

**Investigación teatral y Política, políticas de la investigación teatral:
producir una revolución en el interior de nuestras disciplinas. Teatrología
y Epistemología de las Ciencias del Arte**

Jorge Dubatti¹

Resumen

El artículo propone una Filosofía de la Praxis Teatral y una valorización del Pensamiento Teatral como desafíos para la Teatrología en Latinoamérica, y especialmente para multiplicar los puentes entre teatro y producción de conocimiento científico en las Universidades latinoamericanas. Se trata de componer una cartografía radicante de las prácticas latinoamericanas y establecer un diálogo de cartografías.

Palabras clave: Filosofía de la Praxis Teatral. Ciencias del Teatro. Universidad. Latinoamérica. Cartografía radicante.

¹ Universidad de Buenos Aires, UBACyT

Investigación teatral y Política, políticas de la investigación teatral: producir una revolución en el interior de nuestras disciplinas. Teatrolología y Epistemología de las Ciencias del Arte

Las siguientes reflexiones se relacionan con temas que venimos trabajando hace años en la Universidad de Buenos Aires y que, sólo en parte, hemos expuesto en los tres tomos de nuestra *Filosofía del Teatro* (Dubatti, 2007, 2010, 2014a) y en *El teatro de los muertos* (2014b). Observa Juan Villegas que nuestro trabajo es un “caso paradigmático” de la articulación entre el pensamiento teatral de los artistas y el académico “dado que el pensamiento de los artistas se constituye en la base teórica de enunciación de los principios de su *Filosofía del teatro*” (Villegas, 2013, p. 13). Justamente en esa línea queremos profundizar. Creemos que en esta perspectiva señalada por Villegas confluye no sólo nuestra tarea en la Universidad sino también nuestro trabajo en el campo teatral como gestor (programador en el Centro Cultural de la Cooperación, director y docente de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, crítico teatral en medios).

En adelante, tomaremos el término *teatro* para designar el amplio conjunto de las artes escénicas que trabajan con el convivio territorial y la presencia de los cuerpos en él. En los últimos años se ha acrecentado en el campo teatral de la Argentina la percepción de la problematicidad del teatro cuando se intenta responder: ¿qué entendemos por teatro? En la Post-dictadura (período que se abre en la Argentina a partir de 1983) el teatro deja de tener una definición cerrada, desdibuja sus límites. El teatro deja de ser sólo una de las *bellas artes*, un *edificio* o un *texto para ser representado por actores*, como en las viejas definiciones de siglos pasados.

Esta nueva visión del teatro implica nuevas dinámicas en el comportamiento de los espectadores, en la legislación, en la programación de festivales, en el diseño de planes de estudio, en la teoría, etc. El concepto de teatro se complejiza y hoy resulta insoslayable la aceptación y la inclusión de su liminalidad (Dubatti, 2007 y 2015), es decir, su conexión fronteriza, sus cruces y su periferia, sus intercambios e indeterminaciones con otras prácticas sociales y artísticas. Liminalidad con la vida y con las otras artes. Para entender el teatro actual es necesario tener en cuenta tres términos relacionados: teatralidad, teatro y

transteatralización. Venimos indagando estos cambios en nuestros libros *Filosofía del Teatro*.

El punto de partida del concepto de teatralidad es antropológico: para la Antropología del Teatro², la teatralidad es una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada (Dubatti 2007, 2010, 2014a). Para la Antropología, así como la especie se define en el Homo Sapiens (el Hombre que sabe), el Homo Faber (el Hombre que hace) y el Homo Ludens (el Hombre que juega), así se reconoce un Homo Theatralis, el Hombre Teatral. La teatralidad es inseparable de lo humano y acompaña al hombre desde sus orígenes. La teatralidad (organizar la mirada del otro, dejarse organizar la propia mirada por la acción del otro) está presente en la totalidad del orbe de las prácticas humanas: la familia, la organización cívica, el comercio, el rito, el deporte, la sexualidad, etc. También en el teatro. De esta manera el teatro sería un uso tardío de la teatralidad humana y se emparenta con la familia de prácticas originadas en dicha teatralidad. Un uso singular, que la Filosofía del Teatro define como un acontecimiento en el que artistas, técnicos y espectadores se reúnen de cuerpo presente (el convivio) para esperar (recordemos que el término teatro, en griego, *théatron*, quiere decir mirador, observatorio) la aparición de un mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas, en el cuerpo de los actores (Aristóteles en su *Poética* llamó a ese mundo *poíesis*, que quiere decir construcción, y de ese término proviene la palabra poesía). Hay otra vuelta de tuerca: la transteatralización (Dubatti, 2007, 2010, 2014a). Abonada por el auge de la mediaticidad y la digitalización, se produce una proyección del teatro sobre la teatralidad como resultado de una dinámica invertida: como en el dominio de la política de la mirada se sostienen el poder, el mercado y la vida social desde los medios, para optimizar y cultivar el control de la teatralidad se recurre a las estrategias y procedimientos del teatro. Políticos, periodistas, pastores, abogados, entre otros, realizan cada vez más cursos y entrenamientos de teatro para valerse de esos saberes al servicio de un mayor dominio de la teatralidad. Organizar la mirada de las vastas audiencias implica construir

² Antropología del Teatro: disciplina científica de la Teatrológica que estudia los fenómenos teatrales por su relación con la teatralidad humana, es decir, con la teatralidad como atributo sin el cual la Humanidad sería inconcebible. La teatralidad humana es la capacidad antropológica inherente al ser humano de organización de la mirada del otro.

opinión pública, ganar o perder elecciones, vender más o menos productos. La publicidad puede ser estudiada desde los mecanismos de la transteatralización.

Llamamos transteatralización – término fundamental para comprender el mundo contemporáneo - a la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad, fenómeno extendido a todo el orden social, con una característica sobresaliente: se utilizan las estrategias teatrales pero, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales. Frente al auge social de la transteatralización, el teatro dialoga con esa tendencia: plantea fricciones, reacciones, resistencias o filiaciones, para poner en evidencia la transteatralización.

Uno de los ejemplos notables de esta tensión entre teatro y transteatralización es Ricardo Bartís. El director ha reflexionado sobre el tema en su libro *Cancha con niebla* (2003, ya va por su tercera reimpresión). En 2014 su espectáculo *La máquina idiota* propone una vasta reflexión sobre la teatralidad, el teatro y la transteatralización. Bartís imagina un discurso político de Juan Domingo Perón en el que el presidente exalta el teatro, justamente como agenciamiento de la política: “¡Viva el teatro!”, grita Perón desde la transmisión radial de uno de sus discursos.

Otros ejemplos valiosos de otras formas de asumir esta liminalidad entre teatro y vida se manifestaron en la cartelera de 2014 en otros espectáculos sobresalientes: *Un poyo rojo*, dirección de Hermes Gaido, cruce de deporte, sexualidad, danza y teatro, y *Mecánicas*, la obra de Celina Rozenwurcel, representada no en una sala teatral sino en un taller mecánico de automóviles real, en el barrio de Palermo.

Hoy definimos teatro, en un sentido genérico e incluyente, a todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia de convivio, poesía corporal y expectación. El teatro puede incluir elementos tecnológicos (como en la llamada *escena neotecnológica*,³ cada vez más extendida en Buenos Aires), pero no puede renunciar al convivio.

A partir de esta ampliación del registro genérico, se considera teatro tanto a las formas tradicionales (teatro de prosa o en verso representado por actores en salas especialmente diseñadas) como al teatro de mimo, de títeres y objetos, de nuevo circo, de papel (a la manera japonesa, el *kamishibai*), de *impro* (improvisación), de danza, de movimiento, de

³ Llamamos así a la escena de Buenos Aires que incluye en su poética recursos de los nuevos avances tecnológicos: digitalización, redes ópticas, *streaming*, proyecciones, escenografía computarizada, etc. Un caso relevante: *Distancia* (2013), de Matías Umpierrez.

sombras, del relato (o narración oral), de calle, de alturas o las infinitas formas del teatro musical, el *stand up*, teatro neotecnológico (con aplicaciones de internet, proyecciones, hologramas, autómatas, etc.), entre otros. También, se incluyen los fenómenos del teatro de la liminalidad, en sus distintas formas: *performing arts*, teatro performático y *happening*, *serata* (las *veladas* italianas del futurismo), varieté, *music hall*, circo, intervenciones urbanas, acciones políticas como los *escraches*, las instalaciones con presencias corporales vivientes, teatro postdramático, teatro invisible (a lo Augusto Boal), teatro ambiental, teatro rásico (de la palabra hindú *rasa*: sabor, teatro dirigido al “cerebro del estómago”, Schechner, 2000), teatro en los transportes públicos, biodrama, etc.

Ya no se usa, entonces, la palabra *teatro* como en el pasado, hoy está cargada de más vastas referencias. En el presente el teatro incluye tanto los recitales de Madonna como las obras de Eduardo Tato Pavlovsky o el Desfile del Bicentenario del 25 de mayo de 2010 organizado en Buenos Aires por el grupo Fuerzabruta. Una gran conquista: sin duda un mayor acercamiento a la realidad del teatro y a la complejidad de sus vínculos fronterizos e intercambios con el resto del mundo. El teatro está hecho de mundo, y el mundo está hecho de teatro.

I. Nuevos aires en la Teatología: Filosofía de la Praxis y Pensamiento Teatral

Consecuentemente con esta ampliación del concepto de teatro, creemos que, en la Argentina y en Latinoamérica, se ha abierto un nuevo período en los estudios teatrales o Teatología, marcado por la consolidación prometeica de las Ciencias del Arte y, dentro de ellas, de las Ciencias del Teatro; por añadidura, la afirmación también de una Epistemología de las Ciencias del Arte/del Teatro, con el nuevo protagonismo de las universidades en su relación con el arte, práctica y reflexión.

¿A qué llamamos Ciencias del Arte?: al conjunto de disciplinas que se dedican a la producción de conocimiento riguroso, sistemático, fundamentado y validado por una comunidad sobre el arte. ¿A qué llamamos Epistemología de las Ciencias del Arte?: al estudio de las condiciones de producción y validación del conocimiento científico sobre el arte y, en especial, de las teorías científicas vinculadas al estudio del arte. En tanto las Ciencias parten de supuestos, la Filosofía de la Ciencia o Epistemología debe analizar los supuestos en que se constituyen las ciencias.

¿Cómo se diferencian las ciencias entre sí? Las ciencias se clasifican por cuatro criterios fundamentales: objeto de estudio, métodos, clase de enunciados y tipo de verdad. ¿Cuáles son hoy las grandes construcciones científicas del teatro? Tienen vigencia actual cuatro grandes construcciones científicas del teatro. Aunque no son las únicas (Rozik, 2014), son las más desarrolladas y aceptadas en el presente: Semiótica, Sociología del Teatro, Antropología del Teatro, Filosofía del Teatro. Cada una de estas construcciones científicas, como hemos estudiado en los libros antes citados, plantea sus diferencias radicales y sus complementos. Quedémonos con el criterio del objeto de estudio. Entonces, si aceptamos que el teatro es un objeto de estudio singular, aceptamos la necesidad de las Ciencias del Teatro. Hay ciencias particulares dedicadas al teatro siempre y cuando éste se plantee como un objeto de estudio singular.

Creemos que en esto radica el fundamento de este nuevo período en los estudios teatrales: en la aceptación, por ejemplo, desde la visión de la Filosofía del Teatro (que es una Filosofía de la Praxis Teatral), de que hay una singularidad que diferencia al teatro de otros objetos de estudio. ¿Dónde está esa singularidad? En varios aspectos destacables en nuestro objeto de estudio:

- a) el teatro es un acontecimiento de la cultura viviente (distinguimos convivio y tecnovivio como paradigmas existenciales diversos) en el que confluyen tres sub-acontecimientos: convivio, *poíesis* corporal y expectación
- b) como tal el teatro está sometido a incapturabilidad, a impredecibilidad, y especialmente a la experiencia de la pérdida y del duelo (también de la destrucción, como otra forma de la pérdida)
- c) el teatro no permite la sustracción del cuerpo viviente en la producción y recepción de *poíesis*: acontece en y entre los cuerpos en reunión convivial
- d) en tanto cultura viviente no se puede desterritorializar, el teatro es un acontecimiento territorial (a diferencia de las artes tecnoviviales)
- e) el teatro posee una inmanencia estructural en el nivel poiético
- f) esa inmanencia por su naturaleza metafórica se relaciona de forma compleja con la historia social y presenta una historia interna y una historia externa
- g) el teatro posee formas de producción y trabajo específicos (creatividad)

h) por su liminalidad (de origen) con la teatralidad humana (*Homo Theatralis*), el teatro se relaciona estrechamente con todas las otras prácticas de la teatralidad natural y social y a la vez se diferencia de ellas

i) como una de las Artes, el teatro se relaciona y se diferencia con las otras artes

Surgen así algunos de los conceptos clave que permiten presentar al teatro como un objeto de estudio singular, dotado de especificidades: acontecimiento, cultura viviente, convivio, *poíesis* corporal, expectación, territorialidad, inmanencia estructural, historia interna/externa, trabajo, liminalidad con todas las otras prácticas de la teatralidad, vínculo y diferencia con las otras artes.

Aceptar la singularidad del teatro implica el reconocimiento de saberes específicos del teatro: como afirma Mauricio Kartun, “el teatro sabe” (es decir, posee saberes que no poseen otras actividades humanas) y “el teatro teatra” (el único que realiza los procesos complejos del “teatrar” es el teatro: el cine no “teatra”, la literatura no “teatra”, el psicoanálisis no “teatra”, etc.) (Kartun, 2010, 110-114).

Y aquí viene el centro de nuestra reflexión, de lo que quiero proponerles. En esa zona específica, ¿los artistas de teatro –directores, actores, dramaturgos, coreógrafos, titiriteros, etc.– son los que más saben sobre esa especificidad? Sí. ¿Por qué? Creemos que el artista teatral es un trabajador específico (recordemos la afirmación de Karl Marx: el arte es trabajo humano), que posee múltiples saberes: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Y ese trabajo –al que el artista vive plenamente abocado, lo que lo diferencia de otros trabajadores– genera un pensamiento específico.

Proponemos así el concepto de *pensamiento teatral*: llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento singular que el artista y el técnico-artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral. (Recordemos, en breve paréntesis, que el primer texto teórico-técnico sobre teatro del que tenemos noticia, aunque permanece perdido, es de un artista: *Sobre el coro*, de Sófocles, siglo V a.C., es decir, muchos años anterior a la *Poética* de Aristóteles, del siglo IV a.C.). Ese pensamiento teatral es un objeto precioso para comprender la especificidad del teatro y para cimentar tanto las Ciencias del Teatro como una Epistemología de las Ciencias del Teatro. El gran cambio radica, entonces, en que el fundamento está en comprender la praxis teatral y el pensamiento que de ella se desprende.

¿Cómo se produce este pensamiento artístico/teatral y cómo se transforma en un insumo fundamental para las Ciencias del Arte/del Teatro? Reconocemos cuatro grandes figuras generadoras y sistematizadoras (en distinto grado y cualidad) de ese pensamiento: el artista-investigador, el investigador-artista, el artista asociado a un investigador no-artista especializado en arte y el investigador que (sin ser artista) produce conocimiento participando en el acontecimiento artístico (ya sea por su estrecha relación y familiaridad con el campo artístico o por su trabajo en el convivio como espectador; es el investigador que ubica su laboratorio en el acontecimiento teatral).

Amplíemos brevemente las características de estas cuatro figuras. Llamamos artista-investigador al artista (incluido el técnico-artista) que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la docencia. En el teatro argentino abundan los ejemplos notables: mencionemos a Eduardo Pavlovsky, Raúl Serrano, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís y Rafael Spregelburd, entre muchos.

Llamamos investigador-artista al teórico con importante producción ensayística y/o científica que, además de su carrera académica, es un artista de primer nivel. Un ejemplo fundamental de la Argentina es Gastón Breyer: arquitecto, docente e investigador universitario, Doctor Honoris Causa de la Universidad de Buenos Aires y uno de los escenógrafos más relevantes y fecundos en la historia de la escena nacional. En los últimos años la figura del investigador-artista está proliferando en la Argentina, gracias a un desarrollo mayor de los espacios institucionales que fomentan la investigación (por ejemplo, muchos becarios e investigadores formados del CONICET tienen, además de su trabajo como investigadores profesionales, producción artística).

Llamamos investigador participativo – de acuerdo con el término utilizado por María Teresa Sirvent (2006) - a aquel investigador (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario o del aula y trabaja adentro mismo del campo teatral, ya como espectador, periodista, investigador de campo, gestor, político cultural, es decir, que participa estrechamente en el hacer del campo teatral y que en muchos casos produce, más allá de su investigación específica (que se verá concretada en informes, artículos, libros, comunicaciones), contribuciones en el plano de la investigación aplicada a lo social, lo político, lo institucional, lo legislativo, la docencia y muy particularmente la formación de público, etc.

Creemos que cada vez más, en relación directa con la redefinición del rol universitario en el plano del arte y de las Ciencias del Arte, esta dimensión participativa de la investigación artística está creciendo.

Pero, además, el perfil participativo de un investigador puede estar dado por la asociación colaboradora con los artistas. Llamamos artista e investigador asociados a la pareja de colaboración entre un creador y un investigador (científico o académico o ensayista, etc.) con un objetivo común relacionado a la producción de conocimiento sobre el arte. La colaboración del investigador puede exceder la producción de conocimiento y estar ligada a la creación misma (por ejemplo, cuando el investigador es convocado como dramaturgista o para trabajar integrado al equipo creativo bajo diferentes figuras, por ejemplo, la de asesor de contenidos o lecturas). En nuestro caso, venimos trabajando en asociación con diversos artistas para la generación de estudios, testimonios o ediciones sobre su obra, entre ellos Eduardo Pavlovsky (*La ética del cuerpo*, 2001), Ana María Bovo (*Narrar, oficio trémulo*, 2002), Ricardo Bartís (*Cancha con niebla*, 2003), entre otros. También desarrollamos esa tarea de colaboración a través de las entrevistas con los artistas y el análisis de sus espectáculos en las reuniones de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, todos los lunes de marzo a noviembre inclusive, desde 2001, en las que intervienen desde hace varios años 340 alumnos.

Los fundamentos y el posible crecimiento de las Ciencias del Teatro deben apoyarse en el estudio de las prácticas teatrales (el hacer) y el pensamiento que surge de esas prácticas, cargado de saberes y conocimientos.

II. Afianzamiento de una nueva actitud frente al teatro: la actitud radicante

Creemos que en los últimos años esta Filosofía de la Praxis Teatral, que otorga relevancia al pensamiento teatral, le da prioridad al estudio de casos (es decir, al conocimiento de lo particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto), y pone el acento en pensar lo territorial, desde una actitud radicante (en el sentido que otorga a este término Nicolas Bourriaud, *Radicante*, 2009). El estudio consiste no en aplicar un principio radical, sino en reconocer un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades, desde un descubrimiento radicante.

Se trata, en consecuencia, de desarrollar una razón pragmática o pensamiento/conocimiento de la praxis concreta: hacer teatro, pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el pensar el hacer, pensar el hacer el pensar, etc. Se pone en primer plano la cláusula de la lógica modal *ab esse ad posse* [si es puede ser]: del ser (del acontecimiento teatral) al poder ser (de la teoría teatral) vale, y no al revés. Se priorizan los recorridos inductivos de investigación (pasaje de observación empírica a elaboración de ley empírica, y ésta a elaboración de ley abstracta) y el examen crítico, la revisión y el cuestionamiento de los recorridos deductivos que parten de un saber *a priori*. Por ejemplo: no se trata de aplicar el concepto de teatro posdramático (tal como lo formula Hans-Thies Lehmann, 2013) a las obras de Spregelburd (yendo de lo general a lo particular), sino de analizar en su singularidad las prácticas de Spregelburd para, luego de formular una poética abstracta de su teatro a partir de las prácticas, poner a ésta en relación con la teoría del teatro posdramático.

Hoy existe una nueva cartografía mundial de división del trabajo en la Teatrología, no hay una lengua común universal en la Teatrología, no hay Mesías teórico, sino trabajos territoriales, radicantes, desde lo particular, y *a posteriori* hay intercambio y apropiación local de saberes y conocimientos intercambiados. De allí la importancia de los encuentros de artistas y teóricos: congresos, coloquios, espacios de diálogo e intercambio. Diálogo de cartografías. Tenemos que estudiar territorialmente y luego transmitir, intercambiar, dialogar con otros estudios territoriales, para poder obtener visiones mayores, visiones de conjunto, que sólo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular. En diálogo con Lehmann en Porto Alegre (en el marco del Congreso de la International Brecht Society, en 2013) (véase una recopilación parcial de las actas de dicho Congreso, Alcantara Gil - Isaacsson, eds., 2013), le señalé que su libro *Teatro posdramático* no me servía para comprender lo que estaba pasando en Buenos Aires. Lehmann me contestó con sabiduría: “Yo no escribí mi libro pensando en Buenos Aires. Es usted el que me tiene que decir qué está pasando en Buenos Aires”.

En suma, nos interesa pensar que vivimos en una época de *pensamiento cartografiado*: no podemos pensar el Todo, sino conjuntos en territorialidad, tendencias, conexiones entre fenómenos particulares, que nos permitan diseñar una cartografía radicante. Fundamento de nuestra tarea en las universidades de arte.

III. Complejidad: otra conciencia sobre la dinámica de los nuevos campos teatrales

La actitud radicante nos permite reconocer una mayor complejidad en los acontecimientos teatrales, y asumir otra conciencia sobre la dinámica de los nuevos campos teatrales y sobre nuestra posibilidad de comprenderlos. Por ejemplo, sólo en Buenos Aires, en 2013, se presentaron cerca de 2000 espectáculos y funcionaron 250 salas. ¿Cómo pensar un Todo para esa masa de acontecimiento? ¿Qué ser humano puede asistir a 2000 espectáculos en 365 días? Por otra parte, son espectáculos muy distintos, cada uno con sus propias características y reglas. Ya en los primeros años de la Post-dictadura argentina, entre 1983 y 1990, se advierte en el teatro nacional el efecto –a nuestro juicio mal llamado *posmoderno*- de la caída de los grandes discursos de representación y la proliferación de micropoéticas y micropolíticas. Tanto en la dramaturgia como en la dirección, la actuación, el trabajo grupal, etc., se produce un gran estallido poético, de dimensiones artísticas excepcionales. Contra los modelos de autoridad antes vigentes, se impone en la creación el “cada loco con su tema”; contra la creciente homogeneización globalizadora, cobran auge las micropoéticas –poéticas elaboradas en coordenadas singulares, irrepetibles, únicas, de rasgos diferentes, que no responden a estándares prefijados- y se internacionaliza – paradójicamente- lo regional y lo local en las formas de producción, en los imaginarios, en los procedimientos. Desaparecen los creadores *faro* teatrales internacionales, esos referentes a los que antes nadie podía ignorar (y a los que había que seguir). Por otra parte, el teatro ya no se hace sólo con teatro: se inspira en el cine, la plástica, la música, la ciencia, la matemática, la lógica, la física cuántica, los manuales de buenas costumbres, los museos... Se impone un teatro del deseo, con una nueva dinámica: la creación teatral funda micropolíticas, es decir, territorios de subjetividad alternativa, que constituyen moradas de habitabilidad. El teatro se transforma radicalmente en una forma de vivir, en una biopolítica, en un medio de construcción de la realidad más que en una representación especular de la realidad. El teatro nacional se moleculariza, se produce un fenómeno histórico que hemos llamado de diversas maneras: destotalización, canon de la multiplicidad, canon imposible (ya que en él no podrían estar representadas todas las expresiones micropoéticas y micropolíticas), conquista de la diversidad (Dubatti, 2002, 2011). Ninguna micropoética es igual a la otra y hay que comprender a cada una en su singularidad: entender las claves de una obra de Rafael Spregelburd no sirve directamente

para entender las de una obra de Mauricio Kartun, y las claves de los mundos poéticos de ambos no sirven para entender las de una obra de Vivi Tellas. No se puede comprender a uno con los mismos parámetros que al otro: son ciertamente creaciones micropoéticas, productos de proyectos, subjetividades, deseos y circunstancias de producción singulares. Imponen al lector, al espectador, al crítico y al investigador operar como el “matemático loco” del que habla Beckett en la “Carta de 1937 en alemán”: “Hagamos por lo tanto como ese matemático loco (?) [sic] que solía aplicar un principio de medición diferente en cada fase del cálculo” (Beckett, 2009, p. 58). Hay ilimitados mundos poéticos, y su percepción depende de la mirada filosófica del pluralismo, aquella que “acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental” (Cabanchik, 2000, p. 100).

El panorama del estallido y la diversidad de micropoéticas y micropolíticas teatrales genera un doble efecto en la observación: proliferación de lo nuevo (si se lo confronta con la tradición y las prácticas innovadoras del pasado teatral) y, a la par, relativización de un modelo hegemónico o fuerte de lo nuevo (si se confrontan las micropoéticas y las micropolíticas entre sí). La proliferación de mundos poéticos genera la ilusión de que es posible cualquier tipo de expresión y que no hay líneas internas que se sigan orgánicamente, sino más bien molecularización y red de vínculos que conectan los fragmentos incontables del campo teatral. La imagen ya no es piramidal ni jerárquica sino horizontal y comunitaria: las distintas micropoéticas y micropolíticas conviven en el mismo nivel como islotes en red. Esta nueva situación del funcionamiento de los campos teatrales en la Argentina, nueva en la historia del teatro occidental, adelgaza paradójicamente la percepción de novedad y originalidad. Lo nuevo parece definirse como aquello que es necesario o inexorable para las búsquedas de expresión en cada proyecto anclado históricamente en una nueva estructura de subjetividad, experimentación y coordenadas de trabajo. De esta manera los campos teatrales se han complejizado. La diversidad asiste también a las trayectorias internas de los artistas que, aunque manifiestan líneas de continuidad de una obra a otra, han acentuado su dinámica de metamorfosis. Este nuevo funcionamiento del campo teatral ha generado un espectador abierto a la diversidad, dotado necesariamente de las competencias de la amigabilidad, la disponibilidad y el

compañerismo frente a la multiplicidad de expresiones y concepciones que se despliegan ante sus ojos. Un espectador pluralista, *politeísta*, que puede relacionarse con distintas concepciones de teatro. El *canon imposible* exige en los críticos profesionales y a los científicos un reposicionamiento de sus prácticas respecto del pasado.

Con el paso de los años, en los '90 el estallido se acentúa y va ampliando sus límites, como un *big bang* que se expande. Así lo demuestra cabalmente, por ejemplo, la dramaturgia nacional. Se multiplican los autores, y cada uno escribe siguiendo sus propios parámetros. Pero además se reconocen nuevas dramaturgias: de autor, de dramaturgista, de versionista o adaptador, de director, de actor, de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de dramaturgia de escena. Ya no se habla sólo de puesta en escena, sino también de escritura escénica y de reescritura. Se identifican también nuevos tipos de producción dramática con rasgos específicos: se habla de dramaturgia(s) de narrador oral, de stand up, de títeres u objetos, de mimo, de danza, de teatro musical, de teatro infantil, de teatro callejero, de teatro de papel, de impro, etc. Se clasifican las formas dramáticas de acuerdo a su relación con el acontecimiento teatral: hay una dramaturgia pre-escénica (escrita *a priori*, antes e independientemente de la escena); hay otra directamente escénica (que acontece en el escenario); hay otra post-escénica (que surge de la notación y transformación del texto escénico en otra clase de texto verbal). Se abandona la vieja definición reduccionista y excluyente de *texto literario para ser representado en escena* o la identificación del drama sólo con el texto escrito y de estructura aristotélica, con la idea de contar una historia. Por otra parte, en la Post-dictadura la dramaturgia empieza a enseñarse sistemáticamente en espacios institucionales terciarios o universitarios, de grado y posgrado, y proliferan los talleres, los concursos, los encuentros y festivales. Se multiplican también las ediciones en libros y revistas, en papel y formato digital. Sobre todo, la dramaturgia argentina gana en calidad, en excelencia de factura, y es reconocida internacionalmente. Otro de los grandes logros de la Post-dictadura es la consideración de la dramaturgia ya no como territorio literario (lo que antes se llamaba *literatura dramática*, eventualmente representable), sino como producción específica y diferenciable marcada por el hacer teatral, que surge del riñón mismo del acontecimiento escénico, de los cuerpos produciendo estructuras rítmicas y relatos de intensidades en el espacio. Lo que no quita la enorme contribución de la dramaturgia argentina a la fundación

de una zona o región muy extraña de la nueva literatura nacional.

Los años 2003-2014 marcan una ampliación cada vez mayor del arco de proliferación de poéticas: el paisaje teatral incrementa la desdelimitación, la destotalización, la proliferación de mundos y poéticas ya característica de los años anteriores de la Post-dictadura. Por un lado, se observa el afianzamiento y multiplicación de aquellas poéticas que tienen sus primeros desarrollos en los primeros años de la Post-dictadura: teatro comunitario (el teatro de vecinos para vecinos, cuya cantidad de grupos ha aumentado considerablemente después de 2001), teatro del relato, *teatro de estados* (a la manera de Ricardo Bartís), clown y varieté, la experimentación en la tradición titiritera, la figura del dramaturgo-director o del director-dramaturgo. Por otro, se consolidan en el siglo XXI prácticas de escaso desarrollo en años anteriores: la producción de escena neotecnológica (con relevante presencia de la tecnología en la escenotecnia), el teatro liminal con la vida y las otras artes, el nuevo teatro documental (a la manera del teatro-testimonio o el biodrama). También se advierte la voluntad de renovar las poéticas del teatro de cámara, que abundan en obras unipersonales o de escaso elenco, por ejemplo, a través de la creación de espectáculos con muchos actores (como en *Multitudes* de Federico León, que incluyó 120, o *La máquina idiota* de Ricardo Bartís, con 17). Diversidad, pluralismo, multiplicidad, canon imposible exigen evitar las generalidades y producir conocimiento sobre/desde lo particular, teniendo en cuenta, como dice Peter Brook, “el detalle del detalle del detalle” (2005).

IV. La articulación de una investigación artística para el artista-investigador: formas discursivas

El pensamiento teatral -la producción de conocimiento singular que el artista y el técnico-artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral- es una de las manifestaciones del pensamiento cartografiado, fundamento de nuestras Ciencias del Teatro y de su Epistemología. Creemos que una de las preguntas fundamentales que debemos hacernos, como artistas o como teóricos, es: ¿qué están haciendo y qué están pensando actualmente los artistas en Buenos Aires?, ¿qué están haciendo y qué están pensando en México? Luego podemos preguntarnos: en una cartografía radicante, ¿qué relaciones y diferencias hay entre la praxis y el pensamiento teatral en Buenos Aires y en México?

Por todo esto consideramos necesario estimular al artista investigador en la producción de pensamiento, por ejemplo a través de diferentes formas discursivas: a) el diario de trabajo o cuaderno de bitácora, que pone el acento en los procesos, las técnicas y los métodos empleados para la elaboración de un espectáculo y se presenta como una acumulación más o menos fragmentaria e inconexa de observaciones; b) la recopilación de pretextos (borradores, esbozos) y paratextos (textos escritos en paralelo a la experiencia de creación, incluso de diferentes géneros discursivos: poesía, música, plástica, periodismo, cine, fotografía, televisión, etc.) para un análisis genético de los espectáculos teatrales estrenados; c) la composición de metatextos sobre el espectáculo teatral o en general sobre el teatro, bajo la forma de aforismos, notas y artículos, apuntes, mails, editorializaciones (programas de mano, folletos, orientaciones para el espectador o la prensa), manifiestos, ensayos, libros, entrevistas, videos e incluso espectáculos-conferencias (como en el caso de la coreógrafa Mariela Ruggeri en Buenos Aires); d) la escritura histórica a partir de la memoria del artista, del grupo y el testimonio sobre las experiencias en el campo artístico, acompañada por la confección de un archivo de documentación que incluye lo audiovisual; e) la investigación sobre temas históricos, técnicos o de política cultural, que incluyen trabajo de campo, archivo y gestión, entrevistas o el estudio sobre la poética de un maestro. Debemos reconocer y sistematizar una vasta bibliografía de los artistas, en el teatro argentino hay libros, artículos, entrevistas de Ricardo Bartís, Gastón Breyer, Javier Daulte, Juan Carlos Gené, Mauricio Kartun, Federico León, Eduardo Pavlovsky, Raúl Serrano, Rafael Spregelburd, Vivi Tellas, Alberto Ure, entre otros, que resultan un auténtico tesoro para una cartografía radicante, para pensar la praxis y el pensamiento teatral.

Conclusión

Creemos que estas perspectivas: una Filosofía de la Praxis Teatral, una valorización del Pensamiento Teatral, constituyen grandes desafíos para la Teatrología en Latinoamérica, y especialmente para multiplicar los puentes entre teatro y producción de conocimiento científico en nuestras Universidades. Se trata de: componer una cartografía radicante de las prácticas latinoamericanas; valorar nuestro pensamiento cartografiado en nuestras territorialidades, reconocer en su singularidad las prácticas y el pensamiento de la propia territorialidad; poner en diálogo esos conocimientos con los que provienen de otros

contextos; educar al artista para que se asuma como un productor de pensamiento; asociarse artistas e investigadores en mutua colaboración; diseñar un nuevo tipo de investigador-participativo: el que coloca el laboratorio en el acontecimiento, privilegia las horas de contacto con la expectación y el campo teatral, trabaja la historia del presente, la territorialidad, el pensamiento cartografiado; diseñar disciplinas que se hagan cargo de la singularidad del objeto de estudio, cuestionar las disciplinas que no se hacen cargo de esa singularidad (contra los desajustes epistemológicos); elaborar modelos abstractos por vía inductiva y cuestionar la mera aplicación deductiva de los vigentes; pelear institucionalmente, en cada uno de nuestros contextos, por el reconocimiento de las Ciencias del Arte / del Teatro y por el reconocimiento de una Epistemología especial. Los saberes y conocimientos de esta Filosofía de la Praxis Teatral y del Pensamiento Teatral, tienen además un valor de aplicabilidad, son herramientas para la acción en los campos teatrales y sociales: valen para orientar y hacer más eficaces la gestión y las políticas culturales. Creemos que por este camino se produciría una profunda renovación de los estudios teatrales, tanto en los planos teórico, metodológico, analítico y epistemológico, como en la articulación de las relaciones entre Universidad, campo teatral y producción artística.

Bibliografía

ALCANTARA GIL, João Pedro, y Marta Isaacsson, et al. (eds.). **O Espectador Criativo: colisão e diálogo**. Porto Alegre: AGE Editora, Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

BARTÍS, Ricardo. **Cancha con niebla**. Teatro perdido: fragmentos. Buenos Aires: Atuel, 2003.

BECKETT, Samuel. Carta de 1937 en alemán. **Disjecta**. Valencia: Pre-textos, 2009, 55-58.

BOVO, Ana María. **Narrar, oficio trémulo**. Conversaciones con Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

- BROOK, Peter, y BROOK, Simon. **Brook par Brook**. Portrait intime. Paris: Arte Vidéo et Ministère des Affaires Étrangères, 2005.
- CABANCHIK, Samuel. **Introducciones a la Filosofía**. Barcelona: Gedisa y Universidad de Buenos Aires, 2000.
- DUBATTI, Jorge, coord. **El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)**. Micropoéticas I. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2002.
- DUBATTI, Jorge. **Filosofía del Teatro I**. Convivio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- DUBATTI, Jorge. **Filosofía del Teatro II**. Cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires: Atuel, 2010.
- DUBATTI, Jorge, coord. **Mundos teatrales y pluralismo**. Micropoéticas V. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2011.
- DUBATTI, Jorge. **Cien años de teatro argentino**. Desde 1910 a nuestros días. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.
- DUBATTI, Jorge. **Filosofía del Teatro III**. El teatro de los muertos. Buenos Aires: Atuel, 2014a.
- DUBATTI, Jorge. **El teatro de los muertos**. Filosofía del teatro y epistemología de las ciencias del teatro. México: Libros de Godot, 2014b.
- DUBATTI, Jorge. **Dramático y no dramático**. Poéticas de liminalidad en el teatro. México: Paso de Gato, 2015 (en prensa).
- KARTUN, Mauricio. **El niño Argentino**. Buenos Aires: Atuel, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro posdramático**. México-Murcia: Paso de Gato/CENDEAC, 2013.
- PAVLOVSKY, Eduardo. **La ética del cuerpo**. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2001.
- ROZIK, Eli. **Theatre Sciences: a Plea for a Multidisciplinary Approach to Theatre Studies**. London: Sussex Academic Press, 2014.
- SCHECHNER, Richard. **Performance**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.

SIRVENT, María Teresa. **El proceso de investigación**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

VILLEGAS, Juan, edición e introducción. Para la historia de las teorías teatrales en España y América Latina. **Gestos**. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico. University of California, USA, a. XXVIII, n. 55 (abril 2013), pp. 11-18. Número especial “Para la historia de las teorías teatrales”.

Jorge Dubatti (Buenos Aires, Argentina, 1963) es Doctor (Área Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Profesor Regular de Historia del Teatro Universal en la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dirige el Proyecto UBACyT 2014-2017 “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: orígenes y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica 1896-1939”.

jorgeadubatti@hotmail.com