

La transteatralización está fundamentalmente en lo mediático – Entrevista a Jorge Dubatti

Trans-theatricalization is fundamentally in
the media – *Interview with Jorge Dubatti*

Dra. Mariana de Lima e Muniz

Docente e pesquisadora da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais
E-mail: marianamuniz32@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3807-5860>

Jorge Dubatti é crítico teatral e catedrático de História Universal do Teatro na Universidad de Buenos Aires. É escritor de vários livros sobre a Filosofia do Teatro e baseia sua análise no acontecimento teatral em co-presença física e espacial de artistas e público gerando poesis, no convívio dos corpos viventes. Foi supervisor de estágio Pós-doutoral realizado por Mariana de Lima Muniz na Universidad de Buenos Aires com financiamento da CAPES, projeto que originou esta conversa.

Artigo recebido em: 18/04/2019

Artigo aceito em: 08/07/2019

Buenos Aires, 25 de Junio de 2016. Instituto de las Artes del Espectáculo – Universidad de Buenos Aires

Mariana Muniz: ¿Cómo ves la relación entre teatro y nuevas tecnologías en el teatro argentino de hoy?

Jorge Dubatti: Yo tengo una mirada que requiere una definición previa del tema y que está expuesto en el libro Teatro Matriz, Teatro Liminal. Hablo de un concepto de teatro, al que llamo, en términos generales, de Teatro Matriz que es, necesariamente, aurático. Es decir, el punto de partida de mi pensamiento es que el teatro es cuerpo que produce acontecimiento. No cuerpo sustraído por una herramienta tecnológica, sino cuerpo presente, en reunión.

En este sentido, sostener la idea de Teatro Matriz requiere sostener la idea de Teatro Liminal, pues si bien hay lo que podríamos llamar un núcleo fundante del teatro que sería convivio, poiesis, expectación... También hay zonas borrosas de periferia, de frontera, de conexión con otras áreas en que eso no acontece. Por ejemplo, acabamos de terminar con Nora, mi esposa - ella es especialista en teatro para niños - un artículo sobre teatro para bebés. El teatro para bebés es este teatro que se hace para niños de 0 a 3 años, aproximadamente, y que sería un ejemplo muy interesante de Teatro Liminal. Por que, en principio, estaría todos los ingredientes del teatro para espectador adulto o para el niño más grande, pero el bebé no reconoce la poiesis. No reconoce este otro componente fundamental que es la poiesis. Sino que la poiesis formaría parte de la vida, de un campo de experiencia mucho más amplio. Entonces, este caso, nosotros llamaríamos de Teatro Liminal.

Todas aquellas experiencias que ponen en tensión, en periferia, en cruce, en contacto, dos campos ontológicos diferentes: el Teatro Matriz y otra cosa. Esa otra cosa puede ser el rito, la vida cívica, la vida urbana, la ciencia, el cine, la actividad acuática. O sea, un montón de otras cosas del universo con las cuales puede liminarizarse el teatro matriz.

Todo discurso científico parte de supuesto. En mi caso, parto de ese supuesto fundamental. Alguien me podría decir ¿porque partís de ese supuesto?. Sencillamente porque es una teoría que parte de las prácticas históricas. La literatura, muy rápidamente, encontró un sistema tecnológico que permitió la sustracción del cuerpo, ya sea la escritura, los papiros, luego los códices, el libro. En cambio, el teatro decidió no encontrarlo. Construyó un tipo de acontecimiento dónde si se sustraía el cuerpo, ya no había más acontecimiento y estas prácticas siguen vigentes en el día de hoy con cada vez mayor potencia.

Volviendo a la cuestión, hablando ya de Buenos Aires. Buenos Aires tiene una enorme potencia en términos de Teatro Matriz en la producción de cuerpos poéticos, o sea de cuerpos vivientes que producen poesis en reunión. Creo que eso se debe a muchas razones. Una de las razones es que la cultura Argentina ha sufrido una enorme pobreza en términos institucionales de no apoyo, no subsidio, restricción de la actividad y el convivio, más la poesis corporal, más el convivio, es decir, el Teatro Matriz se lleva muy bien con la pobreza. Nosotros, para poder publicar un libro, necesitamos mucho dinero, para hacer una película necesitamos mucho dinero, pero para hacer teatro no. Yo puedo hacer teatro en el garaje de mi casa, puedo hacerlo en un colectivo...

Mariana Muniz: Federico León y Matías Umpierrez me han comentado eso en las entrevistas que hice: que tenían muchas ganas de hacer arte y el teatro era lo más económico. Lo más a mano, lo más colectivo, por eso empezaron por ahí.

Jorge Dubatti: Sí, claro. Por otro lado, en Argentina también existe una tradición de la riqueza de la pobreza. El que crea este motivo es uno de nuestros primeros escritos románticos que es Echeverría¹ cuando escribe La Cautiva. La Cautiva es un poema de la década de 1830 dónde se habla del desierto. Escribir un poema sobre la nada, encontrar la riqueza en la pobreza. Lo que en Europa serían kilómetros y kilómetros de vacío, de pasto, de animales salvajes, o sea, lo que culturalmente es la nada, se torna el gran acopio cultural de la cultura argentina. El mejor ejemplo de eso es Sarmiento², cuando escribe el Facundo. En vez de

escribir un libro sobre Napoleón, escribe un libro sobre los Caudillos de la patria. Es decir, volvemos a lo mismo. La riqueza de la pobreza. Creo que la cultura argentina se ha acostumbrado a obtener de una realidad aparentemente muy pobre una riqueza impresionante. Eso tiene que ver con el concepto de resiliencia, de serendipia, o sea, de encontrar tesoros dónde nadie los ve y creo que tiene mucho que ver con la idea de creatividad. O sea, la cultura argentina se las ha ingeniado con los elementos a disposición para poder hacer cosas que no se había hecho antes. Eso por un lado, tenemos una gran tradición de Teatro Matriz, tenemos una gran capacidad de resiliencia que, creo yo, que con el nuevo gobierno se va acentuar aún más.

Por otro lado, ¿porque hay tan poca escena neotecnológica?. Le llamo escena neotecnológica y no a la escena tecnológica, pues la escena siempre tuvo una relación con la tecnología. El trabajo con la oralidad es una tecnología, las luces son tecnología. Llamo de escena neotecnológica a la escena que permite, través de la tecnología, sustraer el cuerpo presente del actor. Eso se hace con videos, hologramas, grabaciones etc.

Mi teoría es que en Argentina eso no es muy fuerte porque hay una enorme fascinación con la cultura viviente, con la reunión, con el cuerpo poietico, pero también porque no hay dinero para hacerlo. Te digo mi opinión: Robert Lepage³ no se puede hacer en Buenos Aires sino un gran esfuerzo, una gran movida excepcional. Lepage seria gran una excepción a la regla. Pues, por un lado tienes dos mil espectáculos que se hace con el cuerpo en presencia y dos o tres con proyecciones o las distintas combinatorias, voces en off etc. No se trata de un juicio ético o moral de eso, como está bien que esté el cuerpo o está mal que sea sustraído. Sencillamente, lo que pasa en Buenos Aires es o una gran interacción de cuerpo presente con herramientas de sustracción del cuerpo presente, o, muy excepcionalmente, casos de sustitución. Un ejemplo muy importante que estamos viviendo es la cantidad de funciones en la ciudad que se suspenden porque no anda la tecnología. A mi me pasó con Las Ideas,⁴por ejemplo.

El primer día que fui a ver a Las Ideas, esperé de cuarenta y cinco minutos hasta que salió la productora y nos dijo: mira, no logramos que la computadora ande... ¿Y a que se debe eso? A que no tienen una de reemplazo. Que no tienen una buena computadora, que están trabajando con materiales de segunda mano. No hay una producción que está respaldando eso de modo que tenés una gran computadora, pero, además, dos o tres dobles que si no te funciona, la reemplazás.

Otro ejemplo. Voy a ver el espectáculo en el Centro Cultural San Martín, Esposa de Dictadores⁵. Un espectáculo que tienen proyecciones y cosas así. Como usan la misma consola del espectáculo anterior y tienen que cambiar la computadora de lugar, se les corrió un cable y no pudieron arrancar. Hubo que suspender la función. O sea, Buenos Aires no está equipada. Si yo dijera a un muchacho: se te enfermó un actor, replacémoslo por un holograma, no tendríamos herramientas para hacer un holograma. Insisto, en su mayoría, no quiero decir que no haya excepciones. No quiero decir que Buenos Aires no tienen contacto con la tecnología porque no es verdad, pero son para una minoría, son para personas que pueden acceder a eso. Y, por lo tanto, en el campo teatral que en el año pasado hubo 2.300 estrenos, los espectáculos teatrales que trabajan con esas singularidades son contados con los dedos.

Mariana Muniz: Es un teatro de excepción, pero, aún así, pero me impresiona el ejemplo la beca Rolex⁶ que fue concedida a dos directores argentinos, Federico León y Matías Umpierrez, que trabajan una escena neotecnológica. Sé que es una minoría, pues yo asistí a veinte y cuatro espectáculos entre los meses de Junio y Julio (2016) y vi apenas dos que trabaja con neotecnología. Pero esos dos espectáculos tiene una potencia en la escena de Buenos Aires que los alza a representaciones del teatro argentino y a conexiones con Bob Wilson y Robert Lepage.

Jorge Dubatti: Yo eso lo entiendo. Pero todo eso no es un tema que esté preocupando a la gente que hace teatro en Buenos Aires. En la beca Rolex se presentó un montón de otros directores de teatro argentino que no la ganaron y los chicos

siguen haciendo teatro sin ningún problema. O sea está bien como caso, como ejemplo, pero lo interesante creo que es ver una cierta regularidad en todo eso. Y la regularidad consistiría en que excepcionalmente podés tener estas cuestiones pero, centralmente, hacer teatro en Buenos Aires es que la gente se reúna, que dentro de la gente que se reúne alguien empiece a producir un cuerpo extracotidiano con su propio cuerpo y que alguien empiece a espectar. O sea, hay una cultura de lo teatral. Y con cultura de lo teatral es mucho más fuerte que la cultura de la neotecnología. Eso no quiere decir que no se valore como algo nuevo, y que no se valore esta perspectiva de la novedad. Pero no son casos que estén desvelando a nadie. Está bueno ir a verlos. Pero cuando vos hablás con la gente, con los espectadores todo el mundo te dice lo que más me impacto fue Terrenal,⁷ Mi hijo sólo camina un poco más lento⁸, Coro Municipal de Niños⁹ que son espectáculos que remiten directamente a la idea de Teatro Matriz. Por ahí te dicen que bueno, que interesante, es lo que se viene, cuando ven a lo otro. Pero, por lo general, no es que se ve que haya una carencia de eso, no se ve como un problema de la cultura, mas bien se ve como una identidad teatral de Buenos Aires en este momento. Futurología no puedo hacer, pero lo que me parece es que en Argentina, en la ciudad de Buenos Aires, el convivio no es solamente una posibilidad o una necesidad, es una política. Es decir, nosotros en Buenos Aires tenemos en la base convivial, digamos, una filosofía de vida, como una forma de conectarse con el mundo de que por más hermoso que sea lo holográfico no comparte de esa filosofía.

Mariana Muniz: Me parece que en ambos los ejemplos que estamos tomando, Las Ideas y Distancia, lo convivial está muy presente. Por ejemplo, el espacio en que se presenta Las Ideas es un saloncito para treinta personas que están a un metro de los actores.

Jorge Dubatti: Si, por eso yo tengo que el teatro que vemos en Buenos Aires no llega a ser totalmente neotecnológico, sino que trabaja en el cruce entre convivio y tecnovivio. Incluso cuando aparece una escena más neotecnológica como es Distancia, la obra de Matías Umpierrez, paradójicamente no celebra lo tecnovivial, sino que celebra lo convival. Pues, son cuatro chicas, hablando por Skype, diciéndolos a sus novios no aguanto más, necesito que nos veamos, una de ellas hasta chupa los bombones que le va a mandar para que le llegue la saliva, para que le llegue este vínculo convival a través del objeto. Es muy interesante, no es una celebración de la distancia, sino al contrario, una suerte de reflexión de la distancia para tomar consciencia de la necesidad de la convivialidad, o sea del contacto físico y territorial. En este sentido, Buenos Aires, creo yo, es distinta a otras ciudades del mundo. Estoy pensando que si bien hay Teatro Matriz en todo planeta, las posibilidades tecnológicas que hay en ciudades como Nueva York, Londres, Paris o Berlín facilitan otro tipo de teatro mucho más tecnologizado o neotecnologizado. Lo que no quiero decir, no quiero ser negador que existan espectáculos en Buenos Aires que trabajan de esa manera, lo que es interesante es que siempre se tratan de soportes tecnológicos de bajo presupuesto y muy conectados a lo convival.

Mariana Muniz: Lo que me parece interesante es que pasa lo mismo en Brasil, sobretodo ahora con la crisis económica y política. Si antes había algún tipo de subvención, ahora ya no lo hay tanto. Pero hay una palabra en portugués que no sé si la oíste alguna vez: gambiarra. Que es lo que seria chapuza en castellano. Y que me parece muy interesante como una forma más latinoamericana de acercarse a las nuevas tecnologías y que, de esa forma, también trae el cuerpo presente. Cuando ves un chicle pegado a un cable estás viendo la mano humana. No es una superproducción que hace con que esta marca humana se distancie, sino que está ahí muy presente y eso es interesante como una diferencia.

Jorge Dubatti: Estoy totalmente de acuerdo, absolutamente de acuerdo. Creo que lo más interesante de eso que las condiciones de producción son la poética. Cuando vos hablás de esa imagen tan clara del chicle que está sosteniendo un cable, eso se transforma en la poética. Y lo interesante del teatro de Buenos Aires es que, en buena parte, ha transformado esta precariedad en condición estética. Es un poco la riqueza de la pobreza. Es algo mucho más interesante observar como un grupo resuelve contra la adversidad y se abre camino a producir un espectáculo magnífico, - son espectáculos de magnífica calidad, los del chicle pegado - que ver que la sala oficial paga cuatro ingenieros en robótica. Pero, por otro lado, vuelvo a la idea de la política del convivio. Para tener acceso a la tecnología, primero te tienes que entregar a la subjetividad empresarial. O sea, una subjetividad empresarial de la que dependes. La empresa de va a marcar límites a tu creatividad y la marca institucional aparece. Quiero decir, cuando uno está viendo la pantalla en Skype, no solamente aparece la idea de que exista la empresa en este momento, que esté funcionando el cable, que esté funcionando internet, qué empresa tienes de internet, o sea... Hay una mediación de una subjetividad institucional, por la cual existes gracias a esta mediación. La política del convivio pone entre paréntesis esta mediación.

Yo estoy en contacto con mi novia a través de Skype y todo el tiempo tengo la idea de que puede haber alguien escuchando esta charla. Pues sabemos que hay espionaje, que hay tipos que están controlando las computadoras desde lejos. De echo, me pasa todo el tiempo. Yo abro la computadora y aparece un cartelito que dice “estamos actualizando tu servicio”, y yo no autoricé nada. Cada vez que estoy escribiendo mis artículos, mis pensamientos, mi diario íntimo, abre un cartelito que te pone Avast te está protegiendo. O sea, la institucionalidad se te impone. Es maravilloso, cuando uno va al teatro independiente y la subjetividad institucional que aparece es la del mismo grupo. En cambio, uno va al Teatro San Martín, y aparece una voz en off, oficial, que te dice: Usted está en el Teatro de San Martín, el teatro de la ciudad de Buenos Aires. Usted paga los impuestos y mira lo bien que estamos haciendo, subjetividad gubernamental. Ahora en el teatro comercial, aparece la subjetividad empresarial de todos lados. Ves a una

obra que está enmarcada por la boca de escena y arriba está proyectado City y Personal, los logos de las empresas. Cuando te vas a sacar las entradas, si sós clientes te dan una tarjeta que dice VIP. Es decir, empieza a prevalecer una subjetividad empresarial que el tecnovivio pone en primerísimo nivel, pues necesitás de las empresas. Pero también necesitás de la energía, necesitás de los pactos políticos.

Suponete que la Argentina sufre un bloqueo de Estados Unidos, ¿como hacés teatro neotecnológico en este caso? Lo que le pasó a Cuba que los chicos tenían que hacer teatro con linternas, pues se les cortaban la luz. Entonces, cuando yo propongo la teoría del convivio hace ya muchos años, al final de los noventa, fue resultado de ver lo que pasaba en el teatro de Buenos Aires. El resultado de la idea de las políticas de reunión que hoy están muy hackeadas por el mercado que te dice todo el tiempo, no salgas de casa, hacé todo por internet. Es decir, en el 2001, cuando estalló la Argentina - que se ve a volver a estallar pues estamos viviendo lo mismo - , la gente se reunía para no enloquecer. La gente necesitaba la reunión para estar en contacto con el otro, porque además veías las tele que transmitía noticias que no existían, pues sabíamos todos que los bancos se quedaban con la plata. Volvió el estado de asamblea, por decirlo así. Por lo tanto, el teatro estallaba de convocatoria. Yo me acuerdo en el año de 2000, 2001, 2002 quedaba mucha gente afuera de los teatros, porque necesitábamos reunirnos. La reunión tiene que ver con una base humana relacionada con lo real, compartir, discutir. Por que por supuesto a través de los medios era imposible concretar.

Entonces, yo diría que el convivio se ha transformado en un valor cultural. Y creo que de alguna manera el teatro matriz en Buenos Aires es una biopolítica. Excede totalmente una cuestión de opción, no es que podría hacerlo de una manera o de otra, sino que esta manera, convivial, con el cuerpo presente etc., tiene un valor filosófico, social, político, cultural muy ligado a lo biopolítico en el sentido que probé salud, amistad, comunicación, se multiplica, porque la gente en los teatros se conocen, intercambian.

Y es lo mismo que yo percibo en la Escuela de Espectadores. Yo muchas veces entro a la escuela y veo los 170 tipos que tengo en el primer grupo y digo ¿porque viene la gente? Por supuesto, para entender del teatro, que le hablen del convivio, pero también porque esto mismo es un convivio. Ellos podrían estar en redes sociales y sin embargo necesitan de esa discusión. No se trata solamente del convivio teatral. El convivio teatral está conectado a otras prácticas conviviales que en Buenos Aires, a pesar de todo, siguen teniendo una gran potencia.

Mariana Muniz: Te comento un poco mi experiencia como espectadora acá. He visto obras de una dramaturgia muy precisa, pero que me daban la impresión de estar viendo una excelente serie de televisión. Lo único es que yo estaba allá y ellos también y eso sí es muy diferente, pero la poética era de serie de televisión. Aunque fueran obras de calidad como Nerium Park,¹⁰ o El Hombre con gafas de pasta.¹¹ Eran obras de calidad, pero no se llama la atención para el echo que estamos en convivio. Eso parece casi como un accidente. Sin embargo, hay otras obras como Las Ideas, de Federico León, que, al llegar al teatro, dices estoy mal, no es aquí, no hay un cartel que ponga aquí hay una obra de teatro. Tocas al timbre y te dicen pase y, de repente, entras en un jardín con naranjos, hay como siete gatos, una pileta y te das cuenta de que estás en su casa. Y como en el día que fui a verla estaba lloviendo, antes de entrar al galponcito, estábamos los veinte espectadores bajo el porche y tenías que hablar a la gente. Y aunque hay todo un aparato tecnológico que hace parte de la poética, no hay tecnovivio. Me parece que allí se estableció mucho más la relación convival, aunque haya la presencia de la tecnología, que en estas otras obras que mencioné.

Jorge Dubatti: Estoy totalmente de acuerdo.

Mariana Muniz: La cuestión no es: hay pantalla, no hay convivio. Está en el tramado.

Jorge Dubatti: Y en la forma en que la poética finalmente define una micropolítica. La forma como se relaciona con el público, la presencia de la poiesis del espectador en la poiesis productiva. En este sentido hay un sistema de variaciones muy rico. Pero la sensación que tengo es que una de las cosas maravillosas que tiene el convivio, y es lo que la gente va a buscar, es esa suerte de afectación que produce. Atestiguar la pasión del artista y, al mismo tiempo, atestiguar lo que esa pasión produce en el que está al lado. Acá entramos bien en el campo de la liminalidad, pues el que está actuando es el otro, pero hay una especie de liminalidad, es como que esa pasión del otro se derramara en mí. La pasión del actor, atravesado por este campo de afectación, lo que Bartís¹² llama de cuerpo atravesado, y yo empiezo a observar como esa pasión lo modifica. Como dice Kartum¹³, lo embellece, el teatro embellece el cuerpo. Y a mí eso me empieza a producir una afectación por la cuál aparece un cierto campo de admiración, de identificación y de compartir esa pasión. Cuando vos en cima ves que el que está al lado tuyo, se le está cayendo las lágrimas, empezás a vivir y a compartir lo que está pasando a través de la emoción del que está allá. Hay una multiplicación, un vínculo vicario. La principal pregunta que te haces es ¿qué es lo que le está pasando, porque está llorando? Empiezas a buscar en el acontecimiento lo que está produciendo eso en el otro. No estás solito en tu casa, mirando la tele en el living, algo que ya está producido desde la subjetividad institucional que cada vez es más fuere. Lo que más me impresiona de la subjetividad institucional de la tele es que es ya permanente. Estás viendo el canal y todo tiempo tenés la logo del canal, y además te empiezan a aparecer ventanitas: en quince minutos está otro programa. Los avisos, la sin fin que va corriendo las noticias...

Esta presencia de subjetividad institucional tan fuerte genera en uno una suerte de borramiento. Yo puedo estar tranquilito, despacito, porque todo lo está haciendo el otro. Mientras yo descanso y empiezo a ver el programa, ellos están trabajando, ellos están produciendo la historia. En cambio, en el teatro es distinto, vos ves a trabajar en vivo sentís la pasión de ese trabajo, sentís el

contagio de ese trabajo y, por supuesto, no te invisibilizás. Al contrario te aparece la sensación de me gustaría estar allí. Es otra relación que en la subjetividad institucional no está presente.

Mariana Muniz: Es porque no es una relación pareja en la televisión. Y en el teatro, el convivio es parejo. El actor está allá, pero podría ser vos.

Jorge Dubatti: Si, claro. Y otra cosa interesante en el convivio son aquellos que no vinieron al convivio. Si es algo maravilloso te empezás a preguntar ¿porque no vino? Que venga otro día, pero el otro día no es igual. Que pena que no está acá. Así empezás a sentir la ausencia en el convivio, y eso es la cultura, la cultura viviente. Y eso se conecta a la teoría del duelo, la transformación de la relación con la muerte. Yo escribí mucho sobre eso en el Teatro de los Muertos. Ves a un actor viejo, a un actor increíble que vuelve todas las noches a hacer la misma función, a reunirse con la gente. Y lo que te preguntas es ¿que hace con que este cuerpo esté vivo? Que son muchas cosas, el azar, la salud. La sensación es que hay un concierto de variables que es infinito y que permite que eso esté aconteciendo en este momento. De alguna manera consciente o pré-consciente, Argentina valora mucho este convivio.

Y otro tema que es como los cuerpos vivos recuerdan a los cuerpos muertos. Argentina tiene, de manera consciente o inconsciente, la sensación que el presente se construye sobre el pasado de tragedia, de duelo. De alguna manera, celebrar el momento presente con los cuerpos vivos es transformar la relación con la muerte con los cuerpos muertos. Hay algo que se exorciza, que no sentís cuando ves a una película, por lo menos yo. Hay algo en el duelo, yo eso lo pongo en el artículo del Teatro de los Muertos. Hay una biopolítica de reconciliación con la muerte, que ya no se ve tan tremenda como tragedia, como injusticia, como violencia, sino que te permite, de alguna manera, curarte, un lugar más reparador, mas compensatorio. En una palabra, el convivio está ahí y tiene tanta fuerza por un montón de cosas: cuestiones filosóficas, políticas, históricas, poéticas. Es un temazo, a mi eso me apasiona. La primera vez que pensé el

convivio – porque yo siempre venía pensando el teatro desde la semiótica – me acuerdo que estaba en algún momento viendo una obra y empiezo a ver la reunión. Y siempre hay reunión. Entonces me di cuenta de que había tocado una clave, que no era la decodificación de los signos por el espectador, que es lo como yo lo venía estudiando en la facultad, sino la sensación de una base humana de acontecimiento que replantea todo. Ahí empiezo a hablar con Pavlovski,¹⁴ con Kartum, y digo, claro es en cuerpo en presencia. Como dice Kartum, el teatro es un cuerpo. Pavlovski dijo a mí el teatro me afecta como un fútbol, cuando voy a la cancha. La afectación de la hinchada. Y yo fui con Pavlovski a la cancha y lo comprobé.

Mariana Muniz: A mi me parece interesante cuando echás foco al convivio, le das al espectador un lugar muy importante para la acción teatral. Entonces es una emancipación del espectador, no sólo porque él puede pensar y creer lo quiera sobre el teatro, que eso también, pero él también hace teatro. Así, el lugar de la crítica teatral se desplaza de un juicio y condicionamiento de gustos - vas a ver eso, no vas a ver aquello – para una co-creación real, porque devuelves para el artista.

Jorge Dubatti : Si, tal cuál. Y yo creo que es por eso que va la gente a la escuela de espectadores.

Mariana Muniz: Si, porque es una labor creativa. De esa forma, pasa a ser una labor creativa.

Jorge Dubatti: Sí, che, que bueno. Me encantó! Es así. Me parece bárbaro! Que bueno que lo veas así. Eso es!

Mariana Muniz: Hay dos comentarios de los artistas que entrevisté que me gustaron mucho. Te digo lo que me dijeron y me dices que te parece. Uno es de Umpierrez que me dice que lo que le interesa en su poética, mas allá de que si es teatro, si es artes visuales, si es cine, es encontrar una forma de hablar al público de hoy en día que está inmerso en la virtualidad. Que si por una parte a él le

gusta todo el tipo de teatro y se considera un romántico, y le gusta lo teatro que sea lo más tradicional posible, en su poética quiere hablar con la forma virtual con la cuál las relaciones se dan hoy día. Y le parece que toda su poética tiene ese objetivo de encontrar como le hablo al público de hoy que está acostumbrado a avalancha de informaciones, hipervínculos. Y la otra de Federico León, cuando le comenté que yo había visto más de veinte obras, y la suya era la única que había una pantalla , él me contestó que no cree en los géneros teatrales. Que no cree que haya un teatro tecnológico, que él utiliza una tecnología como utiliza una silla, que cada proceso de creación pide que se utilice una cosa o no.

Mariana Muniz: Hay mucho que decir, pero yo me quedaría con dos cositas. Con respeto a lo que dice Umpierrez, yo escribí un artículo que está en el Teatro Matriz, Teatro Liminal, dónde analizo la obra de Bartís, La Máquina Idiota.¹⁵ Y toda la primera parte sostengo una teoría que sería la teoría de teatralidad, teatro, transteatralización. Le hablo de la teatralidad desde el punto de vista antropológico. La capacidad humana, inseparable de lo humano, que constituye una organización política de la mirada o óptica-política. El teatro como un uso tardío de esa óptica-política. Primero fue la teatralidad, después el teatro. Es decir hay teatralidad en el rito, en el deporte, en la familia, en la vida cívica, y luego el teatro toma el procedimiento de la teatralidad para darle un uso nuevo que sería la teatralidad poética, digamos. Y, después, laburo otro término que sería la transteatralización. Yo le llamo transteatralización a algo que se ve mucho en la sociedad contemporánea y es que todo el orden está teatralizado, recurre a las estrategias teatrales, no de teatralidad social, sino que teatrales para dominar mejor la teatralidad social. Los políticos, los periodistas, los publicistas, los gerentes, los famosos pastores brasileños nuestros, que no son brasileños. Te das cuenta? Teatro puro. Hacen teatro para que no se noten que están haciendo teatro.

Esa transteatralización sería una vuelta de tuerca que nosotros no podemos ignorar. Es decir, hacer teatro, hoy, es, entre otras cosas, dialogar con la transteatralización. No hay forma de plantear una práctica teatral que no esté entrando en tensión, en pelea, en discusión, en complementariedad, en seducción, de múltiples formas, con el fenómeno de la transteatralización.

Como la transteatralización está fundamentalmente en lo mediático, es imposible ignorar en el teatro el fenómeno de la transteatralización. Es imposible ignorar la organización brutal de la mirada que aparece en la cultura mediática. Por ejemplo, en la publicidad, en los noticieros. En este sentido, el primero que lo observó eso fue Bartís. Por eso yo trabajo esa teoría para entender a Bartís que decía: frente a un político, no hay cómico que aguante. Es decir, los políticos son mejores actores que los cómicos. Y eso exige que los cómicos redefinan su rol, sus estrategias. Es decir, así como no podemos ignorar la globalización y la localización hoy sería una relocalización, todo el espectáculo como La Denúncia¹⁶ – que trabaja la comicidad criolla ancestral –, es en realidad un enfrentamiento y un diálogo con la globalización. De la misma manera podemos decir que hoy la práctica teatral no puede ignorar la transteatralización y está dialogando permanentemente, de maneras distintas, con la transteatralización.

En algunos casos, como vos decías antes para imitarla, ¿no? O sea hacer cine en el teatro, hacer televisión en el teatro. En otros casos, para oponerse, el caso de Bartís o el caso de Umpierrez. Yo creo que es paradójico en Umpierrez porque él usa el soporte tecnológico para recordar la necesidad del vínculo corporal, del convivio.

Mariana Muniz: Y él esconde un vínculo convival. Él hace con que el público se crea que la persona no está ahí, pero sí está. Entonces hay una ocultación de ese vínculo que cuando se despliega las telas, hace que sea aún más fuerte. Él dice que es un momento dónde todo se encaja y que el público respira aliviado, porque ya sé que estoy en convivio, que vuelvo a estar en convivio.

Jorge Dubatti: Sí, cosa que él, liminarmente, ya lo plantea con los músicos. Los músicos estaban y eran como un adelanto de lo que se venía. Pasando ya al otro comentario, yo creo que es muy sabio lo que dice Federico (León). A mí me gusta llamar a las micropoéticas. Es decir, ninguna poética responde hoy a ningún género. La palabra género no se puede utilizar, no sería pertinente, porque cada poética es única, es una mezcla de cosas muy distintas, distintas maneras de relacionarse con la tradición, con el lenguaje, con Dios. La poética, si la entendemos como estructura + trabajo + concepción, no hay una poética igual a la otra. O sea que hablar de un tipo de teatro es muy difícil actualmente. Lo que hay son proliferaciones de micropoéticas de maneras muy distintas. Y la otra cosa que dice León es una cosa muy sabia, el Teatro Matriz, todo lo que toca, lo transforma en teatro. Es decir, yo por ejemplo, me paro acá e empiezo a hacer el monólogo de Hamlet, no solamente empiezo a transformar el espacio, la mugre que hay en piso, la calefacción, la facultad de Filosofía y Letras pasa a ser poiesis y que además se reelabora en una hipótesis nueva. Entonces es muy interesante ver como la presencia tecnológica en el Teatro Matriz, adentro del Teatro Matriz, termina siendo absorbida y re-jerarquizada.

Mariana Muniz: Como te hablé, el caso que estoy estudiando en Belo Horizonte es Play Me de Rodrigo Campos.¹⁷ Cuando me dices que la escena en Buenos Aires no es neotecnológica, yo te digo que en Belo Horizonte tampoco. Sin embargo, al analizar estos tres ejemplos Play Me, Distancia y Las Ideas hay una forma específica de hacerlo que es bastante diferente de Robert Lepage y Bob Wilson¹⁸, para hablar de dos de los más importantes. Entonces, quizás, esas escenas serian escenas de excepción. Estudiar casos específicos en los que la tecnología funciona como una ausencia que fortalece la presencia. Yo lo quito, porque cuando no está se echa algo de menos, falta algo. Una ausencia que provoca la consciencia de la presencia del cuerpo viviente.

Jorge Dubatti: Me encantó, eso. Genial! Me parece que está bárbaro esa idea de que los elementos están en diálogo y hay que valorizar políticamente este diálogo, porque cada poética lo va a resolver de manera distinta. Sería un estudio dentro de cartografía latinoamericana.

PÓS:

NOTAS

- 1 Esteban Echeverría (1805-1851) – escritor argentino do século 19, com formação na Sorbonne Université (Paris, França).
- 2 Domingo Faustino Sarmiento Albarracín (1811-1888) – jornalista, escritor e Presidente da Argentina.
- 3 Robert Lepage (1957 –) – diretor, ator, roteirista e cineasta canadense, que costuma utilizar muitos elementos tecnológicos de ponta em suas montagens. O artista argentino Matías Umpierrez, citado nessa entrevista, ganhou a Bolsa Rolex para acompanhar a Lepage em suas produções durante o ano de 2016.
- 4 Espetáculo teatral de Federico León (1975 –) que estava em cartaz em seu estúdio em Buenos Aires em Junho e Julho de 2016, pois usa muitas imagens em contraste com os corpos presentes na cena.
- 5 Espetáculo em cartaz no Centro Cultural de San Martín no mês de Junho de 2016 de autoria do dramaturgo alemão René Polesch (1962 –).
- 6 A Bolsa Rolex é uma bolsa destinada a artistas jovens das diferentes áreas das artes. É selecionado um artista de cada área entre candidaturas de todo o mundo. Esse artista irá acompanhar um mentor, um artista com bastante trajetória e representatividade, em projetos durante um ano. Das oitos edições da Bolsa Rolex, o teatro argentino conquistou duas bolsas. A primeira foi de Federico León, que trabalhou com Bob Wilson, em 2003. A segunda foi de Matías Umpierrez, que trabalhou com Robert Lepage, em 2016.
- 7 Espetáculo escrito e dirigido por Maurício Kartum (1946 -) e estreado no Teatro del Pueblo em Buenos Aires, em 2016.
- 8 Espetáculo estreado em 2015, no do Festival Europa + América, que tem a curadoria de Matías Umpierrez. Autoria do dramaturgo croata Ivor Martinic (1984 -).
- 9 Espetáculo escrito por Virgínia Kaufmann para o festival permanente de cenas curtas Teatro Bonbón, em La Casona Iluminada, Buenos Aires, 2016.
- 10 *Nerium Park* foi escrita pelo dramaturgo espanhol Josep Maria Miró (1977 -), estreou, em 2016, na sala Timbre 4 de Buenos Aires.
- 11 *El hombre con gafas de pasta* foi escrita pelo dramaturgo espanhol Jordi Casanovas (1978 -), estreou no Festival Europa + América, em 2016, em Buenos Aires.
- 12 Ricardo Bartís (informação de nascimento não encontrada), dramaturgo e diretor teatral argentino.
- 13 Mauricio Kartum (1946 –), dramaturgo e diretor teatral argentino.
- 14 Eduardo Plavlovski (1933-2015) foi um psiquiatra, ator, diretor e dramaturgo argentino.
- 15 Obra escrita e dirigida por Ricardo Bartís estreada no Festival de Teatro de Buenos Aires, em 2015.
- 16 Espetáculo de máscaras escrito por Rafael Bruza, e dirigido por Cláudio Martínez Bel, estreado no Teatro del Pueblo, Buenos Aires, em 2016.

NOTAS

-
- 17 Rodrigo Campos (1966 –) – diretor de teatro, cinema e televisão brasileiro.
- 18 Bob Wilson (1941 –) – encenador, dramaturgo, pintor e escultor norte-americano.