

Papel
ESCENA

Escena Investigativa

TEATROLOGÍA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA: ARTISTAS-INVESTIGADORES E INVESTIGADORES PARTICIPATIVOS EN EL TEATRO

JORGE DUBATTI*

En las últimas tres décadas, aunque con desarrollos desiguales, en todos los países de Latinoamérica se ha producido un afianzamiento y multiplicación de la reflexión teatrológica. Nos referimos a la Teatrolología en tres dimensiones: a) el conjunto de disciplinas científicas que producen discurso sobre el teatro:¹ Historia, Historiografía, Historiología, Teoría, Metodología, Epistemología, Estudios sobre la Crítica, Semiótica, Poética, Sociología, Antropología, Filosofía, Museística, Archivística, Ecdótica, etc.; b) la metadisciplina o disciplina de disciplinas (disciplina de 2º grado) que focaliza en las relaciones, dinámicas y situación de las disciplinas científicas que estudian el teatro en general o en determinados contextos; c) el conjunto de prácticas ensayísticas sobre teatro producidas no sólo por investigadores sino

* Jorge Dubatti es Profesor Regular de Historia del Teatro Universal en la Carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires. Director Regular del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Director Proyecto UBACyT. Se especializa en Historia y Teoría del Teatro.

1 Usamos el término teatro en un sentido amplio, desdelimitado, que incluye tanto las formas del teatro-matriz como las múltiples expresiones del teatro liminal (Dubatti, 2016).



también por los mismos artistas. Esto último, marca un cambio insoslayable en la materia que indagamos. Sucede que, por un lado, ha crecido la Teatrología gracias al aumento de especialistas, de grupos de investigación, de espacios institucionales universitarios de formación en grado y posgrado, de formaciones gremiales de investigadores y críticos (ABRACE en Brasil, AINCRIT en Argentina,² AMIT en México, entre otras), de organismos científicos públicos y privados, de publicaciones especializadas (colecciones, revistas), de reuniones (congresos, coloquios, jornadas, etc.), de la inserción de la teoría en los festivales teatrales. Además, por otro, la Teatrología ha mutado por el reconocimiento de los artistas latinoamericanos (teatristas: dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, músicos, técnicos, etc.) como productores de un pensamiento específico. Hay una mayor conciencia sobre las prácticas teatrológicas latinoamericanas,³ una diversificación mayor de problemáticas y formas discursivas de producción de pensamiento teatral, a la par que se acepta que “hablar de teatro latinoamericano es también, y antes que nada, hablar de teoría teatral” (Dubatti, 2017, p. 31). Si durante décadas se pensó a Latinoamérica, en términos epistemológicos, como horizonte de aplicación (estudio de casos) de las teorías teatrales producidas en campos “centrales” (Alemania, Francia, Italia, Estados Unidos...), en los últimos años esa implícita “división del trabajo”

2 Un dato revelador de este incremento: la AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral), fundada en 2008, cuenta actualmente con más de 500 socios de todo el país.

3 Destaquemos dos números especiales de la revista *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* (University of California): el XXVIII, 55 (abril 2013), coordinado por Juan Villegas, dedicado a pensar una historia de las prácticas teóricas del teatro en Latinoamérica; el XXX, 60 (noviembre 2015), sobre “Gestos transitorios: presente, pasado y futuro de las teorías sobre el teatro”, editado por Grace Dávila-López, Polly J. Hodge, Claudia Villegas-Silva y Juan Villegas.

se ha desmontado (parcialmente) y asistimos a una nueva cartografía de intercambios: se ha intensificado el reconocimiento de la Teatrología latinoamericana y de las prácticas del teatro latinoamericano como horizonte, ya no solo de aplicación, sino también de descubrimiento teórico.

Por el pluralismo de tendencias y prácticas, por la multiplicidad de concepciones y preocupaciones, no hay unidad en las prácticas teatrológicas y en las teorías teatrales que se desarrollan en Latinoamérica. Se observa una polifonía de teatrología(s) latinoamericana(s), de riqueza y diversidad incalculables en sus particularidades radicantes. No sólo se produce Teatrología en las capitales nacionales, sino en muchas ciudades de los estados y provincias de cada país. Por otra parte, muchos investigadores latinoamericanos trabajan fuera de Latinoamérica y otros investigadores de otros orígenes, radicados en Latinoamérica, producen grandes contribuciones a la teoría del teatro latinoamericano. El territorio es muy amplio y complejo y todavía no ha sido sistematizado en detalle, ni siquiera de manera local o regional. Por otra parte, las publicaciones o insumos teóricos generados en cada centro no siempre circulan. No existe una sola biblioteca en Latinoamérica que reúna sistemáticamente esa producción. Lo señalamos como una tarea pendiente, sin duda fascinante. En consecuencia, el presente mapa no podría pretender ser exhaustivo. Nos proponemos presentar seis tendencias que atraviesan las prácticas de la Teatrología contemporánea en Latinoamérica, con mayor o menor desarrollo según los contextos, que además parecen marcar orientaciones que se afirman y proyectan hacia el futuro. Las ofrecemos como hipótesis de

trabajo, para discutir y re-examinar, con vistas a la redacción de una cartografía cada vez más compleja en próximas contribuciones. Como se observará, estas tendencias dialogan entre sí, se complementan o discuten, friccionan e incluso (según las prácticas de cada investigador) hasta se oponen.

Uno

Más allá de la diversidad, la perspectiva sociocultural se presenta como un rasgo transdisciplinar en la Teatrológica latinoamericana. Atraviesa las diferentes prácticas científicas y ensayísticas por la singularidad misma del acontecimiento teatral. Entendido el teatro como un acto convivial-corporal-expectatorial de base social, territorial y antropológica; entendida la teatralidad como un fenómeno anterior al teatro y que porosamente se entreteteje con él; entendida la historia y la tradición del teatro en Latinoamérica como una de las prácticas sociales más potentes en la configuración de experiencia histórica, identidad y subjetivación, lo sociocultural es una variable presente tanto en los trabajos de Poética, como en los estudios comparatistas, históricos y en la teoría misma. El chileno Juan Villegas, referente continental de la Teatrológica (sin duda, uno de los maestros más leídos y citados), expresa el carácter irrenunciable de lo social latinoamericano en su *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* (2005). Resulta revelador el capítulo introductorio donde plantea “fundamentos teóricos” (pp. 15-28): los conceptos de teatro como discurso, sistema cultural, las relaciones entre competencia cultural y competencia teatral, la teoría de las “teatralidades sociales”. Para Villegas es imposible pensar el teatro sin

su entramado, su contigüidad, con la teatralidad social:

La teatralidad social es tanto una práctica como una construcción cultural. Como *práctica social* constituye un modo de comportamiento en el cual los seres sociales, consciente o inconscientemente, actúan como si estuviesen en el teatro (modos de vestirse, posición en el espacio escénico, gestualidad, uso de la voz, etc.). Como construcción cultural constituye un sistema de códigos de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social. Las teatralidades son portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de que son productos y en los cuales se utilizan. (Villegas, 2005, p. 18)

En forma complementaria, el investigador argentino Gustavo Geirola (*Teatralidad y experiencia política en América Latina*, 2000) propone la noción de óptica política o política de la mirada para conectar lo social y lo teatral (Cap. I, 25-58):

Nos vemos llevados inmediatamente a presuponer que hay teatralidad allí donde se juega a *sostener la mirada* frente a otro, o bien, para ser más precisos, donde se trata de *dominar la mirada del otro* (o del Otro); con esto queremos insinuar que la teatralidad se instaure en un campo de lucha de miradas, guerra óptica, lo cual demuestra inmediatamente que el movimiento no es el único derivado energético, sino algo más fundamental y menos visible: el poder, el deseo de poder.



Queremos, entonces, conceptualizar la teatralidad en un campo escópico que es fundamentalmente un ámbito agonal constituido como una *estrategia de dominación* (2000, pp. 44-45).

Un ejemplo destacable de las prácticas de una Teatología de base sociocultural lo provee la investigadora colombiana Beatriz J. Rizk con su *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano* (2010). Rizk reúne casi 900 páginas distribuidas en dos volúmenes, con la intención de ofrecer una “visión general” del continente teatral y un estudio particular de la escena en Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, México, Nicaragua, Perú, Puerto Rico y Venezuela, enmarcado cada país a la par en su singularidad y dentro de las coordenadas generales de la tesis de Rizk. Se trata de un aporte que permite una representación a gran escala de los procesos y los imaginarios políticos del teatro en Latinoamérica. Sintetizar los múltiples objetivos de *Imaginando un continente...* resulta complejo, creemos que las líneas principales de la investigación son cuatro: establecer la continuidad y los cambios en la producción de pensamiento político utópico en el teatro latinoamericano, desde sus orígenes, y especialmente en la segunda mitad del siglo XX; estudiar las representaciones teatrales de los procesos culturales y políticos de la redemocratización posterior a las dictaduras en los últimos treinta años; analizar las respuestas del teatro latinoamericano al impacto del neoliberalismo y la globalización impuestos internacionalmente a partir de la clausura del socialismo europeo en 1989; pensar las tensiones de resistencia, resiliencia y transformación entre utopismo y neoliberalismo. La tesis de Rizk es que el teatro latinoamericano persiste en su voluntad

utópica, y más allá de los cambios históricos su carácter político utópico instituye una constante. Tesis que sin duda enfrenta y niega la “muerte de las ideologías”. Como en sus libros anteriores, Rizk articula no sólo una mirada profesional de experta en Teatología, sino también un nítido y lúcido posicionamiento político, que la convierten en una de las intelectuales notables de Latinoamérica, tanto por su comprensión del teatro como de nuestra realidad y cultura. El libro asume, por un lado, un enfoque historicista en tanto distingue “posiciones utópicas ‘válidas’ en su momento” (tomo I, p. 1), y aclara: “Por ‘válidos’ no estimamos que hayan sido los ‘justos’, o los ‘verdaderos’, sino los que sirvieron como vehículos interpretativos de una realidad, en un momento dado, como respuestas a circunstancias sociales, políticas, históricas y demás instancias definidoras” (ibid.). Y opone esas posiciones a una dimensión del neoliberalismo que, de acuerdo con el economista John Williamson y los investigadores Benjamin Kohl y Linda Farthing se impone a partir del “Consenso de Washington” y asume la forma de un “neocolonialismo” (tomo I, p. 7). Es decir que el objeto de estudio de Rizk es, cuando focaliza las últimas décadas, el movimiento anti-neocolonialista en un sentido amplio y diverso y su conexión con el teatro de períodos anteriores. Nacida en Colombia y ligada a la historia y la exégesis del Teatro Experimental de Cali (al que ha dedicado muchas páginas en trabajos anteriores), Rizk hace propias palabras de su maestro Enrique Buenaventura tomadas del *Diario de trabajo* para precisar el gesto de su libro:

Estamos convencidos, como señaló Enrique Buenaventura, que es “inútil y caprichoso afirmar la muerte de las

ideologías y el fin de los compromisos, por el contrario, nos enfrentamos a una ideología que acepta vacíos, rupturas, desencuadernamientos, dispersiones, y a un compromiso que consiste en escudriñar las leyes y las consecuencias del caos, para decirlo de algún modo” (tomo I, p. 13).

Rizk redefine el concepto tradicional de “teatro político” y lo amplía en tanto toda práctica productora de sentido político en un campo de poder, en este caso, en el campo de poder que imponen sucesivamente la Modernidad y el neoliberalismo. En los capítulos dedicados a cada país en particular, cuyos títulos reproduciremos siquiera parcialmente porque expresan elocuentemente los lineamientos principales de sus contenidos, Rizk analiza decenas de espectáculos y textos dramáticos. Resulta imposible transcribir aquí la lista completa, sólo nombraremos a algunos de los teatristas analizados. En el caso teatral de Puerto Rico, al que define como “La insuficiencia de la utopía” (tomo I, p. 169), Rizk estudia las tensiones entre teatro, política nacionalista y nacionalismo cultural, así como su contraste con el “sueño norteamericano” de la dramaturgia puertorriqueña en Estados Unidos, en obras de Roberto Ramos-Perea, José Luis Ramos Escobar, Aleyda Morales, Edwin Sánchez y el grupo Pregones, entre otros. Con respecto a Nicaragua, se centra en la “última utopía progresista religiosa” (tomo I, p. 235), con observaciones sobre el grupo Justo Rufino Garay, Alan Bolt y Lucero Millán. El análisis de México, el más extenso, bajo el título general de “El desplazamiento de la utopía” (tomo I, p. 265), se articula en tres subcapítulos: “La crisis del neoliberalismo: entre la denuncia,

el sondeo histórico y una revolución posmodernista”, “La estética de la cartología cognoscitiva” (donde caracteriza México DF como “la ciudad sin límites”, tomo I, p. 317) y finalmente “El descentramiento como estética o la fronterización de la cultura”, en el que precisa:

La frontera, en un principio y para el propósito de este ensayo, se define como esa línea tanto real como metafórica que atraviesa el espacio físico de seis estados de la nación – Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Baja California y Sonora- nutriendo el imaginario colectivo de un pueblo escindido entre el aquí, en no pocas instancias lleno de penurias y carestías, y el allá, tentador y prometedor, aunque absolutamente elusivo que representa el ‘sueño americano’. (ibid.)

Entre los teatristas comentados figuran Raquel Araujo Madera, Concepción León Mora, Juliana Faesler, Guillermo Gómez-Peña, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM) y Martín Zapata. El segundo tomo se abre con Colombia (bajo el título “La imposibilidad de la utopía”, p. 1) e incluye dos subcapítulos: “Las guerras intestinas partidistas y su representación en las artes escénicas” y “Hacia una totalización de la violencia: el teatro entre el conflicto y la legitimidad” (p. 29), en el que trata la aparición hacia 1987 de una nueva generación “cuya primordial diferencia con la anterior es que es una generación que nació y creció en la violencia” (ibid.). En ellos se hace referencia a obras de Gilberto Martínez, el grupo *Matacandelas*, Fabio Rubiano, el grupo *Teatro Varasanta*, entre otros. El teatro de Venezuela (“La competencia de utopías”, p. 57) también es estudiado en

dos capítulos: “Génesis y desarrollo de una dramaturgia nacional comprometida con su realidad: entre el caudillismo, la marginalidad y el boom petrolero” y “Una nueva generación se asoma a la escena: recrudescimiento de la violencia civil, escepticismo y posmodernidad”, con análisis de espectáculos y textos de Gustavo Ott, Aminta de Lara, Xiomara Moreno y Mariela Romero, entre otros.

Perú o “Los embates de las utopías” (p. 97) es el tercer capítulo del segundo tomo, articulado en tres subcapítulos: “Dos imperios y una nación dividida: entre la circularidad histórica incaica y la linealidad hegemónica occidental”, “Del movimiento indigenista al desborde de lo popular: descentralización y cholificación sociológica de la cultura” y “Multidireccionalidad de búsquedas tanto estéticas como temáticas en los albores del nuevo milenio”. De Perú Rizk destaca las producciones de *Yuyachkani*, José Watanabe, Mario Delgado y el grupo *Cuatrotablas*, José Castro Urioste, entre muchos. El estudio sobre Chile lleva el título “El entierro de las utopías” (p. 173) y se divide en tres momentos: “De laboratorio de acumuladas ideologías al totalitarismo hegemónico: el teatro como testimonio de la contingencia”, “Del gremialismo al corporativismo: una dramaturgia en acecho” y “El teatro bajo la democracia: del autoritarismo a la fragmentación en búsqueda o rechazo del ‘término medio’”, con observaciones sobre espectáculos de Juan Radrigán, Ad-Maipu, Teatro Castro, Andrés Pérez, Marco Antonio de la Parra, Guillermo Calderón, entre otros. La visión sobre la escena de la Argentina (sintetizada en la fórmula de “El vaciamiento de las utopías”, p. 239) desarrolla tres perspectivas organizadoras: “El teatro de la desintegración o de la estética de la multiplicidad: testimonios del

desmantelamiento del estado ‘liberal’ a partir de las últimas décadas del teatro del siglo XX”, “La desarticulación del autoritarismo como forma de vida: doscientos años de cuestionamiento y desafío teatral” y “Entre la construcción de la memoria y la revisión histórica: una dramaturgia para el nuevo milenio”, donde entre otros Rizk analiza obras de Ricardo Bartís, Mauricio Kartun, Claudio Tolcachir, Lola Arias, Víctor Winer y Rafael Spregelburd. Finalmente es el turno de Bolivia, “Entre la utopía y la anti-utopía” (p. 327), dividido en dos subcapítulos: “Utopía, democracia y neoliberalismo y el despertar de un gigante” y “De la ‘mutilada hegemonía neoliberal’ a la plurinación: una dramaturgia al servicio de la diferencia”, con trabajos sobre Eduardo Calla, Diego Aramburo, César Brie, Oscar Zambrano, entre otros. Desde una visión metacrítica, hay que destacar en la obra de Rizk varios aspectos: su vínculo convivial, territorial, con el acontecimiento teatral, así como su intercambio dialógico con los artistas a través de sus permanentes viajes por Latinoamérica; su actualización teórica, su ejercicio crítico con sólidos fundamentos; su actitud comparatista, ligada a las prácticas de la disciplina Teatro Comparado, que establece una dialéctica cartográfica entre la unidad continental y la diversidad de los fenómenos particulares, que busca permanentemente el entronque de lo diverso en las corrientes centrales de los procesos latinoamericanos; su dominio de la bibliografía internacional disponible sobre nuestra escena; su comprensión del acontecimiento teatral desde una base epistemológica adecuada a la praxis de la escena.

Dos

En relación a esta contigüidad entre las prácticas sociales y las teatrales, se advierte en la Teatrológica latinoamericana una problematización, desde limitación y ampliación del “objeto” teatro, así como el desarrollo del concepto de transteatralización como parte de esa extensión. En el siglo XXI se ha acrecentado la percepción de la problematización del teatro, en el intento de volver a responder las preguntas ontológicas básicas: ¿qué entendemos por teatro?, ¿qué es el teatro?, ¿qué hay en el teatro?, ¿qué existe en tanto teatro?, ¿qué está en el teatro? Ya en los años ochenta, frente a la diversidad de prácticas en los campos imposible de reconocer bajo las viejas taxonomías, el concepto de teatro deja de ser una definición cerrada y se desdelimita, se complejiza, literalmente estalla. En la Teatrológica latinoamericana proliferan los nuevos términos que intentan dar cuenta de esa diversificación. El concepto de teatro se amplía y hoy resulta insoslayable la aceptación de su liminalidad (su conexión fronteriza, sus cruces y su periferia, sus intercambios e indeterminaciones, su entretejido y porosidades) con otras prácticas sociales y artísticas. Liminalidad con la vida, con las otras artes, con otras disciplinas. En el siglo XXI esta tendencia se profundiza y se piensa el teatro como un juego de mezclas, tensiones, fricciones y rechazos entre teatralidad, teatro y transteatralización. Una auténtica revolución epistemológica, que saca al teatro del corral del arte y lo pone en relación con la vastedad del mundo, especialmente con lo social, lo político y lo antropológico comprendidos como dimensiones de la cultura. Surgen así las teorías que constituyen una Filosofía del Teatro (Dubatti, 2007, 2010, 2014). Desde una base antropológica, la teatralidad es concebida

como una condición fundante de lo humano que consiste en la capacidad de la especie de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o política de la mirada. (Así como hay *Homo Sapiens* y *Homo Faber* y *Homo Ludens*, se reconoce el *Homo Theatralis*). Esta definición retrotrae la teatralidad al origen mismo de lo humano, en tanto la teatralidad habría nacido la primera vez que dos seres humanos se miraron y comenzaron a hacer, cada uno de ellos, algo para organizar (y dejarse organizar por) la mirada del otro. La teatralidad acompaña al humano ancestralmente y el teatro resulta así una conexión con los orígenes más remotos. Según esta visión, el humano es inseparable del atributo de la teatralidad, y hace diferentes usos de ella: en la vida social cívica y política, en la familia, en el erotismo y la sexualidad, en el comercio, en la liturgia y en el rito, en el deporte, en la educación, etc. El mundo se sostiene en una red de mirada. Recordemos que el término teatro, en griego, *théatron*, quiere decir “mirador”, “observatorio”. Eso que llamamos más específicamente teatro sería uno de los usos posibles de la teatralidad, un uso tardío (muy posterior al origen de la teatralidad) y con características singulares. Según la disciplina Filosofía del Teatro (desarrollada en la Universidad de Buenos Aires e irradiada a diversos centros de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa), el teatro es aquel uso de la teatralidad destinado a producir un acontecimiento convivial-poético-expectatorial. En las últimas décadas y hoy más que nunca, propiciada por el imperio de la mediaticidad, se ha acentuado una paradójica proyección del teatro sobre la teatralidad como resultado de una dinámica invertida: para controlar más eficazmente la política de la mirada (en la que hoy se sostienen el poder, el



mercado y la vida social desde los medios), se recurre a las estrategias y procedimientos del teatro. Ya no de la teatralidad al teatro, sino del teatro a la teatralidad, y hay que destacar algo singular: se utilizan las estrategias del teatro, pero para que no se vea como “teatro”, para que se crea “realidad”. Políticos, periodistas, pastores, abogados, entre otros muchos, realizan cada vez más cursos y entrenamientos de teatro para valerse de esos saberes al servicio de un mayor dominio de la teatralidad. En Filosofía del Teatro se llama a este fenómeno *transteatralización*, es decir, la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad, extendida a todo el orbe social, por el uso de estrategias teatrales que se intenta no poner en evidencia como tales. Quien hoy logra organizar/controlar la mirada de los otros, controla la red de mirada que sostiene el poder y el mercado. Frente a este fenómeno de apropiación de los mecanismos del teatro para la teatralidad social, las prácticas teatrales mismas plantean una reacción, una resistencia, van en dirección contraria y diseñan contrastes, desenmascaramientos o fricciones con la transteatralización. Uno de los ejemplos más notables del campo teatral de Buenos Aires en el que se manifiesta esta tensión entre teatro y transteatralización es Ricardo Bartís, como él mismo lo explica en su libro *Cancha con niebla* (2003). En uno de sus últimos espectáculos, *La máquina idiota* (2013-2015), Bartís imagina un discurso político de Juan Domingo Perón, transmitido por la radio, en el que el presidente exalta la producción teatral (“¡Viva el teatro!”, repite varias veces), justamente como agenciamiento de la política. Según la Filosofía del Teatro, el teatro abarcaría, en un sentido genérico e incluyente, todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia de convivio, *poiesis* corporal y expectación. El teatro puede

incluir elementos tecnoviviales (como en la llamada “escena neotecnológica”, cada vez más extendida), 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 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 (Augusto Boal), teatro ambiental, teatro rásico, teatro en los transportes públicos, biodrama, etc. Ya no se usa, entonces, la palabra “teatro” como en el pasado, hoy cargada de más vastas referencias. Esta ampliación conceptual favorece una mayor comprensión e inteligencia de la complejidad del teatro en el mundo contemporáneo. Esto implica una radical ampliación del *corpus* de los estudios teatrales, que incluiría tanto el teatro tradicional (en su paradigma moderno) como las fiestas populares, los desfiles de moda o el ventriloquismo.⁴

4 De próxima publicación, el volumen *Poéticas de liminalidad en el teatro* (Perú, Lima, Ediciones de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, ENSAD) reúne una treintena de trabajos de investigadores de la Universidad de Buenos Aires sobre diversas formas de teatro liminal desde la perspectiva de la Filosofía del Teatro.

Tres

En la Teatrología latinoamericana se acentúan las búsquedas extra-disciplinares, se impone una “desobediencia disciplinar”, según el tucumano Mauricio Tossi (2017), que llama a salirse de las teorías y metodologías canónicas y perseguir préstamos y cruces con otros campos. En su “Desafíos metodológicos para estudiar el teatro en el Centro Sudeste de la Provincia de Buenos Aires” (2017), la argentina Teresita María Victoria Fuentes (radicada en Tandil, Universidad Nacional del Centro) explicita esa necesidad al correlacionar Semiótica y Poética con Antropología, Estudios Patrimoniales y Jurisprudencia para el desarrollo de los fenómenos teatrales de su región (que incluye las fiestas de Semana Santa y la representación de un *Vía Crucis* al que concurren miles de turistas). Un caso notable es el de Ileana Diéguez (otra de las referencias fundamentales de la investigación teatral y artística en Latinoamérica). Nacida en Cuba y radicada en México hace más de dos décadas, Diéguez demostró con su libro *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política* (2007, 2014) la productividad de las tensiones entre arte y vida en las manifestaciones políticas, las marchas, los “escraches”, el nuevo teatro documental, las instalaciones, el arte callejero y el biodrama en diversos países latinoamericanos. Luego sorprendió con *Cuerpos exPuestos. Prácticas de duelo* (2009), cuaderno sobre la espeluznante teatralidad de la guerra de los narcos. La publicación de su último libro, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (2013), es otro acontecimiento en la Teatrología latinoamericana: Diéguez afirma que la experiencia del dolor que produce la violencia en Latinoamérica es asumida tanto por ritos sociales como por el arte a través de sus

representaciones. El libro es un análisis agudo de las formas y de los límites de la representación del dolor, el luto y el duelo, con fundamentos teóricos en la estética, la filosofía, la sociología, la antropología y el testimonio, y estrechamente ligado a la experiencia de la autora en México. El ensayo se abre con una página autobiográfica que marca el *pathos* y el *ethos* de la investigación:

Recuerdo, era exactamente octubre de 2008, llegaba al aeropuerto de la ciudad de México. Regresaba de Colombia, de un viaje cargado de experiencias difíciles, con el cansancio y el dolor encriptados en mi cuerpo. Al pisar tierra mexicana, mi memoria viajó a Puerto Berrío, en el Magdalena Medio –el lugar de donde venía–, donde la gente renombra las tumbas de NN, y agradecí tener siempre este puerto de regreso, el espacio donde ha sido posible reinventarme la vida. Pero en esos últimos meses de 2008, en México, se había disparado estrepitosamente la visibilidad de la violencia con el avance estrepitoso de muertes, impunidades, dolores y cuerpos sin duelo. (2013, p. 15).

Y Diéguez concluye:

Unos pocos años después somos parte de un país devastado por la muerte, hemos llegado a casi cien mil muertos, más de veinte mil desaparecidos, miles de desplazados y personas aterrorizadas por el miedo, traumadas por el dolor, por la pérdida violenta de sus seres queridos, y por la imposibilidad de dar sepultura a sus muertos. (2013, p. 16).

Sin duda este libro está escrito bajo el signo de la figura de Antígona, pero Diéguez se pregunta:



¿cómo se hace un entierro sin cuerpo?, ¿puede el arte asumir el lugar de ese cuerpo? *Cuerpos sin duelo* formula algunos de los interrogantes más acuciantes del presente latinoamericano, y los responde con solidez teórica, firmeza ética y estremecimiento emocional. ¿Cómo se representa artísticamente el dolor? ¿Cómo se hace del dolor individual una experiencia colectiva? ¿Cómo trabaja el arte en tanto dispositivo de estimulación de la memoria? ¿Qué efecto social alcanza la justicia artística en contextos de violencia e injusticia social? ¿Cumple el arte una función luctuosa?

Prácticas como las de las Madres de Plaza de Mayo, las Madres de la Candelaria, las madres y familiares de las mujeres desaparecidas y asesinadas en el Norte de México, eran acciones específicamente vinculadas a duelos irresueltos. Las prácticas de duelo están inevitablemente vinculadas a acontecimientos de muerte violenta que imposibilitan la recuperación del cuerpo y la realización de ritos fúnebres, dejando incluso fuertes traumas en torno al acontecimiento real de la muerte. (p. 26)

Diéguez señala que la suya

no es una escritura sobre la violencia, sino una reflexión sobre el modo en que la violencia ha penetrado las representaciones estéticas y artísticas, ha transformado nuestros comportamientos y visualidades en el espacio real, ha intervenido los cuerpos y generado una nueva construcción de lo cadavérico, y se ha apropiado de procedimientos simbólicos y representacionales para

producir y transmitir mensajes de terror. (p. 30)

¿Corresponde que el arte dé cuenta de la violencia y el horror? ¿No los multiplica? Diéguez señala que el arte tiene la capacidad de permitirnos mirar las “imágenes-Medusa”, retomando el mito de aquel antiguo ser al que no se podía mirar de frente. “Mirar, aunque sea oblicuamente, nos devuelve una posibilidad de acción ante aquello que pretendía paralizarnos” (p. 48), dice Diéguez. Con palabras del periodista colombiano Hollman Morris, afirma que es necesario “revelar abiertamente la violencia para poder combatirla” (p. 49). Diéguez cree en la necesidad de “desmontar lo irrepresentable” (p. 53), porque, se pregunta: “¿Qué legitiman las posturas de lo irrepresentable? ¿Qué monumentos siguen construyendo mientras silencian otras ruinas?” (p. 53). Hace falta “mostrar la barbarie” (p. 56). Es parte esencial de la responsabilidad del artista y del teatrólogo en la concepción de Diéguez. En esta encrucijada analiza la Marcha Nacional por la Paz convocada por el poeta Javier Sicilia en México, las fotografías de las narcofosas mexicanas en San Fernando, la acción de familiares de desaparecidos colombianos que “renombran” las tumbas NN en Puerto Berrío, así como obras del peruano Edilberto Jiménez, del mexicano Gustavo Monroy y de ex combatientes colombianos reunidos en la muestra *La guerra que no hemos visto*. También, las estrategias para escenificar las muertes violentas como manifestaciones del “necropoder” de los carteles mexicanos, el “necroteatro”, “un teatro del horror”. Otros de los artistas estudiados son Alfredo Márquez, Ángel Valdez, Carlos Aguirre, Rosa María Robles, Álvaro Villalobos, Juan Manuel Echevarría, Rosemberg Sandoval,

Tamara Cubas, Erika Diettes, Gabriel Posada y muchos más. Con inteligencia, Diéguez cruza el análisis de las acciones sociales con el de las artísticas, y le interesan a la par las producciones de artistas plásticos, fotógrafos, performers, bailarines y coreógrafos. Es muy relevante la forma en que Diéguez se apropia del pensamiento del psicoanalista Jean Allouch (*Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, 2006) en tanto cuestionamiento de la teoría freudiana del duelo: no puede haber olvido del duelo, ni sustitución, porque la pérdida del acontecimiento se realiza sin compensación alguna, es pérdida “a secas” (Allouch, 2006, p. 9). Ileana Diéguez, en *Cuerpos sin duelo*, analiza la teoría de Allouch y sintetiza:

El duelo, en opinión de Allouch, no puede ser reducido a un trabajo. Sumándose a la crítica realizada por Philippe Ariès, según la cual ‘Duelo y melancolía’ [de Sigmund Freud] prolonga una versión romántica del duelo, Allouch pone en duda el poder sustitutivo del nuevo objeto que hará olvidar el ‘objeto perdido’ (...) Y pone como ejemplo de esa no sustituibilidad la resolución de Antígona –citada por Lacan en sus seminarios de mayo y junio de 1960- negándose al reemplazo del objeto de su amor y de su dolor” (2013, p. 176).

El duelo “se acompaña de una transformación de la relación con la muerte” (Allouch, 2006, p. 333) que, como afirma Diéguez, constituye “un *acto* que deja al deudo habitado por sus muertos” (2013, p. 177). Retomemos la palabra de Diéguez sobre el pensamiento de Allouch:

Esta noción de duelo que propone Allouch también está en deuda con

Kenzaburo Oé [Agwil el monstruo de las nubes, de Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura], para quien el duelo no es reemplazar al muerto sino cambiar su relación con él, sacrificando algo. El duelo es entonces como un acto –ya no un trabajo- que reconoce una pérdida sin compensación alguna, pues el duelo no es perder ‘un objeto’, sino ‘perder a alguien perdiendo un trozo de sí’ (Allouch, 2006:401), en el sentido de que el muerto se va llevándose un pequeño trozo de los que siguen viviendo. (p. 177)

¿Tendrá que ver la singularidad del teatro latinoamericano, sus poéticas, la fuerza de sus convivios, la valoración del teatro como patrimonio, el clima teatral, con la aceptación de base de esa transformación de la relación con la muerte? En el caso argentino, el teatro de la Postdictadura está poblado de muertos y de alguna manera la asistencia al convivio y la relación con el teatro como cultura viviente ayuda a asumir la experiencia del duelo y a transformar la relación con la muerte. Como dice el espectáculo *Postales argentinas* y buena parte del teatro de Ricardo Bartís, la Argentina “ha muerto” en la dictadura, la mató la dictadura, ya no existe o al menos ya no podrá ser la misma, y el gran acto de ratificación ritual de nuestra existencia es la teatralidad desde el cuerpo viviente. Por eso la Argentina se transforma en una especie de laboratorio de teatralidad social en la Postdictadura: para sostener que mientras los cuerpos viven, seguimos viviendo, y a la vez sostener desde la relación cultura viviente-muerte el duelo por el “país muerto”. Más allá del campo artístico que analiza, *Cuerpos sin duelo* estimula una reflexión nueva, insoslayable, sobre la sociedad y el arte latinoamericanos.

Cuatro

Al mismo tiempo que se producen estos movimientos de apertura y desdelimitación, se verifica un afianzamiento de las Ciencias del Arte como campo específico de producción y validación de conocimiento. Debemos partir de una distinción terminológica como puesta en acuerdo para estas observaciones. Llamamos Ciencias del Arte a la producción de un conocimiento sistemático y controlado sobre el arte, es decir, el conjunto de conocimientos sistemáticamente estructurados, y susceptibles de ser articulados unos con otros, organizados con rigurosidad, coherencia, argumentación, a partir de la observación, la experimentación, la comprobación y la validación de una comunidad científica. Se relaciona con una Filosofía de las Ciencias del Arte o Epistemología aplicada a las Ciencias del Arte, entendido como el 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 analiza los supuestos en que se constituyen las ciencias. Hablamos de Ciencias del Arte, en plural, porque existe una pluralidad de ciencias y una variedad de disciplinas científicas que abordan el estudio sistemático del arte, cada una con su perspectiva propia. En su conjunto estas ciencias articulan una pluralidad de enfoques, una diversidad de aproximaciones a un mundo complejo (Fourez, Englebert-Lecompte, Mathy, 1998, p. 43). Disciplinas científicas son las ramas del conocimiento que estudian una serie de situaciones desde una perspectiva particular, sostenidas por teorías, presuposiciones, redes de científicos, instituciones, etc. Las Ciencias del Arte constituyen el conjunto de disciplinas

científicas que se ocupan de estudiar los entes y acontecimientos que reconocemos en tanto arte(s). Por otra parte, las Ciencias del Arte establecen cruces, superposiciones, préstamos con otros campos científicos: Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias Matemáticas (Formales), Ciencias Políticas, Ciencias de la Comunicación, Ciencias de la Educación, etc. De hecho, algunas de ellas permiten el agrupamiento común de Ciencias Humanas. De la existencia de esta variedad de disciplinas y de diferentes campos científicos surge la posibilidad de la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad y la transversalidad (Fourez, Englebert-Lecompte, Mathy, 1998, p. 106). Esto genera los desafíos de la comparación y la traductibilidad, de una disciplina a otra, de un campo científico a otro, también en el plano de la relación entre las artes (Artes Comparadas, Estética Comparada) y en el de la epistemología (Epistemología Comparada).

Se advierte en la Teatrológica latinoamericana, y especialmente en las instituciones que la impulsan en toda Latinoamérica, la necesidad del reconocimiento de las Ciencias del Arte, con su producción de conocimiento específico, porque deben atender problemas con los que no se enfrentan (o no pueden enfrentarse por las limitaciones de sus marcos) otras ciencias. Uno de ellos, fundamental, es la problematización del concepto de arte en el siglo XX y en el siglo XXI. Theodor Adorno abre su *Teoría estética*, en 1969, con una afirmación que sigue vigente: “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su

relación con el todo, ni siquiera en su derecho a la vida” (Adorno, 2004, p. 9). Más de 30 años después, Elena Oliveras retoma el dictamen de Adorno y lo confronta con la producción artística de las últimas décadas. Oliveras ratifica la lúcida observación del teórico alemán y concluye: “Se podría afirmar que el rasgo principal del arte de los últimos tiempos es su *des-definición*” (*Estética*, 2004, p. 64). Efectivamente, esa problematicidad es resultado de la acción rupturista de las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo, surrealismo) entre 1909-1939, y especialmente del gran “shock estético” (Gadamer, *La actualidad de lo bello*) de los *ready-mades* de Duchamp. También se hace cargo del legado de la postvanguardia (aproximadamente desde 1940 hasta hoy) y se manifiesta en la necesidad de formular nuevas categorías para pensar los fenómenos artísticos en las últimas décadas: desdelimitación, transteatralización, diseminación, liminalidad, *ex-centris*, hibridación, performance, teatro ambiental, bio-arte y otras formas de dar cuenta de la ampliación del concepto de arte. Entre los muchos problemas específicos que asumen las Ciencias del Arte se encuentran la descripción de estructuras inmanentes, los procesos de creatividad, el régimen del acontecimiento poético, las historias internas de las prácticas (microhistorias), las relaciones complejas de las historias internas del arte con las series sociales (políticas, culturales, etc.), la “razón de la praxis” (observación del acontecimiento) enfrentada a una razón lógica o una razón bibliográfica, la

composición de mapas específicos o los problemas de la pedagogía del arte.

La necesidad del reconocimiento de las Ciencias del Arte se vincula al conflicto de la validación: muchas veces en las instituciones científicas las producciones teatrológicas no son evaluadas por pares especialistas sino por científicos que provienen de otras áreas más o menos afines. Se trata entonces de una lucha de crecimiento institucional, vinculada también a la mayor o menor representación de la Teatrológica y las Ciencias del Arte en los comités científicos.

La batalla por las Ciencias del Arte se relaciona además con el impulso por instalar y consolidar nuevas disciplinas: Filosofía del Teatro, Teatro Comparado, Cartografía Teatral, Etnoescenología, Transteatralidad, Estudios del Espectador, Producción Teatral, entre otras. La Etnoescenología, por ejemplo, ha adquirido una importante radicación en Brasil (Biao, 2007). También en Brasil han ganado desarrollo los estudios dedicados al público, las audiencias, los espectadores (Desgranges, 2010; Desgranges y Simoes, 2017). Ya funcionan en Latinoamérica más de veinte Escuelas de Espectadores (inspiradas en la dinámica de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, fundada en 2001), y se ha extendido la preocupación por la teoría en torno de la formación de público (un ejemplo, en Perú, Marco Zanelli, 2016, o el número especial de la Revista *Paso de Gato*, 2017, con dossier sobre Escuelas de Espectadores). México desarrolla disciplinas de innovación en la producción y la difusión de los espectáculos escénicos (De León, 2015) y la Transteatralidad (Adame, 2009).



Cinco

Otro de los giros fundamentales de la Teatrolología en Latinoamérica radica en el reconocimiento del artista-investigador en tanto productor de una Filosofía de la Praxis Teatral. El artista teatral es un trabajador específico 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, anclado en las territorialidades socioculturales. La Teatrolología incluye entre sus zonas más valiosas la del *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. 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 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? Se reconocen hoy en la Teatrolología latinoamericana 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).

El artista-investigador es el 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 latinoamericano abundan los ejemplos notables: mencionemos a Eduardo Pavlovsky, Mauricio Kartun, Alberto Ure (Argentina), Luis de Tavira (México), Santiago García (Colombia), Augusto Boal (Brasil), Miguel Rubio (Perú), Ramón Griffero (Chile), Marcos Malavia (Bolivia).⁵ Se llama investigador-artista al teórico con importante producción ensayística y/o científica que, además de su carrera académica o intelectual, 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, autor de un tratado teórico sobre teatro de consulta fundamental: *La escena presente* (2005). 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

5 Véase en la Bibliografía al final de este artículo la mención de algunos de sus libros.

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. Además, el perfil participativo de un investigador puede estar dado por la asociación colaboradora con los artistas. Se reconoce como 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 toda Latinoamérica existe la convicción de que los fundamentos y el posible crecimiento de las Ciencias del Teatro deben apoyarse en una Filosofía de la Praxis Teatral, el estudio de las prácticas teatrales (el hacer) y el pensamiento que surge de esas prácticas, cargado de saberes y conocimientos. Esta concepción articula el nuevo rol de las universidades en su vínculo con el arte.

Seis

Por último, advertimos que en la Teatrológica latinoamericana se practica una cartografía radicante, un pensamiento cartografiado, y se favorece un puente o diálogo de cartografías. Se pone el acento en pensar lo territorial, desde una actitud radicante (apropiándonos libremente del sentido que otorga a este término Nicolas Bourriaud, *Radicante*, 2009). El estudio consiste no en aplicar un principio radical *a priori* a lo

estudiado, sino en reconocer un territorio teatral y los procesos de territorialización, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades, desde un descubrimiento radicante. Se revela la capacidad transculturadora, antropofágica (en el sentido que otorgaba a este término Oswald de Andrade), fagocitante propia de cada territorialidad, concebida como un espacio de subjetivación activo. Se trata, en consecuencia, de desarrollar una razón de la praxis 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.⁶ 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 del mexicano Claudio Valdés Kuri (yendo de lo general a lo particular), sino de analizar en su singularidad las prácticas de Valdés Kuri 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. Como señalamos antes, hoy existe una nueva cartografía mundial de división del trabajo en la

⁶ Oponemos una razón pragmática o de la praxis (vinculada a la observación del acontecimiento, de lo que acontece en la praxis), la que impulsamos, a una razón lógica (que encuentra su fundamento en la pura coherencia abstracta, no necesariamente conectada a los hechos observados) y a una razón bibliográfica (aquella que, de acuerdo a un criterio de autoridad, *magister dixit*, sostiene que alcanza con que algo haya sido escrito/publicado para tomarlo como verdad confiable). Razón pragmática, razón lógica y razón bibliográfica implican tres concepciones y prácticas epistemológicas profundamente diversas.



Teatrología, no hay una lengua común universal en la Teatrología,⁷ no hay Mesías teórico, sino trabajos territoriales, radicantes, desde lo particular, desde el carácter propositivo o desde la dimensión antropofágica, 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. En Latinoamérica se estudia territorialmente y luego se transmite, se intercambia, se dialoga 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 suma, Latinoamérica atraviesa una época de *pensamiento cartografiado*: no pretende pensar el Todo, sino conjuntos en territorialidad, tendencias, conexiones entre fenómenos particulares, que permitan diseñar una cartografía radicante. Esta actitud radicante 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. Creemos que se advierte una tendencia hacia lo que la salteña Zulma Palermo llama regionalismo crítico decolonial:

desde el que se busca desarticular viejas y hegemónicas genealogías para dar lugar a otras distintas y acalladas por la “colonialidad del poder” (Quijano, 2000). No se trata, por lo tanto, de concretar alguna forma de análisis,

7 Esa ausencia de lengua técnica universal se pone en evidencia en los procesos de traducción. Numerosos teatrólogos latinoamericanos ya han sido traducidos a diversas lenguas, especialmente se da el fenómeno de la traducción intra-latinoamericana del castellano al portugués (brasileño) y viceversa.

sino de proponer un proyecto todavía incipiente, aunque no aislado ya que está emergiendo en todas las localizaciones del sur; un proyecto de autodefiniciones y de modificación de las unidades totalizadoras y centralizadas que han regido y rigen nuestras formas leer, es decir, un criterio semiótico de vivir, de conocer, de pensar, de habitar el mundo. Por eso decía más arriba que se trata tanto de una geopolítica como de una corropolítica del conocer y del hacer. (2011, p. 127)

Baste mencionar como ejemplo de esta tendencia el trabajo que realizan Margarita Garrido en la Patagonia (Universidad Nacional del Comahue); Roger Mirza (2007) en Uruguay (Universidad de la República), y Eberto García Abreu en Cuba (2016).

Los 17 volúmenes publicados y dirigidos por Margarita Garrido arrojan nueva luz sobre el teatro patagónico como área con fronteras internas dentro del teatro argentino, también como área transfronteriza, internacional/supranacional en su articulación con el teatro patagónico chileno, con sus relaciones y diferencias. En la dimensión intercultural, se impone el vínculo con el pasado y el presente del pueblo mapuche, los fenómenos de mestizaje, hibridación, transculturación. El teatro de la Norpatagonia, y específicamente el neuquino, son de gran complejidad, además, en sus conexiones con el teatro del mundo. Al respecto, en el tomo I de las actas sobresale la reflexión de Osvaldo Calafati, cuando se pregunta por cómo escribir una historia del teatro de Neuquén en su complejidad fáctica, atravesada por los estímulos locales y de la región, también por los

de Europa (España, Inglaterra, Alemania...) y de Buenos Aires:

¿Cómo explicar, si no, la representación de un romántico español del siglo XIX en Chos Malal, en 1894? ¿O la crítica positivista y progresista a La Gran Vía en ese mismo pueblito de Cordillera, por esa misma época? ¿Por qué los victoriosos aparentes de una gran guerra interior necesitan representar la tragedia de los vencidos, en Pehuen Mapu, de Gregorio Álvarez, en 1954? ¿Qué función cumple una enigmática y existencial obra de Priestley en el Neuquén de los años sesenta? ¿Por qué un dramaturgo de la vanguardia del centro del país [Ricardo Monti, de Buenos Aires] estrena una obra fundamental [¿Una noche con el Sr. Magnus e hijos] en la frontera de Neuquén, en 1970? ¿Por qué, en el Neuquén de los noventa, se representan La pequeña Mahagonny y Los fusiles de la Madre Carrar de Brecht? ¿Qué tiene que ver la sombría obra La noche devora a sus hijos de Daniel Veronese con la experiencia de los neuquinos en la actualidad? (Garrido, dir., I Jornadas..., 2010, p. 16)

En otro trabajo dentro del mismo volumen, Calafati reflexiona sobre la delimitación geográfica y simbólica de Neuquén a través de la historia y habla del pasaje de la “barbarie” a la globalización, nueva muestra de la referida complejidad:

Neuquén pasó de territorio bárbaro a provincia, después integró una región de desarrollo y ahora es un ‘espacio

abierto’ (Colantuono, 1995) cuya energía hidroeléctrica y petrolífera, mayormente, se exporta a precios internacionales gracias a empresas multinacionales [...] es decir, es ya un espacio ‘globalizado’ con posibilidades de ‘desprenderse’ del territorio nacional” (id, p. 24).

Por su parte, Margarita Garrido propone en “Fantasmal presencia de la ausencia en la dramaturgia de Neuquén” destacar el valor del teatro neuquino como máquina de la memoria (siguiendo el concepto propuesto por Marvin Carlson en *The Haunted Stage*) para recuperar el pasado y especialmente, en el eje intercultural, la presencia del indio, aspecto en el que resulta fundamental el aporte de la dramaturga y actriz de origen mapuche

Luisa Calcumil. Garrido reproduce un fragmento de *Es bueno mirarse en la propia sombra* (1987), en el que lo mapuche se cruza conflictivamente con la herencia de la cultura occidental:

Y aprendí de los godos, de los visigodos, de los fenicios, de los egipcios [...] De Europa sobre todo [...] ¡Qué grande este Colón, que descubrió a los salvajes de los indios! [...] de pronto no... pues NADA. [sic] ¿No? Fuck you! UE UE UE UE, UE UE UE!. (Garrido, dir., II Jornadas..., 2011, p. 73).

La perspectiva sociocultural es transversal a estas tendencias. Latinoamérica evidencia cada vez mayor interés por conocer lo que está pasando en nuestros países.⁸ Revelemos la

⁸ Múltiples reuniones favorecen el intercambio, destaquemos entre ellas el CORAL Congreso Regional Arte en Latinoamérica, que organiza la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.



importancia que han adquirido en los últimos años la revista *Conjunto* (La Habana, Cuba), dirigida por Vivian Martínez Tabares, o las antologías de teatro latinoamericano como la publicada por Lola Proaño y Gustavo Geirola (2010). Se advierte en los teatrólogos y artistas-investigadores una mayor conciencia de un mundo multicentral, que desplaza los rótulos de subalternidad, marginalidad, o periferia, más allá de las desigualdades institucionales y económicas. Estas seis tendencias promueven además una relectura y redescubrimiento del pasado teatral desde una mayor complejidad, así como la apertura a nuevas formulaciones y a la posibilidad de diseñar nuevas teorías relacionadas con las prácticas territoriales. Hay mayor necesidad de innovación, especialmente desde la dimensión de una Investigación Aplicada a la incidencia en nuestros contextos, a través de la puesta de los conocimientos científicos-artísticos al servicio de la gestión, programación, jurisprudencia, educación, periodismo y divulgación, formación de espectadores y otros reclamos socioculturales.

Bibliografía

AAVV. (1964-2017). Revista Conjunto. Números 1-184. Dir. Vivian Martínez Tabares. Casa de las Américas, Departamento de Teatro. La Habana, Cuba.

AAVV. (2017). Dossier “Escuelas de Espectadores”, *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*. Año 16, N° 70 (julio-agosto-setiembre). México.

Adame, Domingo. (2009). *Conocimiento y representación: un re-aprendizaje hacia la Transteatralidad*. Universidad Veracruzana. Xalapa, México.

Adorno, Theodor W. (2004). *Teoría estética*. Akal (Col. Obra Completa, 7). Madrid, España.

Allouch, Jean. (2006). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Literales. Buenos Aires, Argentina.

Andrade, Oswald de. (1990). *A utopia antropofágica: a antropofagia ao alcance de todos*. Secretaría de Estado da Cultura. Sao Paulo, Brasil.

Bartís, Ricardo. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Atuel. Buenos Aires, Argentina.

Biao, Armindo, org. (2007). *Anais V Coloquio Internacional de Etnocnologia*. Universidade Federal da Bahia. Bahia, Brasil.

Boal, Augusto. (2015). *Teatro del Oprimido*. InterZona. Buenos Aires, Argentina.

Bourriaud, Nicolas. (2009). *Radicante*. Adriana

Hidalgo Editora. Buenos Aires, Argentina.

Breyer, Gastón. (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Infinito. Buenos Aires, Argentina.

Carlson, Marvin. (2003). *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. The University of Michigan Press. Ann Arbor, USA.

De León, Marisa. (2015). *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*. CONACULTA. México.

Desgranges, Flávio. (2010). *A Pedagogia do Espectador*. 2° ed. Editora Hucitec. Sao Paulo, Brasil.

Desgranges, Flávio, y Giuliana Simoes, orgs. (2017). *O Ato do Espectador. Perspectivas artísticas y pedagógicas*. Editora Hucitec. Sao Paulo, Brasil.

Diéguez, Ileana. 2007. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Atuel. Buenos Aires, Argentina.

Diéguez, Ileana. 2009. *Cuerpos exPuestos. Prácticas de duelo*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Diéguez, Ileana. 2013. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénica. Córdoba, Argentina.

Diéguez, Ileana. 2014. *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de Gato. México. Edición revisada y aumentada.

Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel. Buenos Aires, Argentina.



- Dubatti, Jorge. 2010. *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel. Buenos Aires, Argentina.
- Dubatti, Jorge. 2014. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel. Buenos Aires, Argentina.
- Dubatti, Jorge. 2016. *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Atuel. Buenos Aires, Argentina.
- Dubatti, Jorge. 2017. "Dialog der Kartografie" / "Diálogo de la cartografía". En: Lene Grösch, Nicole Gronemeyer und Holger Schultze (eds.), ¡Adelante! Teatro Iberoamericano en tiempos de cambio / Iberoamerikanisches Theater im Umbruch, Berlín/Heidelberg. Coedición de *Theater der Zeit* y el *Iberoamerikanisches Theaterfestival*. (pp. 31-36). Edición bilingüe alemán-castellano. Berlín, Alemania.
- Fourez, Gérard, Englebert-Lecompte, Véronique, y Mathy, Philippe. 1998. *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*. Colihue. Buenos Aires, Argentina.
- Fuentes, Teresita M. V. 2017. "Desafíos metodológicos para estudiar el teatro en el Centro Sudeste de la Provincia de Buenos Aires". En *Pensar el teatro en provincia*. Coedición de la Universidad Nacional del Sur y Universidad de Buenos Aires. Bahía Blanca, Argentina. (en prensa)
- Gadamer, Hans-Georg. 1996. *La actualidad de lo bello*. Paidós. Barcelona, España.
- García, Santiago. 1994. *Teoría y práctica del teatro I*. Teatro La Candelaria. Bogotá, Colombia.
- García, Santiago. 2002. *Teoría y práctica del teatro II*. Teatro La Candelaria. Bogotá, Colombia.
- García Abreu, Eberto. 2016. *Estaciones teatrales*. Alarcos. La Habana, Cuba.
- Garrido, Margarita. dir. 2010. *Actas I Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Universidad Nacional del Comahue, EDÚCO Editorial Universitaria. Neuquén, Argentina.
- Garrido, Margarita. dir. 2011. *Actas II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Universidad Nacional del Comahue, EDÚCO Editorial Universitaria. Neuquén, Argentina.
- Geirola, Gustavo. 2000. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Ediciones de Gestos. Irvine, USA.
- Griffero, Ramón. 2007. "Reflexiones sobre la escena". En: *Memoria y tendencias actuales del teatro latinoamericano*, de varios autores. VI Festival Internacional de Teatro Santa Cruz "Multiplicando Miradas", Asociación Pro Arte y Cultura (APAC). Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.
- Kartun, Mauricio. 2016. *Escritos 1975-2015*. Colihue. Buenos Aires, Argentina.
- Lehmann, Hans-Thies. 2013. *Teatro posdramático*. Paso de Gato / CENDEAC. México.
- Malavia, Marcos, y Jean-Philippe Assal. 2009. *De la puesta en escena a la puesta en esencia*. Ñaque. Madrid, España.
- Mirza, Roger. 2007. *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia*. Universidad de La República. Montevideo, Uruguay.
- Oliveras, Elena. 2004. *Estética. La cuestión del arte*. Ariel. Buenos Aires, Argentina.

- Palermo, Zulma. 2011. “¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?”. En Crolla, Adriana (comp.), *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. (pp. 126-136). Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina.
- Pavlovsky, Eduardo. 1999. *Micropolítica de la resistencia*. Eudeba/CISEG. Buenos Aires, Argentina.
- Proaño Gómez, Lola, y Gustavo Geirola. comps. 2010. *Antología del teatro latinoamericano 1950-2007* (tres tomos). Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires, Argentina.
- Rizk, Beatriz J. 2010. *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano. Tomo I: Visión general, Puerto Rico, Nicaragua y México; Tomo II: Colombia, Venezuela, Perú, Chile, Argentina, Bolivia*. LATR Books. Lawrence, KS, USA.
- Rubio Zapata, Miguel. 2008. *El cuerpo ausente (Performance política)*. Ediciones del Grupo Yuyachkani. Lima, Perú.
- Sirvent, María Teresa. 2006. *El proceso de investigación*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Tavira, Luis de. 2003. *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. El Milagro. México.
- Tossi, Mauricio. 2017. “Las coordenadas norte/sur en la investigación del teatro regional”. En *Pensar el teatro en provincia*. Coedición de la Universidad Nacional del Sur y Universidad de Buenos Aires. Bahía Blanca, Argentina. (en prensa)
- Ure, Alberto. 2003. *Sacate la careta*. Norma. Buenos Aires, Argentina.
- Villegas, Juan. 2005. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Galerna. Buenos Aires, Argentina.
- Villegas, Juan, edición e introducción. 2013. “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), 11-18. Número especial “Para la historia de las teorías teatrales”.
- Villegas, Juan, et al. (ed.). 2015. *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* (University of California, Irvine, USA), Número XXX, 60 (noviembre 2015). Número especial “Gestos transitorios: presente, pasado y futuro de las teorías sobre el teatro”.
- Zanelli, Marco, ed. 2016. *Foro de Comunicación: Creación de Público para las Artes Escénicas*. Asociación Cultural Peruano Británica. Lima. Perú.



