

Recibido: 28 de mayo 2020

Aceptado: 03 de septiembre 2020

## **El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis**

**Jorge Dubatti<sup>1</sup>**

### **Resumen**

Este artículo propone reflexionar sobre nuevas aproximaciones a las relaciones entre arte y producción de conocimiento, especialmente en el ámbito universitario. Destaca la valorización de una Filosofía de la Praxis artística y teatral y los sujetos artista-investigador, investigador-artista, investigador participativo y la colaboración entre artista-investigador e investigador participativo. Reconoce la producción de pensamiento artístico y teatral implícito, explícito y su posible articulación en Ciencias del Arte y Ciencias del Teatro. Indaga en diversas formas discursivas para la investigación artística, así como en su carácter territorializado.

**Palabras clave:** Ciencias del Arte - razón de la praxis - territorialidad - pensamiento teatral sustentado

### **Abstract**

This article proposes to reflect on new approaches to the relationships between art and knowledge production, especially in the university environment. It values a Philosophy of Artistic and Theatrical Praxis and the artist-researcher, researcher-artist, participatory researcher and the collaboration between artist-researcher and participatory researcher. It recognizes the production of implicit and explicit artistic / theatrical thought and its possible articulation in Art Sciences and Theater Sciences.

---

<sup>1</sup> Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

It investigates various discursive forms for artistic research, as well as their territorialized character.

**Keywords:** Art Sciences - reason for praxis - territoriality - supported theatrical thought

En los últimos años han surgido nuevos desafíos para la investigación artística fuera y dentro de la universidad. Se ha puesto en primer plano, nacional e internacionalmente, la necesidad de practicar y pensar desde nuevas aproximaciones las relaciones entre arte y producción de conocimiento, y especialmente los vínculos entre la praxis artística y la ciencia. De allí la necesidad –como señalamos en *Filosofía del Teatro III* (2014: 55-77)– de las Ciencias del Arte en su aporte específico.

### **Hacia una nueva investigación artística**

Las Ciencias del Arte, y dentro de ellas, las Ciencias del Teatro<sup>2</sup> o Teatrología,<sup>3</sup> se componen de un amplio y creciente conjunto de disciplinas científicas que producen discursos sobre el arte /el teatro, ya sea en relación con otros campos científicos (Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias de la Educación, Ciencias Exactas, etc.), o en su especificidad. A diferencia de la doxa (saber acríptico y fácilmente refutable), las Ciencias del Arte / del Teatro

---

<sup>2</sup> Usamos mayúsculas para nombrar las ciencias como campos disciplinarios/institucionales o disciplinas individuales.

<sup>3</sup> Para una introducción a la historia de la Teatrología argentina, Autor 2017a. Nos referimos a la Teatrología en tres dimensiones: a) el conjunto de disciplinas científicas que producen discurso sobre el teatro: 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 académicos e investigadores participativos, sino también por los mismos artistas-investigadores.

producen sobre el arte / el teatro un conocimiento riguroso, sistemático, crítico, fundamentado, sensible y validado por una comunidad de expertos o especialistas. En su conjunto estas ciencias articulan una pluralidad de enfoques, una diversidad de aproximaciones a un mundo complejo (Fourez, Englebert-Lecompte, Mathy, 1998: 43). 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: 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).

Es un error frecuente pensar que, bajo el nombre de Ciencias del Arte, se intenta otorgar estatuto de ciencia al arte en sus prácticas, es decir, sostener que el arte es una ciencia o que para hacer arte (pintar, bailar, cantar, etc.) hay que ser científico. Un malentendido que no permite comprender la entidad y función de las Ciencias del Arte /Ciencias del Teatro. Existen las Ciencias del Arte porque se puede producir discurso científico sobre el arte. Hay perspectivas y abordajes del arte que sólo se las plantean las Ciencias del Arte.<sup>4</sup> La experiencia ha demostrado que las prácticas artísticas (hacer teatro, música, plástica, etcétera, gestionar las artes, enseñarlas, difundirlas, etcétera) y las Ciencias del Arte se alimentan entre sí provechosamente.

---

<sup>4</sup> Hay problemas del arte que solo se los plantean las Ciencias del Arte: el análisis de las estructuras inmanentes de las obras y acontecimientos; los caminos de la creatividad artística y sus procesos; el régimen del acontecimiento artístico y la singularidad de la *poiesis*; la elaboración de las técnicas y su implementación; la historia interna del arte y su compleja relación con la serie social (articulación entre la microhistoria del arte y las microhistorias sociales, políticas, culturales, etcétera); el ejercicio de una razón de la praxis artística (en oposición a una razón lógica y una razón bibliográfica); el diseño de mapas específicos de producción, distribución, circulación, flujos, etcétera, más allá de las fronteras de los mapas geopolíticos nacionales; la pedagogía artística y los secretos de la formación, ¿se puede enseñar a ser artista?

Hay una zona de la experiencia empírica que instala, a partir de la observación y la comprobación, una razón de la praxis. No una razón lógica (matemática, racional, geométrica), ni una razón bibliográfica (de autoridad libresca, en la tradición medieval del “Magister dixit”, vigente *mutatis mutandis* en la contemporaneidad), sino una razón del acontecimiento, de lo que pasa en el acontecimiento o en la historia. Muchas veces lo que la razón lógica muestra como incontrovertible en términos racionales, es refutado por la razón de la praxis. De la misma manera, muchas afirmaciones de autoridades prestigiosísimas no se verifican en los acontecimientos y deben ser revisadas. Nos ha pasado en más de una ocasión, en los congresos nacionales e internacionales de Teatología, discutir por la mañana cuestiones conceptuales (“la muerte del teatro”, “la muerte de la ficción”, “la muerte del personaje”, etc., por dar ejemplos) que luego son desmentidas por las obras teatrales que vemos a la tarde y a la noche, donde hay teatro, ficción y personaje. Lo peor de todo es que ese desfasaje no se perciba, o no se problematice. Si el teatro y el arte, desde un punto de vista filosófico, son acontecimientos singulares, su comprensión exige una razón de la praxis del acontecimiento. El *ab esse ad posse* de la lógica modal traspolada al teatro, hacia un pensamiento teatral y un conocimiento científico territorializados: del ser (del acontecimiento teatral) al poder ser (de la teoría teatral) vale, y no necesariamente al revés. En otro sentido, muchas observaciones sobre el campo teatral son forzadas por la existencia de determinados dictámenes bibliográficos: tendría que ser así, porque lo dice tal filósofo o sociólogo o psicoanalista, etc. La experiencia nos ha demostrado que ciertas afirmaciones de grandes maestros sobre diferentes áreas no se cumplen en el acontecimiento teatral.

Para visibilizar la diferencia entre razón de la praxis y razón lógica, pongamos como ejemplo un problema matemático del tipo: si diez albañiles construyen una casa de 200 metros cuadrados en un mes, ¿cuánto tardarían cien albañiles en construir esa misma casa? Y luego, en progresión creciente: ¿y cuánto tardarían mil, cien mil, un millón de albañiles? Matemáticamente podemos llegar, sin contradicción, consistentemente, a sostener que un millón de

albañiles construirían esa misma casa de 200 metros cuadrados en apenas milésimas de segundos. Ahora bien, en términos de la praxis del acontecimiento de construcción de una casa, con determinados materiales y procesos: ¿cómo hacemos para que entren un millón de albañiles en un terreno de 200 metros cuadrados y hagan todo lo que tienen que hacer en apenas milésimas de segundos? Cuestionar, en consecuencia, los aportes de la razón lógica y la razón bibliográfica desde una razón de la praxis, y no al revés. Recurrir a la razón lógica y a la razón bibliográfica siempre y cuando iluminen una razón de la praxis. Proponer nuevas teorías desde una razón de la praxis, releer la historia teatral desde una razón de la praxis. Favorecer así las prácticas decoloniales (Palermo, 2011) y dar entidad a lo que acontece en nuestros territorios singulares.

El arte y el teatro reconocen su singularidad tanto en el hacer como en la producción de saberes y teorías. La investigación artística se articula además con la docencia y la capacitación en el arte: es sabido que nadie puede enseñar a otro a ser artista, pero es real que en el plano de la formación se transmiten técnicas, procedimientos, saberes, historia, que pueden ser aprovechados de diversas formas por un artista. En la última década hemos asistido a un verdadero cambio epistemológico respecto de la articulación entre el campo de las artes y la universidad y ésta ha ganado nuevo protagonismo no sólo en la producción de conocimiento, sino también en la praxis artística. Se ha producido una multiplicación de espacios universitarios dedicados al arte, se ha creado RAUdA (Red Argentina Universitaria de Arte) en 2011, se han afianzado institucionalmente las Ciencias del Arte<sup>5</sup> y se ha multiplicado el

---

<sup>5</sup> Baste mencionar, en la Argentina, la creación de nuevas Universidades, Facultades, Carreras, Especializaciones y Posgrados vinculados al arte en diversas universidades. En el Instituto de Artes del Espectáculo «Dr. Raúl H. Castagnino» de la UBA trabajamos prioritariamente la problemática del artista-investigador. Sigue habiendo grandes deudas en este campo: el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina), por ejemplo, no reconoce aún un Área de Ciencias del Arte. Véanse al respecto nuestras reflexiones en Fuentes y Silva, 2013: 161-169. Hay mucho por lo que pelear todavía.

vínculo entre la reflexión científica y la creación teatral.<sup>6</sup> Los desafíos de la nueva investigación artística se encuadran en la “función social de la Universidad Latinoamericana” que exaltó José Luis Romero en 1959:

Unas veces la Universidad ha sido solamente un instrumento de conservación y transmisión del saber tradicional (...) Pero otras veces la Universidad ha percibido y aceptado las situaciones de cambio, tanto espiritual como social. En ese caso ha renunciado a limitar sus funciones a la simple conservación y transmisión del saber tradicional, encaminando sus esfuerzos, en cambio, a la tarea de renovarlo. Por esa vía la Universidad ha mantenido o recobrado su condición de centro cultural eminente (2004: 395).

### **Pensamiento teatral implícito y explícito**

La Filosofía del Teatro apunta a promover esa renovación de la Teatrológia y las Ciencias del Arte. Desde su origen, la Filosofía del Teatro ha puesto el acento en el rol del artista como productor de saberes y conocimiento, como pensador e intelectual específico (Dubatti, 2007) e insustituible en la generación de un pensamiento singular, impar, excepcional que solamente el artista puede producir. Sucede que el artista, desde la praxis, en la praxis, para la praxis y sobre la praxis, produce pensamiento permanentemente, de diversas maneras, según las poéticas, es decir, según la forma de trabajo, los procedimientos estructurales y la concepción de teatro, y muchas veces es quien más sabe (o uno de los que más saben) de teatro.

Llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el artista, el técnico artista<sup>7</sup> y otros agentes de la actividad teatral generan desde/en/para/sobre la praxis teatral. (Recordemos,

---

<sup>6</sup> Un buen ejemplo son los trabajos reunidos en AAVV., *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*, 2013.

<sup>7</sup> Como hemos señalado en diversas oportunidades, la labor de los técnicos y su producción de pensamiento son fundamentales en la producción de acontecimiento teatral, por eso preferimos hablar no de técnico a secas sino de técnico-artista.

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., muchos años anterior a la *Poética* de Aristóteles, del siglo IV a.C.). En “El artista como lugarteniente”, al referirse a los ensayos de Paul Valéry, Theodor W. Adorno caracteriza el tipo de relación entre práctica y pensamiento artísticos:

Son pensamientos conseguidos gracias a esa proximidad al sujeto artístico de que sólo es capaz aquel que produce él mismo con responsabilidad extrema (...) [Es] aquel que sabe de la obra de arte por *métier*, por el preciso proceso de trabajo, pero en el cual al mismo tiempo ese proceso se refleja tan felizmente que se trasmuta en comprensión teórica, en aquella buena generalidad que no pierde lo singular, sino que lo conserva en sí y lo lleva a presencia vinculatoria gracias al propio movimiento. (Adorno, 1984: 208-209)

Recordemos las reflexiones de Tibor Bak-Geler (2003: 87), en esta misma línea. Alain Badiou afirma que “el teatro piensa” en tanto teatro (2005: 137-142). Asegura: “Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario” (2005: 121). El teatro encarna ideas en los procedimientos y las poéticas, no las ilustra ni las explicita. El teatro no es un medio para el pensamiento, sino un fin en sí mismo para el descubrimiento de otras ideas que no han sido pensadas. “El teatro no debe transmitir ideas, debe inventarlas”, afirma Daulte.<sup>8</sup> El teatro como pura producción de multiplicidad, que genera “ideas teatro”.<sup>9</sup>

Podemos distinguir un pensamiento teatral *implícito* en la obra en tanto metáfora epistemológica, según Umberto Eco: “El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el

<sup>8</sup> Véase en [www.javierdaulte.com](http://www.javierdaulte.com).

<sup>9</sup> Para agilizar la lectura, los títulos de la producción teórica de cada artista-investigador mencionado en este capítulo aparecen al final, en la Bibliografía general. Se selecciona de cada uno de ellos y ellas, sin afán de exhaustividad, sólo a manera de ejemplo, algún título fundamental.

modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad”, *Obra abierta*, 1984: 88-89), en su estructura, en el trabajo de hacerla y en la concepción de su poética; y un pensamiento teatral *explicito* cuando es expuesto meta-artísticamente.

Pero además ese pensamiento no está sólo y exclusivamente circunscrito al teatro: involucra una visión general del mundo pero desde otro ángulo, desde la experiencia teatral. Basta con hablar con algunos artistas, o leer sus textos ensayísticos o sus declaraciones en entrevistas, para advertir enseguida que miran y piensan el mundo integralmente desde un punto de vista inseparable de su existencia como teatristas. Importante destacarlo: el pensamiento teatral compromete tanto el pensamiento sobre lo específico del trabajo y la poética teatrales, como el pensamiento sobre el mundo. Se genera una mirada comprensiva afectada por la existencia en el teatro. Hacer teatro en la Argentina no es meramente elaborar obras, sino también una forma de vivir. El teatro es en la Argentina una biopolítica, el arte como morada de habitabilidad.<sup>10</sup>

T. S. Eliot afirma en “La función de la crítica”:

Pues no cabe duda que la mayor parte de la labor de un autor al componer su obra es labor crítica; la labor de tamizar, combinar, construir, expurgar, corregir, probar; esta faena espantosa es tanto crítica como creadora. Hasta sostengo que la crítica empleada en su propio trabajo por un escritor adiestrado y experto es la crítica más vital, la de categoría más elevada. (s/f: 33)

En complementariedad con esta visión, creemos que el pensamiento teatral se encarna, implícitamente, en el hacer y lo hecho, en las prácticas, es decir, en la poética de los dramas y los

---

<sup>10</sup> Un ejemplo claro de esta extensión, que involucra los más diversos aspectos de la vida y el mundo, son los artículos de Eduardo Pavlovsky en *Página/12* y otros medios y revistas (reunidos en sus libros *Micropolítica de la resistencia*, *La voz del cuerpo* y *Resistir Cholo*); los de Rafael Spregelburd en el diario *Perfil* (compilados parcialmente como Apéndice a la edición de sus obras en *Atuel*); los 88 textos de Mauricio Kartun en su *Escritos* (2015).

espectáculos (Dubatti, 2014: 21-54), en su estructura, su trabajo y su concepción; explícitamente, en el metateatro y el metadrama dentro de la obra<sup>11</sup>, en metatextos y paratextos de los creadores (programas de mano, diarios de trabajo o bitácoras, prólogos, artículos y ensayos, declaraciones en entrevistas, cartas y mails, etcétera), o en la labor reveladora del investigador asociado a través de la composición de poéticas explícitas, o en el diálogo colaborativo entre artista e investigador (no-artista).

Creemos que el artista muchas veces es el que más sabe sobre su obra, tanto en lo micropoético como en lo macropoético, también frecuentemente sobre la dimensión de la poética abstracta y, en particular, sobre su propia modalidad de trabajo y su concepción. El artista es un trabajador específico (retomando la idea de Marx y Engels del arte como trabajo humano) y posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Pero los saberes de un artista van más allá de la esfera del trabajo. De allí la importancia de valorizar ese pensamiento, de estimularlo y registrarlo a través de diversos recursos. Esos saberes constituyen una cosmovisión (de múltiples aristas, cambiante, compleja) a la que definimos como concepción, que implica tanto la idea de teatro como la de mundo y la de las relaciones entre ambos (Dubatti, 2014: 21-54).

Al respecto, es importante, sin duda, que se trate de un pensamiento teatral sustentado por la producción artística, que exista una coherencia entre el hacer y el pensar, y su mutua multiplicación: pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el hacer el pensar, etc., o creación de la teoría, teoría de la creación, etc. Hay casos en que el artista no piensa lo que hace, piensa lo que no hace, o hace lo que no piensa. Hemos estudiado este problema en Dubatti, 2014, cap. III: hablamos de pensamiento teatral no sustentado por la praxis. Es responsabilidad del investigador participativo, de su actitud crítica, identificar esa sustentación entre obra y pensamiento o advertir su desfasaje. El pensamiento teatral no sustentado por la praxis puede ser también una contribución relevante, pero no lo es siempre. En ese sentido, no se trata de

---

<sup>11</sup> Para la distinción entre metateatro y metadrama, García Barrientos, 2007: 30-31.

repetir acriticamente lo explicitado por un artista sobre su obra, sino que es necesario sopesar críticamente sus afirmaciones. Muchas veces el pensamiento teatral no sustentado es, paradójicamente, un orientador de la praxis, aunque en esta no se materialice finalmente ese pensamiento. En el Buenos Aires contemporáneo, diciendo que hacen teatro “posdramático”, muchos artistas no lo hacen, pero están haciendo otra cosa... El pensamiento teatral no sustentado tiene así una potencia productiva indirecta. Es función del investigador participativo ver qué es esa otra cosa que el artista está haciendo.

Sostenemos que el pensamiento artístico/teatral implica un aporte fundamental para las Ciencias del Arte/del Teatro, que se enriquecen con dicho pensamiento a la par que multiplican sus saberes. Teatro, pensamiento teatral y Ciencias del Teatro se alimentan entre sí multiplicándose. Son estas las tres grandes formas de producción de conocimiento desde el teatro, bajo diferentes formas discursivas. Conviven y se interrelacionan en los programas universitarios dedicados al arte. Los tres campos confluyen, de manera diversa, en una Filosofía de la Praxis Artística/Teatral: la producción teatral en todas sus prácticas (dramaturgia, dirección, actuación, escenografía, música, gestión, docencia, crítica, etc.), el pensamiento teatral sobre las prácticas, las Ciencias del Teatro. Hay que destacar y valorizar esa multiplicidad discursiva de la Filosofía de la Praxis Teatral.

Por esta vía de la nueva investigación artística, se han puesto en primer plano algunos interrogantes que ya podemos responder de otra manera, hacia el futuro: ¿El arte produce conocimiento? ¿Cómo produce conocimiento el arte? ¿Arte y ciencia no son opuestos y se complementan? ¿Son realmente “ciencias” las ciencias blandas, qué características tienen las Ciencias del Arte en tanto ciencias blandas? ¿Si todo artista hace obra teatral con pensamiento implícito, y muchos producen también pensamiento teatral explícito, pero todo artista teatral puede hacer Ciencia del Arte? ¿Un científico no-artista no podría producir el mismo conocimiento sin ser artista y llegar a las mismas conclusiones? ¿Ha cambiado en este sentido la relación entre arte y universidad? ¿Esto pasa solo en la Argentina o en todo el mundo? ¿Es un pensamiento universal?

¿Qué debería hacer un artista para empoderarse como artista-investigador? ¿Por qué hay tanta resistencia de los artistas a aceptar la relación arte-ciencia? ¿Vale la pena que el artista haga este esfuerzo?<sup>12</sup>

Nadie tiene que hacer lo que no desee, o lo que no le guste, o aquello con lo que no esté de acuerdo. Pero imaginemos que Stanislavski hubiese elegido no escribir sus libros: habría sido una pérdida incalculable. Si Stanislavski hubiese dicho: ya tengo mucho trabajo con mis obras de teatro. O mejor: alcanza y es más que suficiente con mis obras de teatro, en ellas está mi pensamiento. Y no hubiese escrito sus notas, ensayos, libros. Es maravilloso que lo haya hecho. Lo mismo podemos decir de Antonin Artaud, Peter Brook, el mexicano Luis de Tavira o el argentino Jorge Eines. Si no empoderamos y capacitamos a nuestros artistas para que se asuman como artistas-investigadores (en realidad, una condición histórica de los artistas, que ya está en los orígenes mismos de las prácticas artística), estaremos perdiendo una magnífica literatura ensayística o científica del arte que, insistimos, solo los artistas pueden producir. ¿Qué intelectual o científico de su época, no-teatrista, podría haber escrito los libros de Stanislavski?

### **Nuevos-antiguos sujetos de la investigación artística**

Por esta razón la disciplina científica Filosofía del Teatro impulsa el reconocimiento de cuatro figuras fundamentales, básicas, combinables y complejizables, en la producción de conocimiento desde/para/en/sobre la praxis artística: el artista-investigador, el investigador-artista, el artista asociado a un investigador no-artista especializado en arte y el investigador participativo que (sin ser artista) produce conocimiento participando en el aconteci-

---

<sup>12</sup> Sobre estos interrogantes, sugerimos consultar nuestra conferencia “Diez preguntas que me gustaría responderme sobre teatro y producción de conocimiento”, dictada en el marco de las Actividades Académicas de la Cátedra Ingmar Bergman de Cine y Teatro y el 27° *Festival Internacional de Teatro Universitario FITU* (Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, Teatros UNAM y Centro Cultural Universitario, Auditorio Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC, viernes 14 de febrero de 2020), disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=u7sr0tKNETM>

miento 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, en el “barro” del campo teatral, y no solo en el gabinete científico). Cuando hablamos de artista-investigador, nos referimos al productor de conocimiento desde todas las actividades vinculadas con el arte/el teatro: el gestor artístico-investigador, el docente de arte-investigador, el técnico-artista-investigador, el productor artístico-investigador, el espectador-investigador, el crítico teatral-investigador, etc. Hablamos de “nuevos-antiguos” sujetos, porque en tanto precuela teórica,<sup>13</sup> la categoría artista-investigador nos permite releer la historia y encontrarlos, al menos, desde Sófocles. Sin duda la producción de pensamiento teatral acompaña las prácticas teatrales desde sus inicios.

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 y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general. En el teatro argentino abundan ejemplos notables: a los ya mencionados Eduardo Pavlovsky, Mauricio Kartun, Javier Daulte, Jorge Eines, Rafael Spregelburd, agreguemos a Leónidas Barletta, Juan Carlos Gené, Griselda Gambaro, Raúl Serrano, Alberto Ure, Juan Antonio Tribulo, Ricardo Bartís, Norberto Laino, Federico León, Ana María Bovo, Eli Sirlin, Vivi Tellas, entre muchísimos otros.<sup>14</sup>

Llamamos investigador-artista al teórico con importante producción ensayística y/o científica que, además de su carrera académica en organismos universitarios o científicos, es un artista de primer nivel. Un ejemplo fundamental de la Argentina es Gastón Breyer y otros caso destacable es el de Alejandro Finzi, Doctor por la Université Laval de Québec (Canadá), profesor titular de la Universidad Nacional del Comahue (Neuquén) y

<sup>13</sup> Llamamos precuela teórica a un concepto formulado después, para pensar algo que está mucho antes (Dubatti, 2017b: 13-36).

<sup>14</sup> El listado podría mucho más amplio. Publicaremos en breve en Lima, con edición de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, el volumen *El aporte de los artistas-investigadores a la Teatología en Latinoamérica* (J. Dubatti, dir. 2020a), con la contribución de especialistas de diversos países del continente.

excelente dramaturgo con rica bibliografía teórica sobre teatro y literatura; José Luis Valenzuela, director y profesor universitario radicado en Resistencia, Chaco; Cipriano Argüello Pitt, director y profesor de la Universidad Nacional de Córdoba, al frente de la sala Documenta/Escénica; Julia Lavatelli, profesora e investigadora en la Universidad Nacional del Centro, doctorada en Université Sorbonne Nouvelle y teatrista; Beatriz Lábatte, artista y teórica de la Universidad Nacional de Tucumán. Son muchísimos más los que podríamos nombrar, en todo el país. En los últimos años la figura del investigador-artista ha proliferado, 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 (no-artista) 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/el teatro. 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: 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. 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 (35 clases anuales, todos los lunes de marzo a noviembre inclusive, con ya veinte años de actividad ininterrumpida desde 2001, en las que intervienen desde hace varios años 340 alumnos). El artista puede sentir incluso al crítico como un (tácito o declarado) asociado en estos términos; así lo expresa Juan Mayorga en su pieza *El crítico*, por vía negativa y positiva<sup>15</sup>, y en el metatexto incluido en el programa de mano del estreno en Buenos Aires:

Cuando empecé, leía las críticas a mis obras buscando el elogio o la absolución. Hoy espero que me enseñen algo. Acerca de la obra, de sus vínculos con otras obras –mías o ajenas–, de su relación con la época... También espero que las críticas me ayuden a corregir la obra, a rehacerla (Mayorga, 2013).

Artista-investigador, investigador-artista, investigador participativo, y artista e investigador (no artista) asociados son categorías que se mezclan, multiplican, fusionan. Por supuesto, la tarea creadora en teatro es eminentemente grupal, por lo que se da por sentada la figura de asociación entre dos o más artistas-investigadores e investigadores-artistas. En el teatro es muy productivo, e imposible de eludir o evitar, el pensar en grupo, por la naturaleza misma del trabajo teatral. Suelen darse casos en los que dos artistas que han trabajado juntos producen un pensamiento muy semejante o con importantes coincidencias.

El mismo artista-investigador o investigador-artista puede producir pensamiento de manera individual, colectiva y asociarse a un especialista en arte, un ensayista o un científico para producir pen-

---

<sup>15</sup> Véase nuestro análisis de la pieza en Dubatti (2013).

samiento. Está de más decir que una figura se cruza, superpone y convive con la otra, y que todas las prácticas del pensamiento se multiplican fecundamente.

El investigador asociado al artista puede ser una figura externa a la actividad artística y a las Ciencias del Arte, un artista de otra rama, o un filósofo, un sociólogo, un político, un científico de otra especialización, etc. Un ejemplo muy valioso es recogido en el del libro de diálogos del actor y director boliviano Marcos Malavia con el científico Jean-Pierre Assal (medicina): *De la puesta en escena a la puesta en esencia* (2009), o la rica colaboración sostenida entre Eduardo Pavlovsky, Hernán Kesselman y Juan Carlos De Brasi.

La identificación de figuras, útil para la clasificación de tipos, no implica que no existan formas híbridas o difíciles de “encasillar” en este espectro. La idea no es “encasillar”, sino tener herramientas teóricas para pensar la complejidad de lo que acontece en los campos teatrales. Un magnífico ejemplo es Eduardo Pavlovsky, sin duda uno de los artistas más grandes de la Argentina por su dramaturgia, su actuación y su trabajo grupal, pero también médico (egresado de la Universidad de Buenos Aires), titulado en la APA y psicodramatista, con una vasta tarea “en paralelo” en terapia de grupos, autor de más de veinte libros sobre psicodrama, política, boxeo, cultura, etc. ¿Artista-investigador o investigador-artista?

Insistimos en que la categoría artista-investigador es extensible a todos los agentes productores dentro del campo teatral: el técnico-artista-investigador, el gestor artístico-investigador, el docente de arte-investigador, el productor artístico-investigador, el empresario-investigador, el espectador-investigador, el crítico teatral-investigador, etc. Un caso destacable es el del productor Gustavo Schraier (2006). En los últimos años diferentes instituciones han empoderado a los artistas-investigadores para escribir sobre sus diversas tareas en el campo: su trabajo en el aula, el periodismo, la gestión, la expectación, etcétera. Hay que destacar los estudios de grado y posgrado en las universidades que permiten a sus alumnos realizar sus tesinas o tesis a partir de la auto-observación de su propia actividad.

## **Todo artista produce pensamiento: desbloquear la inhibición**

Más allá de la necesaria y productiva infrasciencia (una zona del arte se habilita en un saber nunca concientizado, en la inefabilidad), todo artista está investigando todo el tiempo, ya sea en el hacer, en la reflexión sobre el hacer y en el registro de la experiencia. Todo artista es un artista-investigador, aunque los hay de diferentes tipos según su forma de relacionarse con la explicitación del pensamiento. Destaquemos tres esenciales:

- El artista-investigador más silencioso, balbuceante, incluso hermético, que aunque piense su producción no tiene voluntad de verbalizar ese pensamiento o no cree en la necesidad de hacerlo. Aunque produce pensamiento, no reconoce esa función y no se identifica con ella, hasta se opone a desarrollarla porque cree que ese pensar lo debilita, le quita espontaneidad, “inspiración” o novedad y descubrimiento a su hacer. Muchos artistas sostienen que el arte se hace y se vive, pero no necesariamente se piensa.<sup>16</sup> Es importante señalar que, a pesar de esta actitud negadora, este tipo de artista-investigador igualmente produce pensamiento en el hacer y reflexiona sobre ese hacer.
- El artista-investigador que, ya en forma individual, grupal o asociada, cree en la producción de pensamiento, colabora y se esfuerza por la transmisión y el registro de ese pensamiento.
- El artista plenamente intelectual, que produce una literatura ensayística excepcional, reveladora, abundante y sostenida a través de los años, o contribuye a las Ciencias del Teatro, con resultados muchas veces muy superiores en su originalidad a los producidos por académicos y científicos especializados en arte. Abundan los ejem-

---

<sup>16</sup> Lamentablemente muchos docentes teatrales de materias prácticas y entrenamiento alimentan esta concepción negadora en sus alumnos al despreciar las materias teóricas e históricas u otorgarles un estatus menor en la formación artística. Esto se hace explícito en las escuelas cuando los docentes de prácticas no ceden sus horas para que los alumnos puedan aprovechar una conferencia o las actividades de un congreso de historia. Hemos comprobado esta actitud de muchos colegas en carne propia...

plos en el teatro argentino y latinoamericano, y por supuesto en el internacional: lo demuestran los libros de Konstantin Stanislavki, Vsevolod Meyerhold, Luigi Pirandello, Antonin Artaud, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Bertolt Brecht, aunque, como en el caso de éste último, pueda discutirse si su modelo teórico de “teatro épico” y su *Verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento) se correspondían estrictamente o no con sus prácticas escénicas (como analizamos en otra oportunidad, Dubatti, 2013b).

Preocupa el artista inhibido, el que aunque produce pensamiento considera que la tarea del pensar corresponde a otros, más formados y reconocidos como tales. Recuérdese las observaciones de Ricardo Bartís al respecto en su *Cancha con niebla* (2003, especialmente en “El malentendido”: 11-12). En nuestra tarea de gestión y programación en el Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Goretti”, cuando encargamos a los artistas programados en cada temporada que produzcan un insumo teórico sobre sus experiencias (en dramaturgia, dirección, actuación, etc.), muchas veces se sorprenden y aseguran que esa no es su función, que esa es la función del crítico o del periodista. También sucede que los intelectuales no-artistas ven a los artistas como no-intelectuales. No se trata de competir con otros intelectuales en “quién es más intelectual” o “a quién le corresponde” asumirse como tal, sino reconocer que el pensar teatral es una tarea intelectual específica. Ojalá la toma de conciencia contribuya a la desinhibición y el empoderamiento de muchos artistas notables que podrán depararnos un pensamiento fascinante aún no explicitado, así como a forjar nuevos roles de su trabajo en la universidad, sin duda centro de producción de conocimiento teatral en todas sus formas. Hay, hubo y habrá en la praxis teatral un vasto pluriverso sobre el que aún no se ha teorizado. Necesitamos nuevas teorías, también para hacer teatro. Como ha estudiado Mark Fortier, “el teatro es un área en la que la teoría ha tenido una influencia poderosa” (*Theory / Theatre. An Introduction*, 2002: 2), y hoy esta influencia es más fuerte que nunca. Por otra parte, en la compleja realidad del mundo contemporáneo, vivir sin teorías que nos permitan organizar nuestras experiencias, emociones, datos y pensamientos, equivaldría a estar como ciegos.

Que el artista se reconozca como productor de conocimiento e intelectual específico no quiere decir que se piense como “artista ilustrado”. Creemos que el ascenso del auto-reconocimiento intelectual de los artistas está vinculado a su crisis de identificación con el “teatrista ilustrado”. Llamamos “teatrista ilustrado” o “teatrista-autoridad” a esa función de referencia que, más allá de los saberes específicamente teatrales, es asumida por numerosos creadores del teatro argentino, directa o indirectamente, con mayor énfasis desde 1930 y en especial en el teatro independiente (Dubatti, 2012a: 83 y 100, y 2012b). La función del teatrista ilustrado se fundamenta en algunos supuestos: en tanto guía y maestro, el hacedor de teatro tiene aquellos saberes que se consideran pertinentes para orientarse y desempeñarse en el campo social, moral y político, y asume por vocación y misión la función de transmitirlos; el “artista-maestro” sabe más que el “espectador-alumno”, y eso justifica su función: conoce y reconoce qué debe hacerse, y en consecuencia indica al espectador qué decisiones se deben tomar, qué posiciones asumir, qué situaciones cuestionar y qué desafíos encarar, dentro de qué cartografía de valores ubicarse. Según esta concepción, el “espectador-alumno” asiste al teatro con la finalidad de adquirir esos saberes que no posee, de ver aquello que no puede ver de otra manera, o que no quiere ver, o también el espectador tiene la posibilidad de ratificar (si es “formado” y coincide con el maestro) lo que ya sabe a través de la confrontación de sus saberes con los de la autoridad teatral. La función del teatrista ilustrado es una variante contemporánea, compleja y facetada, de la concepción ancestral del teatro como escuela. En 1964, en Rosario (provincia de Santa Fe), en el marco del Festival Nacional de Teatros Independientes, Leónidas Barletta, fundador de esta forma de producción en la Argentina, realiza el discurso de apertura, en el que afirma:

Debo expresar ante todo que *independiente* es la más alta categoría que se puede alcanzar en materia de teatro. No desconocemos la labor de los *profesionales*, filodramáticos, aficionados, estudiantiles y oportunistas que empollan en cuanto nido encuentran deshabitado; pero independientes son aquellos artistas que, conscientes de la importancia

social del arte, costean con su sacrificio personal la posibilidad de que el teatro, la más alta *escuela de la humanidad*, llegue al espectador en su máxima pureza. Estos son los verdaderos profesionales, aunque carezcan de empresarios, aunque no puedan vivir dignamente de su profesión, porque el país no cotiza dignamente la actividad artística y sólo paga malamente el histrionismo, el espectáculo cuya misión es distraer al público de los problemas fundamentales que lo aquejan. El teatro independiente se siente responsable dentro de la formidable transformación que se opera, en la liquidación de viejos y carcomidos conceptos y en la constante renovación de valores. Queremos llevar el arte puro al corazón del pueblo, ser rectores de su comportamiento, inspirarlo en el bien, en la justicia, en la generosidad, encendiendo en su alma un ansia de superación moral (citado por Larra, 1978: 106).

El teatro se transforma así, al decir de Barletta, en “la más alta escuela de la humanidad” y el artista en un educador, un guía, un rector, un ejemplo para la sociedad. Por eso los independientes reivindican su autoconciencia, su teoría, su “ética” y su “principiología” que los diferencia de los filodramáticos y vocacionales (Marial, 1955: 18), su capacidad de organizarse, su voluntad de lucha y militancia, su agonismo a costa del sacrificio personal, su responsabilidad histórica y los valores y certezas que representan, su coherencia, incluso su dimensión “salvífica” como afirma Marial en su libro *El teatro independiente*, escrito en ocasión de los primeros 25 años de historia del movimiento: “Se trataba nada más – y nada menos también – que de salvar al teatro” (1955: 36).

Dicha función de “autoridad” manifiesta una marcada crisis en el teatro de la Postdictadura argentina y muy especialmente en el teatro del siglo XXI. Muchos teatristas se asumen infrascientes, desprovistos de certezas que transmitir a los espectadores, y no se identifican con la función de indicarles a otros el camino a seguir. Se pasa de un teatro de imposición comunicativa a un teatro de estimulación, más complementario con el diseño de un espectador emancipado (Rancière). Clara expresión de conciencia de la crisis del teatrista ilustrado es Javier Daulte, quien ha expuesto minuciosa

y lúcidamente sus ideas al respecto en el ensayo “Juego y compromiso” (2010a: 119-139), cuyas tres partes (“La verdad”, “La responsabilidad”, “La libertad”) fueron escritas entre mediados de 2001 y finales de 2003. La poética explícita que Daulte enuncia en estos textos se ve ratificada en un ensayo posterior: “Batman versus Hamlet. El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa” (2012a: 64-86). Escribe Daulte sobre la “donación de la libertad del acto creativo”, fenómeno que, con su apertura y mayor indeterminación, ha desplazado a la pretérita preocupación por comunicar un mensaje determinado y preciso y no pretende transmitir una información de manera tal que el lenguaje garantice la efectividad de esa comunicación y su impacto en el receptor:

Si queremos que nuestra obra/pensamiento trascienda, ¿no deberíamos entonces atender un poco al deseo del otro? (...) La respuesta es no. Porque ese elemento vinculante no puede ser *a priori*, ya que se trata justamente de un elemento a ser creado. Y ese acto de creación es donación para quien quiera tomarla. ¿Pero donación de qué? No es donación de contenido alguno, sino de un gesto, el gesto de la libertad del acto creativo. Lo voy a decir de manera tajante: *la única verdadera donación es donación del ejercicio de la libertad de hacer lo que al artista se le antoja; donación que no es para algunos, tampoco para todos, sino para cualquiera.* (...) El *cualquiera* es bastante más concreto y tiene menos tufillo fascista que el *algunos* y es claramente menos voluntarista que el *todos*. (...) Ese acto de donación es una obligación ante todo ética y militante. (...) *Lo que al artista se le antoja* es producto de una conquista desplegada a lo largo de toda una obra/pensamiento y no el capricho de una tarde. (2010a: 138, los subrayados son de Daulte)

Finalmente destaquemos la posición de Rafael Spregelburd frente al tema. Reflexionando sobre su obra teatral *Acassuso*, dice Spregelburd:

[En mi teatro] no se trata de [crear] máquinas sígnicas, semióticas, que transmitan mensaje alguno (soy incapaz de tener ese mensaje para dar), sino cuerpos vivos, con

comportamientos impredecibles, pero orgánicos, que ayuden a agrandar la intuición de una zona borrosa en nuestras comunidades de sentido, una zona ausente (una “fuerza” ausente), una pantalla vacía que opera como garante de nuestros cálculos racionales, que se proyecta sobre ésta. (2008: 287)

Por extensión, también se cuestiona hoy en la Argentina la capacidad pedagógica/pedagógante del teatro. El dramaturgo y director Matías Feldman reflexionó sobre su obra *Hacia donde caen las cosas* (2011) cuando lo entrevistamos en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires: “Hacemos un teatro de avanzada política para la clase media que lo aplaude y esa misma clase media después vota a Mauricio Macri”.

Creemos que la tensión vigente entre la concepción “ilustrada” y su crisis fue la razón de la polémica entre Griselda Gambaro y Rafael Spregelburd. Hemos analizado este tema con mayor detenimiento (Dubatti, 2012b).

Se ha establecido en los últimos tiempos un movimiento complementario, y en cierto aspecto compensatorio, entre la crisis del teatrista ilustrado y la afirmación del teatrista como un intelectual específico. No hay contradicción al respecto. La declinación de la figura del teatrista ilustrado no desmiente o desestima las capacidades del artista intelectual, por el contrario; sucede que se trata de roles en campos diferentes, y si bien se abandona la antigua dimensión de teatrista-autoridad o guía, la nueva producción de pensamiento permite al artista asumir otras posiciones frente al problema de la autoridad, la guía política, moral y social, la pedagogía, la comunicación y la difícil transmisión de certezas. Desde el lugar que más domina: el específico, el artista piensa su tiempo, la historia, la realidad nacional e internacional, las poéticas teatrales y el espacio del teatro en este mundo, y encarna nuevas políticas y formas de pensamiento que son consecuencia, proyección y desafío en las encrucijadas de la contemporaneidad y el futuro. Incluso desde ahí puede construir otra relación con una orgánica política. Asumir complementariamente la crisis del teatrista ilustrado y la afirmación del teatrista como intelectual específico, creemos, abre

al arte posibilidades de expresión política efectivas y potentes en cuanto a aquello que puede aportar su singularidad.

### **Formas discursivas para la investigación artística**

El profesionalismo y la irradiación institucional a los que han llegado los fundamentos teóricos, metodológicos y epistemológicos de los investigadores-artistas (académicos, universitarios que hacen arte) o de los investigadores no-artistas especializados en arte, están a la vista en la multiplicación de carreras y especializaciones de grado y posgrado, centros de investigación, congresos, publicaciones especializadas, intercambios internacionales, etc., en todo el país. Prosperan, en cartografía multipolar, diferentes en cada polo, líneas, temas de estudio, formas de trabajo diversas. Manifestación de un pensamiento cartografiado, de una cartografía radicante.

No puede decirse lo mismo respecto de cómo se articula el trabajo del artista-investigador, que sigue siendo un desafío para el futuro. Es importante darle al artista-investigador, a la par que conciencia sobre la relevancia de su función productora de conocimiento, herramientas que le permitan explicitar ese pensamiento, favorecer la auto-observación y articularla de diversas maneras: en la obra artística, en el pensamiento sobre la obra, en las Ciencias del Arte. Para eso se recurre a diferentes formas discursivas:

- 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, sobre la que después trabajar sistemáticamente;
- 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;
- 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;

- 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;
- 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.
- la apelación a diversos soportes-estructuras de expresión investigativa: visual, audiovisual, auditiva (el artista-investigador puede escribir o grabarse, filmarse, hacer una instalación, etc.)

Muchos artistas se capacitan para adquirir saberes investigativos (científicos, académicos, ensayísticos, etc.) en paralelo e integradamente a su actividad artística, en grado o posgrado universitarios o en instituciones extrauniversitarias. Cada vez hay mayor conciencia sobre la necesidad de contar con bases metodológicas, teóricas, analíticas y epistemológicas. Dichosamente, cada vez más las universidades toman en cuenta esta demanda, que se reconoce en todo el mundo.

Los materiales teóricos de los creadores no podrían haber sido producidos por no-teatristas o por académicos especializados no-artistas, ya que sus páginas son emergentes de la intimidad en la experiencia artística, del conocimiento que se origina para/en/desde el hacer teatral. Por otra parte, son insumos invalorable para los estudiosos, los críticos y los espectadores. A manera de ejemplo, piénsese en el uso provechoso que George Steiner da a los textos teóricos de Arnold Schönberg para su análisis magistral de *Moisés y Aarón* (2013: 159-173). En consecuencia, el pensamiento teatral de los artistas y las prácticas académicas se multiplican entre sí.

Examinemos brevemente un caso. Los señalamientos que Daulte realiza respecto de su forma de trabajo con “el procedimiento” y los procesos de composición que a partir de éste se detonan (2010a), permiten establecer una conexión con la formatividad,

teoría sobre la creatividad artística formulada por Luigi Pareyson (1960, 1987) y son una clave fundamental para el análisis de su teatro. Daulte establece una tensión entre irracionalismo-racionalismo (la dialéctica que llama entre “el niño y el matemático”), juega entre la indeterminación de la obra y el control consciente del artista. El “procedimiento” daulteano opera como la “forma formante” de la que habla Pareyson y que conduce hacia la “forma formada”. Según Elena Oliveras,

mientras la *forma formante* va haciéndose, “da forma” a la obra y se convierte, en el final del proceso, en *forma formada* (...) El proceso de producción de una obra se define como la actividad ejercida por la *forma formante* antes de existir como forma formada. (...) La forma es activa aun antes de existir. (2006: 152)

Daulte coincide con Pareyson en que el hacer va encontrando el modo de hacer, entre la invención y el descubrimiento (Daulte, 2013). Por eso muchas veces el camino de su creación teatral se inicia con el “procedimiento” pero aún sin texto escrito, sin obra. El “procedimiento”, en tanto forma formante, es la guía principal en el proceso hacia la obra (forma formada). Según Daulte la creación le implica asumir la productividad de una posición infrasciente: no sabe ni conoce plenamente hacia dónde va la forma formante porque, como afirma Pareyson, “la forma existirá solamente cuando el proceso esté acabado” (1960: 58). En el no-saber todo, en la capacidad de ir descubriendo e inventando sobre la forma que va apareciendo, está el secreto de la creación buscada. La toma de conciencia respecto de estos mecanismos es producción de conocimiento. Al mismo tiempo, Daulte confía en el procedimiento y en su propia capacidad de percepción y diálogo con el proceso que va desarrollando. El artista es una suerte de partera, *medium*, intermediario entre la forma formante y la forma formada, y al mismo tiempo un organizador activo, un constructor, que “lejos de esperar pasivamente la germinación de la forma, busca,

ensaya, experimenta, estudia, decanta” (Oliveras, 2006: 153) en el proceso de los ensayos.<sup>17</sup> Dice Pareyson:

La obra acabada es una maduración que presupone un proceso de germinación e incubación a través del cual, mediante una continuada sucesión de rectificaciones, correcciones, reinicios, selecciones, tachaduras, rechazos y sustituciones, la obra se define mientras se va decantando. (1987: 111)

La forma se va desplegando ante la conciencia creadora y técnica del artista, quien propicia una *autopoiesis*: se trata de dejar ser aquello que se va desplegando ante su conciencia de la mano del procedimiento y sus reglas. De esta manera Daulte vehiculiza una de sus ideas fundamentales respecto del arte, de raíz simbolista: el valor de la autonomía del arte, de su especificidad, de su inmanencia estructural, su condición de mundo paralelo al mundo (cosmos dentro del cosmos, estructura en abismo, como en Borges y en las piezas daulteanas)<sup>18</sup> dotado de sus propias reglas. Su “compromiso” con esas reglas de “juego” inmanentes es la condición de posibilidad de la existencia de su teatro.

Afirma Oliveras que, de acuerdo con la formatividad, “la toma de conciencia del desarrollo de la obra solo puede aparecer *post factum*, una vez que ésta se ha terminado. Sólo entonces el autor comprende que ha seguido el único camino en que se podía llegar a hacerla” (2006: 154). ¿No es la necesidad, el deseo, la felicidad de comprender y desandar esos caminos misteriosos y fascinantes, que se han recorrido un tanto a ciegas, lo que impulsa a Daulte a escribir teoría y a repensar lo hecho? ¿No surgen del núcleo radiante de la pregunta por la creación sus ensayos y sus “Postfacios”.

Esta relación de infrasciencia (por la que se sabe algo pero no todo lo que preside el proceso creador) se relaciona con la

<sup>17</sup> Usamos aquí la palabra “ensayo”, no como texto teórico (como veníamos haciéndolo hasta ahora), sino en tanto proceso de creación teatral, el trabajo de puesta en escena o escritura escénica e investigación con los actores y equipo.

<sup>18</sup> Véase al respecto nuestra introducción al tomo 6 de las obras de Daulte (2018: 23-81).

producción de sentido, que siempre es *a posteriori*, como sostiene Daulte en “Batman vs. Hamlet” (2012a). No se sabrá qué puede significar la obra hasta que, al final del proceso, “forma formada”, se transforme en un dispositivo de estimulación. Consciente de la crisis del teatrista ilustrado, Daulte construye dispositivos de ausencia, de vacío, que claman por ser llenados de sentido y, frente a la demanda tradicional por “lo importante” (uno de los términos de discusión Gambaro-Spregelburd en la mencionada polémica), despiertan la elocuencia del espectador y lo invitan a completar esa ausencia. Ejemplos de esos dispositivos de estimulación están en toda su obra, mencionamos como ejemplos el “paquete” de *Desde la noche llamo*, el personaje de Claudio (el hombre invisible o fantasma) en *¿Estás ahí?*, el cubo en *Clarividentes*. Daulte no le dice al espectador lo que debe pensar, entender o concluir, ni qué sentido debe construir, ya que sería “dictatorial”, “fascista”; lo invita a crear, a jugar libremente en un campo de reglas, a construir su propia interpretación y enlaces referenciales. Más que un circuito de comunicación, Daulte promueve una donación que genera estimulación. Como ya señalamos, Daulte concibe el teatro no como un vehículo transmisor de ideas, sino como un constructor, un portador-generador de ideas en sus mismas estructuras dramáticas y en sus artificios.

Finalmente destaquemos que la originalidad de los ensayos de Daulte se sostiene en un acto de autoafirmación de auténtica valentía creativa e intelectual, la que hace avanzar la historia del pensamiento. Su escritura implica al menos cuatro operaciones de coraje frente a lo dado e impuesto, que significan diferenciarse de las ideas hegemónicas y de autoridad, para fundar nuevos territorios de pensamiento. Primero: permitirse revisar críticamente lo que se dice sobre el arte, sin hacer mecánicos “saludos a la bandera” a lo autorizado, y permitirse afirmar contra la inercia de las tradiciones: acaso no es tan así, siento que las cosas son de otra manera. Segundo: auto-observarse, verse hacer, producir y pensar la propia producción, tratar de entender-se, constituirse en un laboratorio de (auto) percepción, desde un gesto auto-etnográfico, investigar-se. Tercero: darle entidad a eso nuevo y diferente que se manifiesta, que se desvía de lo acostumbrado o impuesto, y darle

forma a través de la escritura de los ensayos, buscando que esa escritura exprese y revele esas ideas y no las aplaque. Cuarto: Lo hace desde un nuevo sistema de afirmaciones, como en el caso de los “axiomas” de “Juego y compromiso”:

*El teatro en tanto juego tiende a oponerse a la realidad*

*En teatro el único compromiso posible es con la regla*

*Todo sistema de relaciones matemático que puede deducirse de un material es un procedimiento*

*Todo procedimiento es matemático; es decir que, como la Matemática, es indiferente a los contenidos*

*El objetivo de todos los elementos que componen el fenómeno del teatro es volver eficaz un procedimiento*

*La fidelidad a un procedimiento es capaz de generar una verdad*

*La clave de todo procedimiento debe permanecer oculta al espectador para que este devenga en público.*

Es destacable la generación de una capacidad para enfrentar a quienes no coinciden. Revisionismo; auto-observación; capacidad propositiva; carácter político para la discusión en el campo teatral.<sup>19</sup>

Resultan fascinantes las formas de articulación entre praxis y teoría en la dinámica artística. En una entrevista (2018) le preguntamos a Daulte cómo surgió en él la necesidad de teorizar sobre sus prácticas teatrales, y nos contestó:

Lo que motivó la escritura de la primera parte de “Juego y compromiso” fue una charla con Rafael Spregelburd. Me habían invitado a participar en una mesa redonda en un Congreso. Era la primera vez que me invitaban a exponer ideas. Yo

---

<sup>19</sup> Estas mismas cuatro operaciones, pero desde otra concepción teatral, se observan en el primer gran texto teórico de Eduardo Pavlovsky: *Reflexiones sobre el proceso creador / El Señor Galíndez* (1976), como señalamos en Dubatti (2020b).

por entonces estaba demasiado ocupado tratando de escribir más o menos, de manera decente, como para empezar ya a ocuparme de los aspectos teóricos de mi propia práctica. Hablando un día con Rafael le comento que no me daban ganas de participar de esa mesa redonda, que no me atraía la teoría, etc., etc. Y él me dijo: “Hacelo como un acto egoísta”. “¿Cómo es eso?”, le pregunté yo. “Claro, usalo para pensar las cosas que te interesa pensar. No te preocupes por lo que ellos quieran oír”. El consejo me resultó revelador. Me puse a escribir. A intentar hacer una reflexión acerca de las cosas que me preocupaban de verdad acerca del teatro a partir de mi propia experiencia, tanto en mi formación, como en mi lugar de espectador y en el de creador. Así fue como “Juego y compromiso” apareció en un primerísimo borrador. Y me di cuenta de que había creado una herramienta. Una herramienta de pensamiento para mi propio pensamiento. Nunca pensé que eso podía llegar a “iluminar” a otros. Curiosamente mi exposición fue muy bienvenida y empezó a publicarse en muchas revistas especializadas. Luego consideré la práctica del pensamiento teórico como una herramienta que debía seguir siendo perfeccionada a medida que mi labor como artista iba evolucionando. Así fue como aparecieron la segunda y la tercera parte de “Juego y compromiso”. Años más tarde, detecté una laguna en mi pensamiento: el tema de los contenidos. Pude pensarlo a través de la redacción de “Batman vs. Hamlet”. “La palabra, el ruido y la música” se produjo de manera bastante similar a la primera parte de “Juego y compromiso”: el Festival de la Palabra me dio la excusa para pensar y exponer mi relación con la palabra a lo largo de toda mi carrera.<sup>20</sup>

Le preguntamos a Daulte si desde sus comienzos artísticos frecuenta la lectura de los teóricos teatrales, y nos dijo en la mencionada entrevista:

Yo había leído mucha teoría durante mi formación. Y me apasioné especialmente con Lajos Egri y Jan Kott. Leí casi todo Stanislavski. A Artaud. Y a muchos otros. Hasta que llegué a hacerme un lío tremendo. Tardé mucho en entender

---

<sup>20</sup> Entrevista realizada en enero de 2018 en Buenos Aires.

que la única teoría que me podría servir sería la que yo mismo me inventara. Por otro lado, desde que comencé a producir teoría nunca pienso que escribiré un nuevo ensayo. Pero el correr de los años hace que uno repiense algunos conceptos y en algún momento aparece la oportunidad / necesidad de bajar ese nuevo pensamiento al papel. No soy un seguidor o cazador de nuevas teorías específicas del campo teatral. Sí me interesa un nuevo libro de [Alain] Badiou o encontrar un texto como *El Cisne Negro* de [Nassim Nicholas] Taleb. La teoría es para mí un estímulo y no un saber en sí. No creo que haya que conocer ninguna teoría para producir arte. Pero leer un ensayo, una novela, escuchar una ópera, ver un cuadro, enamorarse, son todos estímulos para un artista. Por lo tanto, bienvenidos sean.

Esas lecturas pasan luego a su dramaturgia, como lo demuestran los epígrafes de Badiou y Taleb en *Personitas* y *Clarividentes* (Daulte, 2018: 191, 216, 302).

En otra entrevista (2019) con el director y docente Jorge Eines sobre su libro *La astucia del cuerpo* (2019), le preguntamos cómo articulaba praxis teatral (su tarea de dirección y docencia) y producción teórico-ensayística, y nos contestó poniendo en primer plano el espacio del ensayo (en el sentido de este término especificado en la nota 16):

El lugar natural de producir conocimiento es el ensayo si no se dedica el mismo a la búsqueda de resultados inmediatos. Crear las condiciones para que algo aparezca es producir conocimiento. La dependencia con lo creado antes de crear hace dependiente al que actúa de cosas que no sabe muy bien de dónde vienen. Una obediencia a algo que desconoce y que no se siente capaz de modificar con la violencia sensible para favorecer su imaginación en los momentos en que empieza a captar la aparición de la conducta del personaje. Para producir conocimiento hay que ser reactivo ante el posibilismo como norma creadora de opciones laborales. La técnica acaba siendo enemiga de las posibilidades mediocres que es muchos casos son una fuente decisiva de supervivencia. Lo ensayístico, entonces, como espacio de reflexión porque existe alguna otra cosa de lo que

hablar y que nos invita a ir más allá del éxito económico o social. Pues sí. Nos invita. Y se puede ir o no se puede ir. Los momentos en que eso surge, esos ejemplos que tú me pides que defina, son las resultantes de la captación en los momentos del brotar de un algo que acaba instalado como referente técnico conclusivo en la estructura técnica interpretativa. Buscamos entorno como conflicto. Objetivo como acción. Texto como acción verbal y contingencia como instancia técnica correctora tanto en la etapa final de los ensayos como en la representación. Dirigir no como resolución de la metáfora sino como búsqueda de la metonimia.

Eines reflexiona específicamente sobre diversos problemas de la Filosofía de la Praxis Teatral en la mesa de diálogo organizada por José Romera Castillo para el *Congreso Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI*, en 2019, en la que participamos además con Emeterio Diez Puertas. Allí se declara un permanente lector de textos filosóficos, más allá de su biblioteca teatral (Diez Puertas, Dubatti, Eines, 2019: 82-106).

Dichosamente hoy somos plenamente conscientes de la atención que nos merece la contribución relevante del pensamiento teatral y lo atesoramos (lamentablemente hubo épocas en las que no se lo atendió ni propició y han quedado, al respecto, lagunas muy difíciles o imposibles de completar).

En conclusión, debemos rescatar el pensamiento teatral producido desde una Filosofía de la Praxis por los artistas y agentes productores del campo teatral; debemos estimular la producción de ese pensamiento, así como su edición y conservación; y ponerlo en multiplicación con las Ciencias del Teatro; debemos dominar un panorama de todo lo producido en Filosofía de la Praxis Teatral en Latinoamérica (materia que hasta hoy conocemos poco). La Universidad, en su dimensión innovadora, debe producir Filosofía de la Praxis Artística en todas sus dimensiones: Arte, pensamiento artístico y Ciencias del Arte, o en nuestro campo específico: Filosofía de la Praxis Teatral en todas sus formas, teatro, pensamiento teatral y Ciencias del Teatro, no como campos separados sino fecundamente integrados. Debemos contribuir a la producción de una Filo-

sofía de la Praxis territorializada en nuestros campos y acontecimientos teatrales singulares, radicante (Bourriaud, 2009; Dubatti, 2019) en nuestras prácticas artísticas, para desde esas producciones promover diálogos territoriales de diversas cartografías.

## Bibliografía

- AAVV. (2013). *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. La Plata: Club Hem Editores/ECART, Encuentro Platense sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas.
- Adorno, Theodor W. (1984). “El artista como lugarteniente”. En su *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe, 203-219.
- Argüello Pitt, Cipriano (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: Documenta Escénicas.
- Artaud, Antonin (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Assal, Jean-Pierre, y Malavia, Marcos (2009). *De la puesta en escena a la puesta en esencia*. Guadalajara, España: Ñaque.
- Badiou, Alain (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Bak-Geler, Tibor (2003). “Epistemología Teatral”. *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral* 4 (julio-diciembre), 81-88.
- Barba, Eugenio (2005). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- Barba, Eugenio, y Savarese, Nicola (1990). *El arte secreto del actor*. México: Escenología.
- Barletta, Leónidas (1960). *Viejo y nuevo teatro. Crítica y teoría*. Buenos Aires: Futuro, Col. Eurindia.
- \_\_\_\_ (1961). *Manual del actor*. Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.
- \_\_\_\_ (1969). *Manual del director*. Buenos Aires: Stilcograf.

- Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Edición de textos e investigación de J. Dubatti. Buenos Aires: Atuel.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bovo, Ana María (2002). *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Editorial Atuel, Col. Historia y Teoría del Teatro.
- Brecht, Bertolt (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Breyer, Gastón (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- \_\_\_\_ (1995). *Propuesta de signica del escenario*. Buenos Aires: CELCIT.
- \_\_\_\_ (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito.
- \_\_\_\_ (2007). *Heurística del diseño*. Buenos Aires: Nobuko.
- Brook, Peter (1994). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Daulte, Javier (2004). *Teatro 1*. “Postfacio” de Javier Daulte (207-222). Buenos Aires: Corregidor.
- \_\_\_\_ (2007). *Teatro 2*. “Postfacio” de Javier Daulte (353-397). Buenos Aires: Corregidor.
- \_\_\_\_ (2010a). “Juego y compromiso”. En *La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario*. Edición de Olga Cosentino. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 119-139.
- \_\_\_\_ (2010b). *Teatro 3*. “Postfacio” de Javier Daulte (417-442). Buenos Aires: Corregidor.
- \_\_\_\_ (2011). *Teatro 4*. Prólogo de Javier Daulte (19-26). Buenos Aires: Corregidor.
- \_\_\_\_ (2012a). “Batman versus Hamlet. El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa”. En *Teatro contemporáneo: provocaciones y encuentros*. Christian Quenta y Omar Rocha Velasco (eds.). La Paz, Bolivia: Fundación Simón I. Patiño / Festival Internacional de Teatro de La Paz (FITAZ) / Carrera de Literatura de la Universidad Metropolitana de San Andrés (UMSA) e Instituto de Investigaciones Literarias (IIL), 64-86.

- \_\_\_\_ (2012b). *Teatro 5*. “Postfacio” de Javier Daulte (361-378). Buenos Aires: Corregidor.
- \_\_\_\_ (2013). “El acto creativo, ¿invención o descubrimiento?”. Artículo inédito cedido por el autor.
- \_\_\_\_ (2016). “La palabra, el ruido y la música”. En *Nuevas orientaciones en Teoría y Análisis Teatral. Homenaje a Patricio Esteve*, J. Dubatti coord. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS, Serie Extensión, Colección Estudios Sociales y Humanidades, 31-50.
- \_\_\_\_ (2018). *Teatro 6*. Estudio preliminar de J. Dubatti. “Prólogo” de Javier Daulte. Buenos Aires: Corregidor.
- Diez Puertas, Emeterio, Jorge Dubatti y Jorge Eines (2019). “Filosofía de la praxis teatral”. En José Romera Castillo (ed.), *Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI*. Madrid, Editorial Verbum, 82-106. También en registro de video.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_\_ (2012a). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- \_\_\_\_ (2012b). “La crisis del ‘teatrista ilustrado’ en la escena argentina contemporánea”. *Latin American Theatre Review*, The University of Kansas, Center of Latin American Studies, USA; Special Issue: A Tribute to George Woodyard / Homenaje a George Woodyard, Guest Editors J. Dubatti and Beatriz J. Rizk, 46/1, Fall, 103-128.
- \_\_\_\_ (2013a). “El crítico de Juan Mayorga. Arte, vida y reflexión crítica”. *Tiempo Argentino*, Suplemento Cultura, domingo 30 de junio, 7.
- \_\_\_\_ (2013b). “O teatro de Bertolt Brecht na Argentina: observacoes sobre o Teatro Comparado”. En Joao Pedro Alcantara Gil, Marta Isaacsson, et al. (eds.), *O Espectador Criativo: Colisao e Diálogo*. Porto Alegre: AGE Editora, Programa de Pós-Graduacao em Artes Cénicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 104-113.
- \_\_\_\_ (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_\_ (2017a). “Apuntes para una historia de la Teatrológica en la Argentina”. *Culture Teatrali. Studi, Interventi e Scrittura sullo*

- Spettacolo*, Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna / La Casa Husher, Italia, Nuova Serie, 26, 196-212.
- \_\_\_\_ (ed.) (2017b). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: ENSAD.
- \_\_\_\_ (2019). “Teatro Comparado y territorialidad. Hacia una nueva cartografía de los teatros argentinos”, en *Dinámicas del espacio. Reflexiones desde América Latina*, Magdalena Cámpora y María Lucía Puppo, coords., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Educa, 99-112.
- \_\_\_\_ (coord.) (2020a). *El aporte de los artistas-investigadores a la Teatrología en Latinoamérica*. Lima: ENSAD.
- \_\_\_\_ (2020b). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Eco, Umberto (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eines, Jorge (2019). *La astucia del cuerpo*. Barcelona: Gedisa.
- Eliot, Thomas Stearns (s/f). “La función de la crítica”. En su *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires: Emecé, tomo I, 24-39.
- Finzi, Alejandro (2007). *Repertorio de técnicas de adaptación dramaturgica de un relato literario: Estudio de “Vuelo nocturno” de Antoine de Saint-Exupéry*. Córdoba: Ediciones El Apuntador / Ediciones del Boulevard.
- Fortier, Mark (2002). *Theory / Theatre. An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Fourez, Gérard, Engelbert-Lecompte, Véronique, y Mathy, Philippe (1998). *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*. Buenos Aires: Colihue.
- Fuentes, Teresita María Victoria, y Silva, Ana (2013). “Jorge Dubatti: ‘Lo teatral no es solamente hacer obras de teatro, sino una manera de estar en el mundo’”. *Aura. Revista de Historia y Teoría de las Artes*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Facultad de Arte, 1, 161-169.
- Gambaro, Griselda (2007). “Gambaro responde a Spregelburd”. *Revista Ñ, Clarín*, 5 de mayo.
- \_\_\_\_ (2011). *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura*. Buenos Aires: Norma.
- \_\_\_\_ (2014). *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara.

- García Barrientos, José-Luis (2007). *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos/RESAD.
- Gené, Juan Carlos (1991). *Escrito sobre el escenario (Pensar el teatro)*. Buenos Aires: CELCIT.
- Grotowski, Jerzy (2000). [1970] *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Kartun, Mauricio (2015). *Escritos 1975-2015* de Mauricio Kartun, Buenos Aires, Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Praxis Teatral. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.
- Lábatte, Beatriz (2017). *Racionalidad técnica y cuerpo danzante. Devenires escénico-teatrales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Col. Saberes, Serie Instituto de Artes del Espectáculo.
- Láino, Norberto (2013). *Hacia un lenguaje escenográfico*, con la colaboración de Carla Pessolano. Buenos Aires: Colihue Teatro, Serie Praxis Teatral.
- Larra, Raúl (1978). *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*. Buenos Aires: Conducta.
- Lavatelli, Julia (2009). *Teoría teatral contemporánea*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- León, Federico (2005). *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Compilación, nota epilógica y edición al cuidado de J. Dubatti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, Col. La Lengua/Teatro.
- Marial, José (1955). *El teatro independiente*, Buenos Aires, Alpe.
- Marx, Karl, y Engels, Friedrich (1969). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Península.
- \_\_\_\_ (2003). *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue.
- Mayorga, Juan (2013). “El espectador, el crítico, el artista”. Programa de mano, Teatro San Martín, Buenos Aires.
- Meyerhold, Vsevolod S. (1992). *Textos teóricos*. Madrid: ADE.
- Oliveras, Elena (2006). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.
- Palermo, Zulma (2011). “¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?”. En Adriana Crolla, comp. *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones Especiales, 126-136.

- Pareyson, Luigi (1960). *Estetica. Teoria della formatività*. Bologna: Zanichelli.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Conversaciones de Estética*. Madrid: Visor.
- Pavlovsky, Eduardo (1976). *Reflexiones sobre el proceso creador / El Señor Galíndez*. Buenos Aires: Editorial Proteo.
- \_\_\_\_\_ (1994). *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Ediciones Babilonia.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: Eudeba/CI-SEG.
- \_\_\_\_\_ (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_\_\_ (2004). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*. Buenos Aires: Astralib.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Resistir Cholo. Notas sobre cultura y política*. Buenos Aires: Topía.
- Pavlovsky, Eduardo, y KESSELMAN, Hernán (1980). *Espacios y creatividad*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Multiplicación dramática*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda. Nueva “edición corregida y aumentada”: *La multiplicación dramática*, Buenos Aires: Editorial Galerna y Búsqueda de Ayllu, 2000, que incluye un capítulo nuevo, “Y casi treinta años después, en el 2000... Nuevos caminos entre el arte y la psicoterapia” (117-158).
- Pavlovsky, Eduardo, Kesselman, Hernán, y De Brasi, Juan Carlos (1996). *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)*. Concepción del Uruguay, Entre Ríos: Ediciones Búsqueda de Ayllu.
- Pirandello, Luigi (2014). *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatán.
- Rancière, Jacques (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Romero, José Luis (2004). [1959] “Función social de la Universidad latinoamericana”. En su *La experiencia argentina y otros ensayos*. Luis Alberto Romero (comp.). Buenos Aires: Taurus, 395-400.
- Schraier, Gustavo (2006). *Laboratorio de producción teatral I*. Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional de Teatro. Reedición: Atuel, 2008.
- Serrano, Raúl (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.

- Sirlin, Eli (2004). *La luz en el teatro. Manual de iluminación*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.
- Sirvent, María Teresa (2006). *El proceso de investigación*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Sprengelburd, Rafael (2007). “Respuesta de Sprengelburd a Gambaro”. *Revista Ñ, Clarín*, 12 de mayo.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Los verbos irregulares: Acassuso, Lúcido, Bloqueo, Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue.
- \_\_\_\_\_ (2009a). *Heptalogía de Hieronymus Bosch: I, II, III*. Edición y apéndice documental a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires: Atuel. Incluye 45 notas de Sprengelburd publicadas en el diario *Perfil*.
- \_\_\_\_\_ (2009b). *La Terquedad. Heptalogía de Hieronymus Bosch: VII*. Edición y apéndice documental a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires: Atuel. Incluye 24 notas de Sprengelburd publicadas en el diario *Perfil*.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Todo, Apátrida, doscientos años y unos meses, Envidia*. Prólogo, edición y apéndice documental a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires: Atuel. Incluye 22 notas de Sprengelburd publicadas en el diario *Perfil*.
- Stanislavski, Konstantin (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba.
- \_\_\_\_\_ (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba.
- Steiner, George (2013). “Moisés y Aarón, de Schönberg”. En su *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 159-173.
- Tavira, Luis de (2003). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México: El Milagro.
- Tellas, Vivi (2017). *Biodrama Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Brownell, Pamela, y Paola Hernández (comps. y coords.). Córdoba: Universidad Nacional De Córdoba, Papeles Teatrales.
- Tribulo, Juan Antonio (2006). *Stanislavski-Strasberg. Mi experiencia de actor con la emoción en escena*. Buenos Aires: Atuel/Universidad Nacional de Tucumán (Col. Historia y Teoría del Teatro).
- Ure, Alberto (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Norma.

- \_\_\_\_\_ (2009). *Ponete el antifaz*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.
- Valenzuela, José Luis (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO.

### **Entrevistas inéditas<sup>21</sup>**

- Daulte, Javier (2018). Entrevista realizada en Buenos Aires.
- Eines, Jorge (2019). Entrevista realizada en Buenos Aires.
- Feldman, Matías (2011). Entrevista en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires.

### **Web**

[www.javierdaulte.com](http://www.javierdaulte.com)

Cátedra Bergman, UNAM:

<https://www.youtube.com/watch?v=u7sr0tKNETM>

Filosofía de la Praxis Teatral:

<https://canal.uned.es/video/5d13146da3eeb0492d8b4567>

---

<sup>21</sup> Realizadas por el autor, disponibles en su archivo.