

LOS ESTUDIOS DEL TEATRO REGIONAL EN LA POSDICTADURA ARGENTINA:

DESAFÍOS TEÓRICOS E IMPLICANCIAS POLÍTICAS

STUDIES OF REGIONAL DRAMA IN THE ARGENTINE POST-DICTATORSHIP:

THEORETICAL CHALLENGES AND POLITICAL IMPLICATIONS

MAURICIO TOSSI
CONICET / UNIVERSIDAD NACIONAL DE RIO NEGRO
mauricio_tossi@yahoo.com.ar

Resumen: en este artículo nos proponemos reflexionar sobre las condiciones y desafíos de la investigación teatral de la República Argentina, puntualmente, en la fase histórica denominada posdictadura. Esta indagación acota su interés a los problemas epistémicos, conceptuales y metodológicos pertinentes a los estudios regionales, es decir, a las formas escénicas desarrolladas en los campos de producción descentralizados, pues partimos del supuesto de que su abordaje es, en los actuales procesos de democratización, una necesaria estrategia teórico-política.

Palabras claves: teatro Argentino, posdictadura, estudios regionales, fundamentos teórico y metodológicos

Abstract: In this article we propose to reflect on the conditions and challenges of theater research in Argentina, specifically, in the historical phase called post-dictatorship. This investigation is interested in the epistemic, conceptual and methodological issues relevant to regional studies, i.e. the performing forms developed in the fields of decentralized production, because we assume that your approach is in the process of democratization current a necessary theoretical and political strategy.

Keywords: Argentine Theater, Post-dictatorship, Regional Studies, Theory



Introducción

Los procesos de democratización iniciados en la década de 1980 en la República Argentina instalaron, entre otros muchos dilemas, los debates sobre los discursos de la memoria histórica, tanto en el campo de las ciencias sociales, las prácticas políticas y educacionales, como en las comunidades artísticas. En efecto, los creadores e investigadores de las artes y la literatura asumieron –con un evidente compromiso intelectual, sostenido en las copiosas tradiciones de la militancia de izquierda ensayadas en las décadas de 1960 y 1970– la revisión del pasado reciente a través de diversos procedimientos formales y cognitivos, al mismo tiempo que definieron a los artefactos estéticos como operativos y estratégicos mecanismos de gestación de conocimientos culturales e intersubjetivos.

Por lo tanto, las últimas décadas de historia económica, político-social y artística del país son, a la fecha, motivos de permanentes revisiones y polémicas, en las que los “estudios teatrales” –paralelamente a las investigaciones efectuadas en narrativa, música, cine y artes plásticas (Cfr. Dalmaroni, 2004; Pujol, 2007; Lusnich, 2011; Longoni y Mestman, 2000)– han aportado sus singulares puntos de vista sobre estos procesos culturales.

Los mencionados aportes teatrales, concebidos a partir del regreso a la democracia, se evidencian en –por lo menos– dos ejes de lecturas generales: primero, su dimensión epistémica, es decir, la consolidación de un estimulante dispositivo de prácticas y discursos teórico-metodológicos, los que le han otorgado a la disciplina “teatro” una relativa autonomía en sus respectivos campos de acción (carreras universitarias de arte dramático, instituciones que subsidian la investigación escénica, formaciones independientes abocadas a la dialéctica entre lo teórico y lo empírico, entre otros). De este modo, los estudios teatrales, principalmente los historiográficos, han participado de manera activa en la gestación de conocimientos que circulan en distintas redes intelectuales y, por el efecto de tales recorridos, sus contribuciones se inscriben en las lógicas de la producción simbólica nacional. En segundo lugar, correlacionado con lo anterior, hallamos una dimensión político-identitaria, pues esta episteme teatral configura determinadas pujas por la apropiación de sentidos dominantes, así como “posiciones” y “relaciones de posiciones” (Bourdieu, 1990: 134-136) específicas en los campos intelectuales argentinos, con agentes, entidades y agrupaciones que adscriben a dichos posicionamientos o confrontan con ellos.

Los mencionados avances conceptuales y político-identitarios exigen una atenta y permanente relectura, para poder disolver posibles obstáculos epistemológicos y, a su vez, contribuir al estado y desarrollo de dichas formulaciones.

En el eco de los progresos observables, es decir, la construcción de modelos nocionales y su aplicabilidad en objeto/problemas específicos, las

periodizaciones historiográficas divulgadas, las estrategias analíticas y otras múltiples variables registradas, se proyectan interrogantes y desafíos que requieren un pronto abordaje, por ejemplo: la reflexión crítica sobre aquellos modelos teóricos en un complejo esquema de país o, mejor, en una territorialidad geocultural desigual que oculta bajo la nomenclatura de “lo nacional” cartografías artísticas distintas y, fundamentalmente, disímiles y heterogéneas en sus modos y medios de producción o basamentos identitarios.

Por consiguiente, en este artículo, nos proponemos visitar algunas de las contribuciones teóricas realizadas por los estudios teatrales argentinos en la posdictadura, con el fin de reconocer, primero, sus evidentes resultados en el abordaje de problemas disciplinares y temas vinculados con la memoria histórica, segundo, sus limitaciones en la investigación escénica de las regiones, debido a la consolidación de determinadas perspectivas hegemónicas en los encuadres conceptuales, los que provocan una “cultura teórica símil” (Bourdieu, 2003) de la realizada en el área capitalina, o centro metropolitano nacional.

Autonomía disciplinaria y memoria histórica en los estudios teatrales

Al finalizar la última dictadura militar, los estudios teatrales argentinos –con preeminencia en los análisis historiográficos¹– asumieron un doble desafío; por un lado, inscribir sus indagaciones en las corrientes revisionistas que las ciencias humanas en general promulgaban como un necesario nudo político-epistemológico, especialmente respecto al imperioso abordaje del vínculo memoria/historia. En este sentido, Beatriz Sarlo señalaba así uno de los aspectos del debate disciplinar:

El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad). Pensar que podría darse un entendimiento fácil entre estas perspectivas sobre el pasado es un deseo o un lugar común. (2005: 9)

Por otro lado, las investigaciones teatrales debían sostener y afianzar los procesos de relativa autonomía del teatro como arte y disciplina, esto último, luego de la abrupta interrupción de la modernización escénica registrada en el país hasta los tiempos del terrorismo de Estado. Avanzar en el mencionado proceso implicaba, primero, concluir el “giro copernicano” (Naugrette, 2004)

¹ Como hemos indicado antes, el cariz historiográfico ha sido el de mayor desarrollo en los estudios teatrales argentinos de la posdictadura, por lo tanto, a lo largo de este artículo, nos centraremos en dicha área o campo disciplinar.

del teatro en su independencia de la literatura como matriz de acción estética y reflexiva, segundo, dar continuidad a la internacionalización de la escena nacional, vale decir, poner en diálogo a la escena local con las concepciones interculturales registradas en los principales centros artísticos de Europa y Norteamérica, con el fin de innovar en sus lenguajes y procedimientos.²

En efecto, al regresar la democracia, los estudios teatrales argentinos debían cumplir este doble programa para sanear una evidente asimetría entre los avances de la práctica artística y las correlativas teorizaciones; pues, con los períodos de modernización teatral iniciados en 1930, y su amplio desarrollo en las décadas 1950 y 1960, estas prácticas escénicas –fundadas en el movimiento de Teatro Independiente– no lograron afianzar un constructo conceptual pertinente y acorde a los progresos hallados en el área de la dirección, la actuación, la experimentación de poéticas dramatúrgicas o en los distintos procedimientos del montaje, entre otros aspectos. Así, podríamos inferir que la escena moderna argentina no había concebido –de forma sistemática y consecuente– una producción teórica paralela y orgánica a sus contemporáneas transformaciones, es decir, una producción metódico-analítica eficaz que acompañara, contuviera y dialogara con las variaciones y experimentaciones empíricas.³

Por consiguiente, hacia mediados de los años 1980, hallamos una investigación teatral en estado de “deuda”, por la pendiente sistematización de sus paradigmas y dispositivos técnicos y nocionales, pero –a su vez– con sólidos antecedentes, asentados en los aportes historiográficos de importantes autores que –en plena soledad disciplinaria– organizaron las primeras estructuras conceptuales, nos referimos, entre pocos, a los maestros José Marial (1955), Luis Ordaz (1957, 1982) y Raúl Héctor Castagnino (1963). Este estado de deuda comienza a saldarse en el marco de la reapertura democrática, evidenciado en múltiples aspectos que, por razones de economía argumentativa, sólo mencionaremos la principal tendencia teórico-

² Por ejemplo, el estudio, comprensión y experimentación escénica de los principios de la Antropología Teatral de Eugenio Barba, con su singular visión del entrenamiento del actor/bailarín, la escena intercultural o la dramaturgia, entre otros aspectos, favorecieron a los procesos de relativa autonomía iniciados en la década de 1960 e interrumpidos por las condiciones sociopolíticas. Entonces, la apertura democrática en 1983 fue también una fase histórica propicia para cerrar ciclos o procesos culturales, como el que aquí mencionamos.

³ Un claro ejemplo de la ausencia de una teoría paralela y orgánica a los contemporáneos procesos de modernización teatral argentinos fue la tardía comprensión estética del “grotesco criollo” de Armando Discépolo. Esta forma teatral surge y se desarrolla entre 1923 y 1934 aproximadamente, pero será interpretada y analizada como una construcción poética e identitaria específica de la cultura rioplatense recién en 1969, con el reconocido estudio crítico de David Viñas y, más aún, en los procesos de legitimación cultural de estas piezas dramáticas en los años '80 y '90, con antologías, artículos científicos y tesis, entre otros mecanismos de consagración académica.

metodológica⁴ que se ha ocupado hasta la fecha de los estudios teatrales regionales.

Los aportes sistemáticos y la teoría de los sistemas teatrales

Si durante los años de censura o autocensura, persecución y desaparición de personas, la dictadura militar había intentado física y simbólicamente “eliminar” a distintas fracciones intelectuales de las artes en general,⁵ e incluso, había negado públicamente la existencia de un “teatro argentino”,⁶ esto último, como un modo discursivo y retórico más de cercenar las manifestaciones culturales no adscriptas a los cánones católico-reaccionarios que sostenían la ideología autoritaria vigente, entonces, una estrategia teórico-metodológica para responder a esta lógica ominosa fue el registro histórico, clasificación y sistematización exhaustiva de las múltiples prácticas teatrales y de sus correlativos agentes. Esta respuesta tenía –de manera implícita o explícita– el propósito de evidenciar y cuantificar lo que el terrorismo de Estado había intentado mutilar. Desde este punto de vista, podemos mencionar las producciones teóricas de Perla Zayas de Lima, Jorge Ricci, Beatriz Trastoy, Beatriz Seibel, Graciela Gonzáles Díaz de Araujo, Mabel Brizuela, Juan Tríbulo, entre otros, pues con sus artículos, libros y compilaciones otorgaron voz, palabra y acción a las heterogéneas formas del teatro argentino. Por ejemplo, entre 1981 y 2010 los trabajos de Zayas de Lima⁷ se orientaron al registro y consecución minuciosa de agentes y prácticas teatrales en las diversas regiones del país, con descripciones, clasificaciones y caracterizaciones estéticas que permiten vislumbrar la compleja dimensión social y comunitaria del teatro en las territorialidades argentinas, al visibilizar a los centenares de sujetos que, durante la segunda parte del siglo XX, pensaron, escribieron y fabricaron escenas en condiciones dispares y desiguales.

Este primer eje teórico-metodológico logra su radical fortalecimiento a través del pasaje o translación de las indagaciones sistemáticas hacia la

⁴ Es pertinente aclarar que no forma parte de nuestro objetivo realizar una enumeración o registro exhaustivo de todas las fuerzas (instituciones, formaciones y agentes) y tendencias teórico-metodológicas que contribuyeron en este afianzamiento histórico-disciplinar, pues sólo mencionaremos aquellos casos que –por la argumentación y propuesta que realizaremos– serán considerados como fuentes directas para nuestro análisis.

⁵ Para conocer uno de los mecanismos de censura y persecución a los artistas e intelectuales argentinos durante la última dictadura militar, léase las listas de la llamada “Operación Claridad”, con la enumeración precisa de centenares de músicos, escritores y, fundamentalmente, dramaturgos y directores de teatro. Véase la página oficial del Ministerio de Defensa: www.archivosabiertos.com

⁶ Precisamente, esta negación pública por parte de los sectores adeptos a la dictadura provocó en 1981 una de las acciones teatrales de contracultura o resistencia estético-político del período, nos referimos al ciclo “Teatro Abierto”.

⁷ Véase el detalle de sus publicaciones en la bibliografía adjunta.

investigación de los denominados “sistemas teatrales”, un marco conceptual propuesto por Osvaldo Pellettieri a finales de los años 80, el cual afianzó los procesos de relativa autonomía antes indicados.

En efecto, a partir de una rigurosa contrastación entre fuentes historiográficas de distinta tipología, y las periodizaciones y categorizaciones previas –principalmente las emitidas por Ordaz y Castagnino–, el citado investigador formuló una plataforma teórico-metodológica general, tomando como base las prácticas teatrales de la capital nacional y/o zona rioplatense. Así, el denominado “teatro argentino” comienza a leerse desde esta singular perspectiva epistémica, en la que historiar es configurar sistemas y, por lo tanto, su fundamento es objetivar las continuidades, transformaciones y disoluciones en los modelos, asumiendo periodizaciones dinámicas y transitivas, como así también valorando y reconociendo la actuación e influencia de múltiples factores contextuales. En términos del propio Pellettieri, los sistemas se definen del siguiente modo:

Al hablar de sistema literario y por extensión de sistema teatral, aludimos a lo que comúnmente se denomina tradición teatral. Tinianov (1970) distingue sistema –texto o conjunto de textos que se convierten en modelo para la producción de nuevos textos en un determinado período de la historia, cuya nota dominante es su dinamismo, su constante evolución– de tradición, que desde el punto de vista de este teórico, se caracteriza por su estatismo. Distinguimos sistemas de subsistemas y de microsistemas. El concepto de sistema teatral es sumamente amplio, ya que abarca un grupo de países, un país, una región. Por subsistema entendemos divisiones internas dentro del sistema, cambios en los distintos niveles de texto (acción, procedimientos de la intriga, aspecto verbal/espectacular y aspecto semántico), en su evolución o en su recepción. Por microsistema se entienden las manifestaciones peculiares de distintos tipos de textos dramáticos y espectaculares dentro de los subsistemas. (Pellettieri, 2001: 14)

Este dispositivo teórico-metodológico reconoce que las variaciones en los sistemas responden a una dialéctica entre lo productivo –es decir, aquella dinámica interna que genera efectos sobre las textualidades emergentes– y los mecanismos de apropiación de los sistemas centrales, principalmente, europeos y norteamericanos. De este modo, los denominados “estímulos externos” serán variables nucleares en los análisis, aunque en plena consideración de los factores intelectuales y estéticos de la historia interna de los modelos objeto de estudio. En suma, se logra un importante avance respecto de los estudios teatrales argentinos previos, pues Pellettieri ha formulado este marco conceptual a partir de las premisas del formalismo ruso (Tinianov, Jakobson), la semiótica (Greimas, Ubersfeld, Pavis) y el

estructuralismo francés (el primer Bourdieu y Todorov), la estética de la recepción alemana (Jauss) y los estudios culturales ingleses (Williams), por lo tanto, la dialéctica antes indicada, así como la mediación de los campos sociopolíticos en la configuración de textualidades, ofrece una nueva complejidad a las investigaciones e impide una aplicación o análisis inmanentista del fenómeno teatral.

En consecuencia, según Pellettieri (2001: 16-19), los sistemas teatrales⁸ articulan dos tipos de enfoques metodológicos: a) un eje paradigmático, expresado en la perspectiva diacrónica o macrohistórica de la evolución de las formas y, a su vez, analizada desde tres fases: primaria o ingenua, secundaria o canónica, terciaria o refinada; b) un “modelo teatral concreto”, sostenido en la intersección de lo diacrónico con lo sincrónico, con el fin de determinar la microhistoria de los casos, en momentos precisos y según distintos grados de composición textual, de recepción y/o de vinculación con los campos político-intelectuales.

Así, el llamado sistema teatral argentino en Buenos Aires (Pellettieri, 2001: 19-21), se organiza en un “período de constitución” (c. 1700 - 1884), fase en la cual no se registra teatro de forma sistemática, y en dos subsistemas: la “emancipación cultural” (1884-1930) y el “teatro moderno” (1930-1998), compuestos a su vez por múltiples microsistemas, entre otros, la gauchesca teatral, el sainete y grotesco criollos, el teatro independiente, la denominada “reflexiva modernización” o los “teatro de resistencia” y “teatro de la desintegración”.

Durante las últimas tres décadas, la teoría de los sistemas teatrales propició numerosos proyectos de investigaciones, con resultados expresados en artículos y libros, en tesis de maestría y doctorado, o en becas que permitieron –con la legitimidad y solidez de este constructo teórico-metodológico– abrir paso a graduados en artes y letras en instituciones científicas, las cuales, hasta ese momento no habían incorporado a los estudios teatrales como sub-área disciplinar de las ciencias humanas.⁹

⁸ En términos metodológicos, la teoría de los sistemas teatrales también contempla un “modelo de análisis” específico, centrado en tres dimensiones: el análisis del texto dramático, el análisis del texto espectacular y el análisis de la “recepción” de los textos en los campos intelectuales. Por razones de extensión, no describiremos estas tres dimensiones, sin embargo, pueden consultarse sus detalles técnicos en: Pellettieri, 1997.

⁹ Este fortalecimiento disciplinar se manifiesta en el incremento de becas a proyectos de historia del teatro otorgadas en el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), el principal organismo federal en el campo de la investigación pública del país, o también se observa en las decenas de tesis de maestría y doctorado defendidas –con el sostén metodológico de los sistemas teatrales– en la Universidad de Buenos Aires (UBA), generalmente, con dirección del Dr. Pellettieri.

En correlación con esta apertura epistémica e institucional, a finales de los años 90, el GETEA¹⁰ programó una investigación sobre la historia del teatro en las distintas regiones del país, siguiendo los modelos analíticos ya aplicados en la capital nacional. En este marco, se publicaron los libros *Historia del teatro argentino en las provincias*, volumen I (2005) y volumen II (2007), ambos bajo la dirección y edición de Osvaldo Pellettieri. En los resultados de este importante proyecto editorial hallamos las primeras periodizaciones históricas provinciales, agentes y grupos escénicos productivos y análisis estructurales de formas dramáticas que conformaron –según el método aplicado– “microsistemas” teatrales propios.

Por ende, luego de décadas de silenciamientos académicos, las prácticas escénicas de zonas no-centrales –sin dejar de ocupar su posición de “discursos teatrales marginales” (Villegas, 2005: 25)– comenzaron a tener un espacio de reflexión, reconocimiento y debate. Estos logros son, precisamente, las fuentes de nuestros interrogantes; entonces, a continuación mencionaremos algunos aspectos críticos y/o desafíos que la teoría propuesta por Pellettieri delega o traslada a los estudios teatrales regionales. Desde nuestro punto de vista, se requiere:

a) Redefinir el objeto/problema de los estudios teatrales regionales en plena articulación con sus matrices territoriales y culturales particulares, entendiendo al fenómeno teatral no sólo como un texto (dramático, espectacular o recepcionado por agentes intelectuales internos), sino también como un artefacto estético vivo, inscripto e imbricado en dichas matrices. Desde esta visión, las teatralidades y sus reflexiones contienen “tensiones” históricas con agenciamientos locales específicos, evidenciados en las condiciones del acontecer simbólico e imaginario, con funciones políticas e identitarias disímiles que requieren un abordaje casuístico.

b) Para evitar caer en reduccionismos estériles o reproducciones mecanicistas de los conceptos y técnicas en los estudios regionales, es oportuno examinar los postulados epistémicos sobre los que se expresan las interrelaciones de las formas dramáticas analizadas, pues los efectos de los sistemas centrales (europeos y norteamericanos) en las lógicas hegemónicas capitalinas no resultan –generalmente– análogas a las manifestadas en las geoestéticas zonales, en especial, en un plurivalente esquema de país posdictatorial, con notorias asimetrías sociales, económicas y políticas. En consecuencia, la aplicación de conceptos tales como “estímulo externo” o la relación dialéctica entre productividad interna y apropiación externa, es decir, nociones estructurantes en la teoría de Pellettieri, deberían contemplar cierta “geopolítica del conocimiento” (Mignolo, 2003), pues estas premisas no son

¹⁰ Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, dirigido por el Dr. Pellettieri en la UBA.

instrumentos técnico-metodológicos asépticos, implican a su vez proyectos intelectuales e ideológicos emergentes en marcos metropolitanos, que resguardan –en su figuración– debates y tradiciones no homologables a otras geoculturas. Por ejemplo, nos referimos a los tópicos de “civilización o barbarie”, la legitimación por internacionalización, la relación entre las estrategias discursivas (repertorios teatrales, temas o elecciones poéticas, mecanismos de identificación estéticos) y los medios de producción que condicionan las apropiaciones de los “estímulos externos”, entre otros factores.

c) En su declaración teórica sobre los modos de configurar sistemas, Pellettieri señala:

Situarnos en la pluralidad cultural argentina, admitir su multiplicidad. Esto significa pensar que dentro del sistema teatral argentino, en todas las épocas convivieron, coexistieron varios subsistemas, y que siempre frente al culto o dominante, existieron el residual y el emergente, en su dialéctico y constante intercambio de procedimientos. El enfoque niega la linealidad de las historias tradicionales. (2001: 17)

Asumir esta “pluralidad” en las formas de reproducción cultural –pensadas desde la teoría de Raymond Williams, tal como se observa en el uso de los conceptos de dominante, residual y emergente– conlleva, desde nuestra perspectiva, a una reformulación de las posiciones centro/periferia o su equivalente capital/provincia. En efecto, pensar las territorialidades regionales particulares como “centros” de prácticas y textualidades diferenciales, nos permitirá conocer y redefinir redes intelectuales invisibilizadas en dichas zonas y, a su vez, localizar y comprender estrategias de legitimación propias o intrínsecas, independientemente de la consabida “nacionalización de lo regional” como un reduccionismo de la “internacionalización de lo nacional”.¹¹ Vale decir, mover el centro –con todas las implicancias metodológicas e ideológicas concernientes– ayudaría a observar nuevas periferias, muchas de ellas subyugadas o desplazadas de los proyectos intelectuales o político-administrativos vigentes. En suma, abolir la relación capital/centro y provincia/periferia como única o primordial lógica de reproducción cultural es, *mutatis mutandis*, otra forma de superar la “linealidad” –expresada por el propio Pellettieri– en las historiografías actuales.

Hacia una teatología regional: comparatismo y descentralización

¹¹ Los estudios teatrales regionales muestran una linealidad en los mecanismos de legitimación analizados, pues principalmente se han ocupado de indagar en la consagración de textos teatrales locales a nivel nacional o internacional, y con ello, se descuidaron otras lógicas de legitimación propias o identitarias. Para conocer reflexiones alternativas sobre esta forma de pensamiento, véase: Tossi (2011).

En páginas anteriores hemos indicado una histórica asimetría entre la teorización y las experimentaciones escénicas, una dislocación que impedía afianzar la dialéctica de lo conceptual producido y lo empírico-artístico desarrollado. Los marcos epistémicos descritos hasta aquí han ofrecido algunas herramientas eficaces para intentar superar, de manera paulatina, esta desproporción o dicotomía. No obstante, dicha asimetría pervive con fuerza en distintas zonas y teatralidades del país, al generar nuevas desigualdades y disparidades entre reflexiones sistemáticas y territorialidades. Por consiguiente, en los procesos de democratización locales continúa vigente la tarea de promover conocimientos regionales que, entre otras posibilidades, contribuyan a la dinámica de las identidades y memorias geoculturales. Desde este punto de vista, y luego del reconocimiento de aportes y desafíos reseñados anteriormente, nos preguntamos: ¿cómo capitalizar estos progresos disciplinares en los estudios regionales sin caer en reduccionismos mecanicistas? ¿Cómo evitar, en las reflexiones zonales, una “cultura teórica símil” de la diagramada, corroborada y aplicada en campos estético-culturales centrales?

Para responder a estos interrogantes, proponemos un cambio de estrategia gnoseológica en las investigaciones teatrales regionales, al poner en diálogo dos o más territorialidades distantes y disímiles entre sí, pero con idéntica tradición marginal en la teoría escénica denominada “nacional”. Nos referimos a una indagación exhaustiva, sistemática y comparatista de las teatralidades “intrarregionales” e “interregionales”, con diagramaciones que fracturen la lógica centro/periferia; por ejemplo, el dialogismo entre la Patagonia y el Noroeste Argentinos,¹² una cartografía sin precedentes en los estudios teatrales contemporáneos.

Esta propuesta se fundamenta en los postulados que argumentaremos a continuación, los cuales toman como base las premisas desarrolladas por el “teatro comparado” de Jorge Dubatti (2008a), o recuperan las estrategias establecidas por Zulma Palermo (1998) y Luciana Mellado (2010) para las literaturas del NOA y de la Patagonia Argentina respectivamente. A su vez, apelamos a algunas nociones de los estudios culturales y comparatistas de Claudio Guillen (2005), Djelal Kadir (2002), Walter Mignolo (2003), entre otros autores.

Los aportes teatrales comparatistas

¹² La diagramación del eje norte/sur o, puntualmente, Noroeste y Patagonia Argentinos responde a diversos fundamentos artísticos y político-culturales que no podemos desarrollar en este artículo. Sin embargo, nuestro planteo invita a pensar otros “ejes” de estudios intrarregionales e interregionales, con el fin de problematizar las cartografías administrativas e intelectuales dominantes.

El progreso disciplinar indicado ha demostrado el compromiso intelectual de los investigadores argentinos en la formación de discursos históricos y en la defensa de la memoria social. Este compromiso se fortalece, por ejemplo, con la tendencia teórico-metodológica comparatista, desarrollada por Jorge Dubatti durante las últimas dos décadas.

Mediante una voluminosa colección de artículos y libros, el mencionado autor reformuló las bases epistemológicas en los estudios teatrales argentinos, puntualmente, al configurar –en términos de Kuhn (2004: 80-88)– un nuevo paradigma, definido por un objeto/problema de investigación que afianza los procesos de autonomía disciplinar, con las herramientas metodológicas específicas para su abordaje y los correlativos ensamblajes teóricos, como así también este modelo está asociado a un conjunto de redes intelectuales activas, compuestas por un dinámico tejido de agentes, instituciones y prácticas artístico-científicas.

En esta teoría, el teatro es un “acontecimiento”. Esta concepción del objeto de estudio marca una diferencia notable con los fundamentos epistémicos de los sistemas teatrales de Pellettieri, pues hallamos un definitivo descentramiento del fenómeno teatral analizado como un texto. De este modo, los aportes de Dubatti contribuyen a la superación de la asimetría antes descrita, al complementar el giro copernicano de las investigaciones escénicas locales. Para ello, el autor se apoya en múltiples constructos nocionales del siglo XX, desde el grito artaudiano contra el teatro como literatura hasta las fuentes ontológicas del acontecimiento propuestas por Alain Badiou, entre otras muchas referencias.

Esta concepción originaria del teatro responde a una definición lógico-genética, en la que el “acontecimiento teatral” se caracteriza por tres sub-acontecimientos interrelacionados entre sí, a saber (Dubatti, 2011: 35-44): A) el sub-acontecimiento “convivial”, entendido como una manifestación vivencial de los cuerpos, sin mediación tecnológica. Así, el cuerpo presente de los artistas y espectadores, en condición de “reunión” (pensado como un orden ancestral, también expresado en el banquete o simposio antiguo), es la raíz comunitaria del hecho escénico y, al mismo tiempo, la principal distinción con el solipsismo de la experiencia estética literaria o de otras manifestaciones artísticas. B) El sub-acontecimiento “poiético”, generado por la potencialidad del convivio y por una singular división del trabajo teatral. En este registro, se producen “entes poéticos”, concebidos a partir de los cuerpos presentes y su vinculación con los distintos dispositivos y lenguajes del hecho escénico (luces, sonidos, palabras, música, espacialidad, estrategias y lógicas del sentido corporal, etc.). Entonces, lo poiético –o lo ficcional creado y acontecido de manera efímera en la interrelación de los cuerpos– no se comprende desde

una perspectiva comunicacional,¹³ sino desde su instauración ontológica, es decir, desde el ofrecimiento al mundo de un acontecimiento-otro. C) Por último, hallamos la consecuente y necesaria “distancia ontológica” frente aquel fenómeno poiético-convivial, definido como el sub-acontecimiento de “expectación”. El teatro es un hecho paralelo al mundo ordinario, por lo tanto, para su existencia es necesario un “salto ontológico”, el cual es observable en la delimitación o encuadre de un espacio de expectación, esto es, la diversidad de modalidades que el trabajo escénico posee para configurar un ámbito de veda, límite o frontera, que divide lo empírico de lo poetizado. Así, el teatro mantiene –independientemente de las distintas fenomenologías– su identidad como un “lugar para ver”, ya contenida en la etimología del término *theatron*. En suma, para Dubatti (2010: 40-41) el teatro es –por la vinculación de los tres acontecimientos descritos– una zona de experiencia intersubjetiva, propia de la cultura viviente e irreductible a otras experiencias artísticas como el cine o las teatralidades sociales que perviven en nuestras prácticas contemporáneas.

En correlato con esta reformulación del objeto de estudio en la teatrología argentina, el mencionado investigador expone una serie de estrategias teórico-metodológicas para el abordaje de la *poíesis* escénica, siendo el denominado Teatro Comparado el encuadre epistémico que congrega a dichas formulaciones.

Mediante la prolífera y rigurosa edición de sus trabajos reflexivos (Cfr. 1995, 2008a, 2011), Dubatti recupera la tradición comparatista proveniente de las ciencias humanas, en especial de la literatura. Así, el “comprender comparando” (Castro Alfin, 1993) iniciado en las inquietudes intelectuales del siglo XIX es, en nuestro contexto histórico, una operación gnoseológica y política, estratégica en los estudios teatrales de la posdictadura.

El teatro comparado es definido como una disciplina que estudia las diversas manifestaciones escénicas por contraste territorial. Según Dubatti (2008a), Argentina ha sido un país pionero en el desarrollo de este campo del saber, el cual ha registrado cambios y transformaciones relevantes en las últimas décadas. De este modo, establece dos tipos de teorizaciones: una, centrada en los conceptos de internacionalidad y supranacionalidad provenientes de la literatura comparada –principalmente de los aportes de Claudio Guillen–; otra, superadora de la anterior por su deslinde de la ambigua e inestable categoría de lo “nacional” como criterio estructurante. En esta última etapa, su progreso epistémico se evidencia en los conceptos de territorialidad, supraterritorialidad y cartografía, lo que permite además objetivar la concepción del teatro como un acontecer.

En consecuencia, ante la crisis del concepto de lo “nacional” como unidad o construcción homogénea, Dubatti señala la necesidad de incorporar

¹³ La perspectiva comunicativa y significativa del teatro ha fundado los distintos encuadres semióticos de los estudios teatrales y, de manera general, opera como base epistémica en la teoría de los sistemas teatrales de Pellettieri. (Cfr. De Marinis, 1997)

herramientas nocionales y metodológicas que asuman la heterogeneidad de los “teatros nacionales” (2011: 105), con encuadres cartográficos que asuman las distinciones intranacionales, vale decir, áreas y fronteras internas diferenciales que, a su vez, problematicen las territorialidades contrastables.¹⁴ Al respecto, señala:

Se entiende por territorialidad la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula x-y). La territorialidad del comparatismo se vincula con la corriente del pensamiento de la geografía humana, iniciada por Paul Vidal de La Blanche. La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. El hecho de considerar al teatro en contextos culturales no lo excluye de ser parte de ellos: el teatro mismo es generador y constructor de las variables de esos contextos. (Dubatti, 2011: 107)

En términos metodológicos, el punto de llegada de estas indagaciones es la formación de mapas teatrales que develen el pensamiento territorial sobre la escena. Para ello, el citado autor propone tres estrategias y cinco modalidades de trazados cartográficos. En primer lugar, hallamos las tres formas de territorialidad: topográfica, diacrónica y sincrónica. En segundo término, la configuración de los mapas responde a cinco tipos de criterios: cuantitativo, cualitativo de recepción y circulación, cualitativo de excelencia artística, cualitativo de relevancia histórica, cualitativo de representación del mundo (2011: 108-117).¹⁵

Esta plataforma conceptual le permitió a Dubatti realizar una importante investigación (personal y colectiva) sobre las poéticas escénicas de la posdictadura, principalmente en la ciudad de Buenos Aires. De este modo, ha publicado análisis teóricos sobre los fundamentos de valor del mencionado período histórico (2008b), así como distinciones operativas sobre los efectos de sentido político (2002) y sus correlativos procedimientos morfotemáticos, o múltiples aproximaciones micropoéticas y macropoéticas, fundadas en categorías estéticas tales como “el teatro de los muertos” (2014), entre otras variables o lineamientos.

Este compendio de estimulantes indagaciones marca, desde nuestro punto de vista, un horizonte de referencialidad y significación para las investigaciones del mismo período en otras geoculturas del país; por lo tanto,

¹⁴ Dubatti ha señalado que este progreso disciplinar no implica abandonar o negar la utilidad de las nociones de supranacionalidad e internacionalidad, por el contrario, su aplicación continua pero encuadrada en la complejidad de las territorialidades, para incluir fenómenos que no responden al encuadre histórico de lo nacional.

¹⁵ Por razones de extensión, no expondremos en detalles las características individuales de cada categoría.

constituye un ineludible marco de contención técnica e ideológica para los estudios regionales que proponemos.

La comparación descentralizada como un “locus de enunciación diferencial”

Asumir, con responsabilidad gnoseológica, la heterodoxia de los “teatros argentinos” –tal como plantea Dubatti–, implica, entre otras operaciones reflexivas, evitar las disyunciones o estereotipos binarios y, de manera consecuente, inscribir nuestras indagaciones en las lógicas de un pensamiento complejo, esto último siguiendo a Edgar Morin cuando señala:

[...] podemos decir, desde ya, que si el pensamiento simplificante se funda sobre la dominación de dos tipos de operaciones lógicas: disyunción y reducción, ambas brutalizantes y mutilantes, los principios del pensamiento complejo, entonces, serán necesariamente los principios de distinción, conjunción e implicación. (1994: 110)

Entonces, incorporar a los estudios teatrales argentinos los principios de distinción, conjunción e implicación es desistir del criterio de “unidad nacional” como homologación esencialista, una preconfiguración resultante de categorizaciones estrictamente metropolitanas (Palermo, 1998: 63) y conservadoras, pues, como ha demostrado Néstor García Canclini (1990: 149-190), la homogeneización de las diferencias mediante la fijación de un patrimonio simbólico unificado, ha sido una de las tácticas políticas del tradicionalismo sustancialista, por ejemplo, en la elaboración de los proyectos intelectuales y artísticos de los Estados Nacionales.

Las formas del pensamiento binario y esencialista develan asimetrías epistemológicas, pues aquello que no se genera en los espacios de poder legitimado es –por contraste disyuntivo– marginal. Como ya señalamos anteriormente, uno de los principales reduccionismos que debemos superar es la reproducción del encuadre centro/periferia en los conocimientos teatrales contemporáneos. Así, los estudios escénicos regionales no serían una “desviación” del centro, sino un “locus de enunciación” (Mignolo, 2003; Kadir, 2002) específico y descentralizado, que quebraría las dicotomías simplistas mediante su territorialidad geocultural, expresada en las prácticas artísticas objeto de análisis y en las modalidades cognitivas concomitantes. Adoptar esta perspectiva nos posibilita, por un lado, revisar los aspectos críticos de la teoría de los sistemas teatrales propuestos por Pellettieri y su aplicación en los campos artísticos denominados “provinciales”; por otro lado, redefinir los términos región/nación, con cartografías que asimilen sus distinciones pero, al mismo tiempo, afronten sus desigualdades. Cuestionar la condición gnoseológica de lo periférico-regional no implica negar la condición política de lo regional como zona subalterna, pues, las regiones –como la Patagonia o el Noroeste Argentinos– son, en efecto, espacios que por su geopolítica,

economía, demografía y luchas étnicas se caracterizan por la subordinación y dependencia de núcleos de poder tradicionalistas (Mellado, 2010: 12). El desafío es, precisamente, inscribir los estudios teatrales regionales en esta complejidad territorial e ideológica.

En consecuencia, proponemos como estrategia desplazar los núcleos hacia territorialidades alternativas dentro de los esquemas político-administrativos del país, con topografías que develen las tensiones entre lo uno y lo múltiple (Guillen, 2005), sin jerarquías etnocéntricas tipificadas (Buenos Aires/Tucumán, Buenos Aires/Neuquén, o similares). Se busca establecer –mediante las técnicas comparatistas ya mencionadas– redes intelectuales que fracturen la naturalización del tópico centro/periferia y que develen estímulos intrarregionales e interregionales¹⁶ en las teatralidades marginales; esto último, con trazados geostéticos que –independientemente de sus profundas diferencias, las cuales serán componentes activos en los análisis– comparten una condición política subalterna. Incluso, desde esta perspectiva, la región no sería sólo un preconcepto legislativo,¹⁷ por el contrario, resultaría de los límites construidos por la lógica comparatista y polisistémica desarrollada, es decir, surgiría una concepción alternativa de lo regional, con fronteras móviles que emergerían de los entes poético-territoriales. En otros términos, es interrogar a los artefactos escénicos por sus propios límites geoculturales (Palermo, 1998: 65-66).

Las regiones Patagonia y Noroeste Argentinos se caracterizan, entre otras cualidades, por el desconocimiento que el discurso dominante ejerce sobre el otro-local, lo que funda un obsecuente mecanismo de legitimación artística: consagrar dicha alteridad por su “exotismo” (Mellado, 2010: 14), vale decir, desde la mirada hegemónica las escenas provinciales se legitiman, básicamente, por su alteridad folklórica.¹⁸ Si partimos de esta subyugación identitaria en común y ratificamos las diferencias epistemológicas, podremos configurar un “locus de enunciación” arraigado a una geopolítica del

¹⁶ La teoría de los sistemas teatrales de Pellettieri ha puesto, como ya indicamos, el énfasis en los “estímulos externos” que configuraron los modelos teatrales, por una lógica intelectual e interna propiamente capitalina. En los estudios regionales que proponemos, no negamos esta estrategia para conocer la relación de los fenómenos teatrales locales y su vinculación con lo “universal”, sin embargo, pensamos en la urgente dislocación de este procedimiento analítico como único modo de comprensión, por ello, el análisis de los estímulos intrarregionales e interregionales podría ser una respuesta teórica e ideológica operativa.

¹⁷ Recuérdese que las leyes político-culturales a nivel nacional, dividen el país en seis regiones: Centro, Noroeste, Noreste, Centro-litoral, Cuyo y Patagonia. Al respecto, véase la Ley Nacional del Teatro, n° 24800.

¹⁸ Esto es factible de observar en los resultados estéticos alcanzados en múltiples concursos o festivales nacionales de teatro, pues a pesar de su asidua descentralización geográfica, algunos agentes intelectuales leen y analizan las obras regionales desde un exotismo provinciano o, en el mejor de los casos, se asume la “desterritorialización” de los espectáculos, pero su comprensión no abandona los filtros conceptuales provenientes de los sistemas metropolitanos de producción, y con esto se invisibilizan las disímiles lógicas regionales.

conocimiento, sin esencialismos u homologaciones reduccionistas, por ejemplo, tal como ha señalado Mignolo para los desarrollos académico-institucionales de otras latitudes:

En un mundo ideal donde no hubieran distinciones geopolíticas organizadas por la colonialidad del poder y la diferencia colonial, los “Estudios Culturales Latinoamericanos” en América Latina serían equivalentes a los “Estudios Culturales (Anglo) Americanos” en Estados Unidos. De esta manera, todos los practicantes de uno y de otro campo, felices y simétricos, cambiarían información en bien de la acumulación y el progreso del saber. Pero al parecer, la realidad no es así. (2003: 405)

En efecto, la realidad no es así en ningún campo intelectual. Por ello, se torna imperioso partir de las necesidades territoriales para teorizar sobre las fronteras del acontecer teatral y, con el apoyo de las operaciones comparatistas indicadas, componer nuevos mapas escénicos que desplieguen –como ha afirmado Djelal Kadir– “puntos cardinales” descentralizados y “mundos ordinales” con jerarquías dislocadas. En este sentido, el autor mencionado dice:

Sabemos ya por lo antedicho que los códigos geográficos, es decir, las coordenadas culturales que sirven de patrón para la aculturación de un espacio, inscriben sentidos, en la connotación equívoca del término, sentidos cardinales que enmarcan horizontes no solamente geográficos, sino ordinales a la vez, que definen significados epistémicos. La cartografía inexorablemente imaginativa, engendra construcciones de realidad vivencial, de inevitable regate dialectal, ya que donde hubiera sentido, inevitablemente habrá habido, hay, y siempre habrá, contrasentido. Esto necesariamente conduce a espacios culturales simultáneos y diferenciales, cada cual con sus propios reclamos, clamores. (2002: 51)

En suma, por el estado actual de las teorizaciones escénicas, nuestra propuesta es cartografiar territorialidades que no reproduzcan valores etnocéntricos, pues éstos, ineludiblemente, convierten a los estudios teatrales regionales en una sinécdoque de los estudios teatrales metropolitanos. Al mismo tiempo, esta estrategia posee una motivación político-identitario, íntimamente ligada a la producción de contrasentidos emergentes en la posdictadura argentina. Vale decir, en este contexto, descentralizar las teorías del arte en general y del teatro en particular es, seguidamente, construir narrativas epistemológicas y discursos de alteridad, con el fin de aportar a la dinámica de los procesos intersubjetivos en las distintas instancias de democratización del país.

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (1990), *Sociología y cultura*. México, Grijalbo.
- _____ (2003), *Creencias artísticas y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba, Aurelia Rivera.
- CASTAGNINO, Raúl (1963), *Sociología del teatro argentino*. Buenos Aires, Nova.
- CASTRO ALFÍN, Demetrio (1993), “Comprender comparando. Jalones de una búsqueda en historia y ciencias sociales”, en *Revista Studia Histórica-Historia Contemporánea*, Vol. X-XI, pp. 77-90.
- DALMARONI, Miguel (2004), *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*. Santiago de Chile, Melusina-RIL.
- DE MARINIS, Marco (1997), *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Galerna.
- DUBATTI, Jorge (1995), *Teatro comparado. Problemas y conceptos*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales.
- DUBATTI, Jorge (2008a), *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- _____ (2008b), “Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008”, en *Revista del CCC [en línea]*, Septiembre/Diciembre, n° 4. Disponible en <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85>. Acceso 26/03/2015.
- _____ (2010), *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel.
- _____ (2011), *Introducción a los estudios teatrales*. México, Libros de Godot.
- _____ (2014), “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino”, en *Revista Cena*, n° 15, pp. 1-19. Disponible en <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/49709>. Acceso 04/04/2015.
- _____ (coord.) (2002), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*. México, Grijalbo.
- GUILLÉN, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets Editores.
- KADIR, Djelal (2002), “Puntos cardinales, mundos ordinales, literatura comparada”, en Martínez Fernández, José Enrique; y otros (eds.), *Estudios de literatura comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales*. León, Universidad de León, pp. 43-57.
- KUHN, Thomas, (2004), *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.

- LONGONI, Ana y Mestman, Mariano (2000), *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires, El cielo por asalto.
- LUSNICH, Ana Laura (2011), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería.
- MARIAL, José (1955), *El teatro independiente*. Buenos Aires, Alpe.
- MELLADO, Luciana (2010), *La Patagonia y su literatura: unidad y diversidad multiforme*. Comodoro Rivadavia, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, Serie Sociedad/Literatura, Aula Abierta.
- MIGNOLO, Walter (2003), "Los estudios culturales: geopolítica del conocimiento y exigencias/necesidades institucionales", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, n° 203, pp. 401-415. <http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.2003.5667>
- MORIN, Edgar (1994), *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.
- NAUGRETTE, Catherine (2004), *Estética del teatro*. Buenos Aires, Artes del Sur.
- ORDAZ, Luis (1957), *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires, Leviatan.
- _____ (1982), *El teatro argentino*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- PALERMO, Zulma (1998), "Historiografía, literatura y región", en *Revista Silabario*, año 1, número 1, pp. 61-74.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1997), *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna.
- _____ (2001), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires, Galerna.
- PUJOL, Sergio (2003), *Rock y dictadura. Crónica de una generación, 1976-1983*. Buenos Aires, Emecé-Planeta.
- SARLO, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- TOSSI, Mauricio (2011), *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires, Dunken.
- VILLEGAS, Juan (2005), *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires, Galerna.
- ZAYAS DE LIMA, Perla (2006), *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*. Buenos Aires, Inteatro.