

“Lo teatral no es solamente hacer obras de teatro, sino una manera de estar en el mundo”

Entrevista a Jorge Dubatti

Teresita M. V. Fuentes y Ana Silva

Facultad de Arte, UNICEN

Jorge Dubatti -Doctor en Historia y Teoría de las Artes, investigador, crítico e historiador teatral y autor de varias decenas de libros de/sobre teatro- estuvo en la Facultad de Arte para dictar el seminario “Teoría y metodología de la investigación artística” en el marco de la Maestría en Teatro, y la charla “Los desafíos y la aventura de las nuevas orientaciones de la investigación teatral en la Argentina y Latinoamérica”. Pese a lo intensivo de sus actividades en los días de estadía en Tandil, accedió amablemente a ser entrevistado para el primer número de la revista AURA y compartir sus últimas reflexiones sobre la investigación teatral en Argentina.



AS: En tu charla comentabas que ves una cierta transformación en el último tiempo en la relación entre teoría y práctica en el campo artístico...

JD: Yo lo que creo es que está entrando el arte en la universidad, y se está dando una relación de aceptación de producir conocimiento científico sobre el arte, entendiendo el arte como un conjunto de prácticas específicas pero también como una red de saberes conceptuales, un conjunto de formas de producción, de circulación, de recepción; y entendiendo la ciencia como la producción de conocimiento sistemático, riguroso, fundamentado y validado por una comunidad científica. En otras épocas esto era incompatible, había una relación de pesimismo acerca de esa articulación. Yo noto que en los últimos años eso ha cambiado; se han ido gestando espacios que manifiestan esto: la aparición de muchas facultades de Arte nuevas, en Resistencia, en Río Negro, el proyecto de Mar del Plata. Por otro lado, el aumento de la investigación: es evidente la cantidad de investigaciones realizadas sobre plástica, música, teatro, cine, en el marco universitario y

dentro del CONICET. Si bien todavía no tenemos un área específica, ya que entramos por antropología, o por sociología, o por psicología o por filología y semiótica. También se ha creado RAUDA, la Red Argentina de Universidades de Arte. Hay un cambio. Y también esto se nota en la proliferación de maestrías. Un dato que yo creo que es muy auspicioso es el reconocimiento -que antes no existía- del artista-investigador, o el investigador-artista, o de la posibilidad de trabajo asociado entre un científico no artista y un artista que admite colaborar. Una suerte de asociación productiva, donde el artista da a conocer sus saberes y el científico los toma, los sistematiza, los profundiza. Saberes que el científico no tendría sin la experiencia del artista son articulados de una manera original, científica, y los elementos científicos que le faltan al artista, porque no los necesita o porque no tiene formación, los toma en ese diálogo. Yo lo veo parecido a este tipo de colaboración que se está dando en la historia oral, los testimonios: hay un intelectual que se asocia con una figura, un investigador y Rigoberta Menchú, digamos. Y en ese aspecto soy muy optimista, creo que ha cambiado mucho, incluso ha colaborado mucho en esto el Instituto Nacional de Teatro porque obliga a los artistas a pensar, a armar sus carpetas, a producir este tipo de conocimiento no solamente práctico, por decirlo así. Y, por otro lado la red de internacionalización: han aparecido montones de espacios de conexiones con Francia, con Alemania, con Inglaterra. Entonces hay un nuevo mercado, hay nuevas áreas de laburo, y creo que eso marca un antes y un después. Estamos en otra época, muy diferente

AS: ¿Qué indicios ves, en relación con esta figura que recién mencionabas del artista-investigador/investigador-artista, en la producción teatral?

JD: Podemos partir de un par de ejemplos. Un ejemplo del pasado: desde mi experiencia, hablar con Ricardo Bartís y decirle “Che, mirá, me parece que sos uno de los teatreros más importantes que tenemos en la Argentina”, y el tipo te dice “No, no. Yo no terminé el secundario”. “Pero no importa, vos tenés saberes que no tiene nadie, vos sos un intelectual específico con una singularidad. Verdaderamente hay una coherencia maravillosa entre tu teoría y tu práctica”. Y él te contesta diciendo “No... Qué país generoso, qué confundido que estás”. Cuatro años insistiéndole para hacer ese libro¹ y finalmente él acepta, vence esa limitación que yo antes veía mucho en los artistas. El artista era alguien que ni se asomaba a pensarse como un intelectual, como un productor de saberes y además como un dueño de saberes específicos. Yo creo que eso cambió. En este momento se da de manera mucho más

¹ Se refiere al libro *Cancha con niebla* (Atuel, 2003).

fluida la cosa de “yo como artista produzco pensamiento, yo llevo cuadernos de bitácora, yo analizo procesos, yo escribo ensayos, yo como artista produzco un tipo de reflexión, yo reclamo un nuevo lugar dentro del campo político, del campo cultural”. Se dan estos deslizamientos hacia la gestión, la política cultural, la institucionalización. Creo que esto se fue acentuando en los últimos 20 años. Cuando hablás hoy con los teatreros más jóvenes, esa resistencia original no la tienen. Ya no es el “River y Boca”. Yo me acuerdo de las primeras reuniones de la Asociación de Críticos; yo leía mis trabajos y me escuchaban dos o tres personas que me decían “No, ¿para qué pensar? El teatro es algo que se hace, que se siente, que no se piensa”. Ese tipo de frases hoy sería inconcebible. Y por otro lado, me parece que esto está ligado al afianzamiento de un arte cada vez más conceptual; el teatro ha devenido cada vez más conceptual. Por tanto hacer teatro, la práctica misma, está metida en la conceptualización, está metida en la abstracción. Y uno esto no sólo lo reconoce en la propia práctica sino que también lo reconoce en la práctica de los colegas: vos vas a ver una obra de tal tipo y te das cuenta que para poder comprender esa obra cabalmente necesitás adquirir esas redes conceptuales. Entonces el artista-investigador y el investigador-artista cada vez se dan con mayor fluidez, se dan integrados con mayor naturalidad. Y a la par hay un fenómeno que me parece muy interesante: yo leí un artículo sobre ese tema en la revista de George Woodyard en el año '90, que es el tema de que a la par que se produce un reconocimiento del artista como intelectual específico, como un productor de saberes, en el saber pragmático, en el *saber hacer*, en el saber ser y en el saber abstracto, paralelamente a eso se da el retiro del lugar de lo que llamaríamos el artista ilustrado. Es decir, a mayor conciencia de la capacidad de producción de pensamiento y de abstracción, mayor conciencia de que el rol del artista guía, el rol del viejo artista del teatro independiente entró en crisis. Por ejemplo hoy hablás con Bartís, o hablás con Spregelburd, o hablás con Kartun y todos te dicen “Yo no me siento autorizado para colocarme en el lugar del guía moral, intelectual, político. Yo no considero el teatro como escuela, que el público venga como alumno a recibir la guía que le da el maestro”. Es decir que eso es un entrelazado muy interesante. Se produce el ascenso del artista como intelectual específico, y a la vez la crisis del artista en tanto ilustrado, en el viejo modelo de Barletta. Cuando Barletta decía “tenemos la obligación de ser la guía espiritual, moral...”.

VF: Se me ocurre que hay una suerte de modificación en los modos de comunicar de los investigadores y de los artistas.

JD: En eso hay cambios muy claros, de formas híbridas de relación entre práctica y pensamiento a la posibilidad del artista que produce ponencias, que escribe libros. En los últimos años esto ha proliferado. La mayoría de los grupos tienen su libro publicado, o sus revistas; su alianza además con algunos científicos que colaboran con ellos. Y paralelamente se da el caso de la “ponencia performática”, de la idea de intervenir en un congreso pero intervenir con una lectura de un texto teórico y simultáneamente desplegarlo en una actividad performativa. Yo esto lo veo en todo el mundo.

VF: Tienen que ver los medios ¿no? El espacio que se le está dando al teatro en general y al investigador, al artista.

JD: Sí, hay un despliegue nuevo en ese sentido. Pero además algo que me gusta mucho en relación a esto que vos decís es la aparición, frente a la pauperización de los medios -porque hay una zona muy pauperizada, la zona de la crítica gráfica sobre todo, en los medios masivos-, la aparición de otros espacios, que verdaderamente vienen a pensar, a sumar una zona nueva. El caso de las revistas digitales, el caso de la multiplicación de los radios, el caso de los blogs, de lo que serían los espacios de reunión, como por ejemplo la Escuela de Espectadores que para mí existe porque justamente se ha reubicado el discurso de la crítica. Hoy el espectador es un espectador crítico. Esto se nota en el famoso “boca en boca”. El paradigma del juicio crítico de autoridad es remplazado por lo que yo llamaría un discurso crítico relacional. Uno oye muchísimas cosas que incluyen al crítico de la televisión, al crítico del diario, a los amigos, a la gente en la cola para entrar al teatro; hay una red del famoso “boca en boca”. Y, paralelamente a eso, está el tema de la creación de espacios alternativos de reunión para poder reflexionar sobre cosas que no tienen lugar en los medios. El ejemplo de la Escuela de Espectadores en Buenos Aires es muy fuerte, porque en este momento tenemos 340 alumnos, y podríamos tener más, lo que pasa es que no tenemos espacio: tenemos una sala de 170 desdoblada en dos grupos, y una lista de espera de un montón de gente. Pero paralelamente a eso la escuela se abrió en Uruguay, en México, se abrió en Porto Alegre, en La Paz, en Mar del Plata, en Bahía Blanca, en Córdoba, en Rosario. Es decir que hay una necesidad, yo diría, de tener un espacio para poder integrar las prácticas artísticas y la recepción del arte con las redes conceptuales. Como verás en todos los planos esto manifiesta un cambio que llegó para quedarse y se va a ir acentuando.

VF: Y esto también va acompañado por lo que comentabas en tu charla de una renovación de la crítica en Latinoamérica, ¿no? O cómo nos pensamos desde el teatro, o en el teatro, en Latinoamérica.

JD: Yo veo tres grandes cosas que no son las únicas pero se pueden señalar: una sería una mayor preocupación epistemológica. Es decir, una preocupación por comprender las condiciones de producción de conocimiento, y las condiciones de validación de conocimiento, ajustándolas cada vez más a la singularidad de los objetos. Por ejemplo, antes todos aceptábamos sin cuestionar que la semiótica era la base científica incuestionable, y no sabíamos muy bien por qué, y ni nos preguntábamos si era, o no, pertinente esa pregunta. Hoy no, hoy sabemos que hay varias bases epistemológicas, una cosa es leer desde las ciencias sociales, otra es leer desde las ciencias del arte, eso creo que es una de las revoluciones de los últimos diez años que para mí llegó para quedarse y vamos a seguir trabajando en eso muchísimo. Yo lo veo también, por ejemplo, en el seminario de Teoría y Metodología donde la sensación es que esta preocupación no es sólo una preocupación mía nada más, sino que está claramente instalada en la pregunta de “¿desde dónde leo científicamente la práctica? ¿cuáles son las herramientas más pertinentes para pensar la práctica?”. Eso es lo primero, lo segundo sería un nuevo tipo de investigador, que es un investigador más participativo. Cuando yo empecé, hace 30 años atrás, la idea era el gabinete. Íbamos de vez en cuando al teatro, e incluso se decía que había que dejar pasar el tiempo para tomar distancia del objeto y estudiar, supongamos, un teatrero una vez que ya había sido consagrado por la crítica. Es decir, no existía esta idea del investigador que podría legitimar un fenómeno al margen de la crítica. Yo siento que hoy eso no es así, estamos trabajando más en lo que sería una historia del presente, una historia del pasado inmediato, y nuestro laboratorio es el acontecimiento. Para mí, mi oficina son los teatros, mi oficina son las funciones. El lugar donde yo voy a laburar es ahí. Ahí es donde yo verdaderamente tengo mi laboratorio, donde yo tomo nota, donde hago las observaciones, donde tengo intercambio de campo por decirlo de alguna manera. Yo hablaría ya no de un investigador de tipo deductivo, sino más bien de un investigador participativo, un investigador integrado a las prácticas. Y la tercera cosa que para mí es fundamental en los últimos años es que hay una cartografía multipolar, y esa cartografía multipolar tiene que ver con lo que llamamos división del trabajo. Supongamos, antes pensábamos que había un centro, que era Buenos Aires que era como una suerte de irradiador. Yo creo que siguió ese modelo hasta hace poco, esta idea de un centro irradiador que producía, que generaba estimulación en otros espacios. La sensación

es que en los últimos quince años, veinte años, más o menos, han empezado a consolidarse centros multipolares que están pensando cosas distintas, que además se especializan en temas diferentes. Podríamos dar distintos ejemplos, el caso de Tandil, el caso de Mar del Plata, el caso de Córdoba, el caso de Mendoza, el caso de Rosario, el caso de Salta. Allí hay grupos de investigación específicos, con perspectivas específicas, con líneas de especialización diferentes y además muy abocados a los estudios regionales. Entonces aparece un concepto de territorialidad, de regionalización, de división del trabajo, de red en multiplicidad. Ya no es la idea de “estamos todos trabajando lo mismo, hay un centro que irradia y produce modificación y cuando cambia, cambia todo”, sino lo que hay más bien son muchos ejes interrelacionados. Y esto redundante en algo que es un fenómeno mundial, que es el del pluralismo dentro de los teatros nacionales. No hay *un* teatro nacional, no hay *un* teatro argentino; sí hay teatros argentinos. Eso es muy interesante porque en los últimos años no habría sólo teatros argentinos dentro del país sino también teatros argentinos fuera del país: en Latinoamérica, en Europa. Lo cual es una nueva cartografía y por otro lado es un reconocimiento político a los exiliados, a los que se fueron del país, y a los tipos que están haciendo teatro hace 20, 30 años en Ecuador, en España. Me parece que en ese sentido hemos ganado en complejidad y hemos ganado en inteligencia. Estamos viendo los fenómenos de manera mucho más piola. También hemos perdido en soberbia. A mí eso me encanta, yo le tengo mucha bronca al académico soberbio, que está lleno de prejuicios, pero esos prejuicios son autoridad. A mí en ese aspecto me parece que pasa lo mismo que pasa con la crítica. Es decir, hemos pasado de un paradigma de autoridad a un paradigma relacional, donde hay muchas voces, muchas figuras, muchos sectores de producción, y lo que se da es un sistema de relación entre esos sectores. Así que yo pondría el acento en esas tres cosas, pero hay muchas más.

AS: En varias ocasiones has hecho referencia a esta particular disposición del teatro, del convivio, que lo sitúa en un lugar de especificidad en relación a las transformaciones que se están catalizando en otros ámbitos de las prácticas artísticas en relación a las tecnologías digitales, y señalabas lo significativo que es esto como impronta política.

JD: Yo creo que ahí aparece la necesidad de una nueva disciplina para los estudios teatrales, que no sostiene solamente al teatro como lenguaje, como un sistema de signos, que coloca al actor como portador de signos, que lo instala en un circuito de comunicación, de

recepción, de expresión, sino que va a un lugar mucho más básico, a un lugar mucho más fundante, que es anterior y condición de posibilidad del lenguaje, que sería la idea de *acontecimiento*. Por eso nosotros hinchamos tanto con la filosofía del teatro, y la filosofía del teatro definiría la base epistemológica en el acontecimiento: el teatro es algo que pasa, y si hay comunicación en el teatro es porque no hay comunicación. Es decir, hay una comunicación interna a un fenómeno donde no hay comunicación, habría otro tipo de características. Una zona de experiencia, una zona de construcción de subjetividad, digamos. Yo creo que al pensar el teatro como acontecimiento es donde aparece radicalmente la diferencia con otros lenguajes y ahí entra lo político, lo político en todo sentido. Lo político en el sentido de la reunión, el convivio en sí mismo, pero también lo político en el sentido de la preservación del convivio, de las políticas para preservar el convivio. En los últimos años apareció toda una especie de ilusión de mercado tecnológico, por el cual a uno le hacen creer que en el futuro ya no va a hacer falta moverse de la casa, y todo se va a hacer por Internet, que no va a hacer falta reunirse, que vamos a vivir en un mundo hipertecnológico, que en el teatro los actores no van a existir, porque van a ser hologramas. De alguna manera el cine sería como una superación del teatro, y ya la televisión una superación del cine. Que el progreso se nota en el hecho de que mientras el teatro preserva una estructura central, la tecnología va superándose numéricamente (mp1, mp2, mp3, mp4, mp5, etc...), y eso pareciera que lo coloca al teatro en un lugar menor. Entonces aparece este tema de la política, de la defensa, de la experiencia del convivio en el sentido de preservar y de marcar diferencia, porque es evidente que desde el punto de vista de lo que filosóficamente se llama la *vida*, digamos, la *existencia*, una cosa es la experiencia no intermediada tecnológicamente, es decir, un campo de experiencia no *tecnovivial*, en oposición a lo *convivial* -el tecnovivio como oposición al convivio-, y por otro lado esa preservación de lo convivial no podría ser sustituida por otro tipo de experiencia porque tiene un orden de singularidad. El orden de singularidad está dado por lo que los filósofos llaman el “ente metafísico de la existencia”. No depende de las tecnologías. Es el fenómeno de la *cultura viviente*. Si nosotros tenemos muchos siglos de tecnologización, desde por lo menos la aparición de la escritura, de clara mediación tecnológica, podemos decir que son muchísimos más siglos y siglos y millones de años de relación convivial, de una relación no mediada tecnológicamente. Entonces hay algo del teatro que favorece una política de reencuentro de lo humano con una vieja escala, con una central que sería la escala ancestral de la reunión del cuerpo presente, territorial, y la escala ancestral de la organización de la mirada, esta cosa de la organización de la mirada cuerpo a

cuerpo, no intermediada tecnológicamente, sin sustracción del cuerpo. La gran diferencia entre el cine y el teatro sería la diferencia que habría entre una rosa arrancada de un jardín, a la que uno le ve la savia, le ve la humedad, le ve el movimiento de la vida incorporado, le ve una gramática especial porque ya apenas la arrancaste se empieza a deshojar, empieza a producir una poética que es propia de lo vital; a una rosa de celuloide, donde todos esos componentes del ente metafísico de la existencia no estarían presentes. Entonces, ¿cuál sería la política del convivio, la política del acontecimiento teatral? Pienso yo, es la política de la unión territorial, es la política de la organización de la mirada cuerpo a cuerpo, y la política del cuerpo, o sea, de la no sustracción del cuerpo, del cuerpo atravesado por las redes vivientes, por lo que llamaríamos el ente metafísico de la vida, produciendo interacción directa. Yo creo que en ese sentido recién nos empezamos a asomar a un campo teórico que modifica todo, redefine todo. Redefine el concepto de texto, redefine el concepto de actor, redefine la relación con el espectador. Es decir, lo interesante del conocimiento científico es que cuando uno produce un cambio, si ese cambio es sistemático, produce cambio en las redes asociadas. Yo creo que la filosofía del teatro arrastra ese cambio. Modifica no solamente la idea de acontecimiento sino también todas las teorías en torno a la recepción, al actor, a los comportamientos de reunión, al funcionamiento de las compañías, a las relaciones de asociación, y a las relaciones con las otras artes, con el cine, con la televisión, la fotografía. Es un panorama muy interesante

AS: ¿Cómo ves la escena teatral argentina en cuanto a los espacios ocupados en la dramaturgia, en la dirección, por mujeres y por varones?

JD: Mirá, yo en Buenos Aires veo paridad. El campo teatral que yo conozco es el de Buenos Aires, no te sé decir lo que puede pasar en otros lugares porque los frecuento menos regularmente. Yo lo que noto en Buenos Aires es que hay mucha paridad, en la cantidad de actores y en la cantidad de actrices. Y también por supuesto una gran excepcionalidad, porque si hay algo que tiene muy bueno el teatro de Buenos Aires son los actores y las actrices, pero apabullante la calidad y el capital humano. Ahora, en otros contextos yo noto que hay un desfasaje, por ejemplo, es muy llamativo en Bolivia. En Bolivia prácticamente no hay actrices, la mayoría son varones. Pero, por ejemplo, en Buenos Aires, en el IUNA en los últimos años es muy clara la mayoría de mujeres que hay, como si los varones se dedicaran a otras áreas pero simultáneamente, mientras se dedican profesionalmente a otras áreas, están en el teatro; porque vos después revisás en los listados de elencos y hay paridad. Pero me

parece que con todo este campo de profesionalización que hay, con este crecimiento de las redes de mercado, de las redes de profesionalización, de espacios de docencia, de lo que yo llamaría un ecosistema de la supervivencia (el tipo que hace teatro pero sobrevive dando clases de teatro y a la vez gana una beca). Hay como una especie de ecosistema de la supervivencia del teatrero que ha cambiado. No es lo mismo que hace treinta años. Gracias a ese ecosistema yo creo que cada vez más va a haber profesionales en un sentido más completo. O sea, personas formadas sistemáticamente con capacidades teóricas, que se reconocen como intelectuales específicos. Y, además, que tienen capacidad de gestión -eso es muy importante-, que tienen capacidad de política cultural, y que son conscientes de que cuando uno se mete en lo teatral, no es solamente hacer obras de teatro, sino que es una manera de estar en el mundo, es una manera de vivir, es una manera de pensar el mundo. Eso uno lo ve claramente cuando habla con los maestros. Hablás con Bartís, hablás con Kartun, hablás con Vivi Tellas, hablás con Mónica Viñao, hablás con Betty Gambartes, con los grandes directores y grandes directoras, para dar un ejemplo, y realmente leen la totalidad del orden de lo teatral. Yo creo que vamos hacia ahí, ojalá no me equivoque, pero me parece que son muchas señales que a uno le permiten ser optimista, y yo realmente en ese sentido soy muy optimista, porque conozco desde que empecé cómo eran las cosas antes, y la verdad que estábamos en “pampa y la vía”, y ahora podemos decir que la situación es más favorable.