

Hacia una Filosofía de la Praxis Artística: el artista-investigador, el investigador-artista, el investigador participativo y la colaboración entre artista e investigador. Análisis de la producción de Javier Daulte

DUBATTI, Jorge / IAE - jorgeadubatti@hotmail.com

Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: artista-investigador; pensamiento teatral; teoría teatral; producción de conocimiento*

» **Resumen**

Se desarrolla el concepto de artista-investigador: el artista (incluido el técnico artista) que produce pensamiento/conocimiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, la docencia, la gestión, entre otros ámbitos de su trabajo. Se trata de una categoría teórica que empieza a ser aceptada en tiempos recientes que implica dos relevantes avances epistemológicos: reconocer los aportes de los artistas a una teoría del teatro latinoamericano; repensar la historia de la teoría teatral en nuestro continente. Se analiza la producción teórica del dramaturgo-director teatral Javier Daulte (Buenos Aires, 1963) reunida en el tomo 7 de su *Teatro*: “Juego y compromiso”, “Batman vs. Hamlet” y “La palabra, el ruido y la música”, en el arco temporal que va de 2001 (primera redacción de su ensayo “El procedimiento”, luego incluido en “Juego y compromiso”) a 2015 (cuando leyó el tercero de los ensayos mencionados en un encuentro organizado por otro artista-investigador, Mauricio Kartun). Con los seis “Postfacios” en los respectivos tomos anteriores de sus obras completas, sumados a las numerosas declaraciones en entrevistas, notas periodísticas y paneles, estos textos ensayísticos configuran uno de los corpus de pensamiento teatral más agudos y reveladores de la escena argentina y latinoamericana. Se estudia su carácter de pensamiento sustentado por la praxis y pensamiento radicante cartografiado, su relación con la formatividad (Luigi Pareyson), la infraciencia y el concepto de verdad-teatro (Alain Badiou), su diseño de un espectador emancipado (Jacques Rancière), así como los cambios que introduce en la historia del pensamiento teatral de la Argentina.

› **Presentación**

El séptimo volumen del teatro de Javier Daulte (Buenos Aires, 1963) se diferencia, en la serie de sus obras completas, porque no reúne textos dramáticos sino sólo ensayos teóricos. Hay que celebrar esta excepcionalidad. Es relevante la decisión de publicar teoría teatral, por múltiples razones que intentaremos precisar. Se trata de rescatar el valor de los tres textos incluidos y el sistema de ideas que contienen, pero además, por sobre todo, es destacable el gesto que busca visibilizar la condición daulteana de teórico.

“Juego y compromiso”, “Batman vs. Hamlet” y “La palabra, el ruido y la música” consolidan el perfil de Javier Daulte como artista-investigador en el arco temporal que va de 2001 (primera redacción de “El procedimiento”) a 2015 (cuando leyó el tercero de los ensayos en un encuentro organizado por Mauricio Kartun). Con los seis “Postfacios” en los respectivos tomos anteriores de sus obras completas (Daulte 2004, 2007, 2010, 2011, 2012, 2018), sumados a las numerosas declaraciones en entrevistas, notas periodísticas y paneles, incluso en el cine documental,¹ estos textos ensayísticos –que hasta hoy permanecían dispersos en publicaciones diversas– configuran uno de los corpus de pensamiento teatral más agudos y reveladores de la escena argentina y latinoamericana. Daulte es un teórico de gran originalidad en la historia del teatro nacional. Su visión de la creación artística pone en evidencia los profundos cambios que ha experimentado la escena en los últimos treinta años. Por otra parte, su estilo expositivo-argumentativo, que pendula entre la abstracción intelectual y el relato de experiencias, entre la formulación de axiomas generales y el análisis de ejemplos particulares, convierte estos textos en una literatura plenamente disfrutable, de alta calidad expresiva.

Por otra parte, es relevante la productividad de las ideas que estos textos atesoran. Son las mismas que Daulte desarrolla en sus clases, talleres y entrenamientos, o en el contexto de actividades del Espacio Callejón (la sala que dirige desde 2015).² Estas ideas circulan, por ejemplo, cuando ensaya, o cuando realiza un asesoramiento o una devolución sobre un material dramático o escénico en proceso. Así, estas coordenadas rebasan la obra del propio Daulte y han generado u orientado decenas de textos dramáticos y espectáculos de otros artistas, y no sólo en Buenos Aires. No hablamos de una “escuela Daulte”, pero sí de la comprobada capacidad de sus ideas para reproducirse y encarnarse en obras y acontecimientos, del mismo Daulte y de otros artistas. 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

¹ Daulte, *Juego y Compromiso. La Verdad* (2015), dirección de Virginia Scaro. Disponible en Cine.AR Play: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/4562>

² Desde que Daulte asumió su dirección, el Espacio Callejón no es meramente una sala independiente por la que pasan espectáculos diversos, sino que su programación, y sus producciones, tienen una personalidad, un estilo, una poética o una tendencia estética sin duda articulados por las ideas recogidas en el presente volumen.

hoy esta influencia es más fuerte que nunca. 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. La teoría daulteana del juego, y del compromiso con el juego, por su cuestionamiento al realismo, por su revisión de las relaciones de causalidad entre arte y sociedad, y por su propuesta de pensar la política en el arte desde otro lugar, instala un horizonte hermenéutico, permite ver mucho más allá de las obras de Daulte: establece toda una forma de interpretar y concebir el arte contemporáneo, y nos pone en disponibilidad para relacionarnos con ella.

› **“Una herramienta de pensamiento”**

En una entrevista (sobre la que volveremos) 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 del GETEA. Era la primera vez que me invitaban a exponer ideas. Yo 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.³

Artista-investigador: llamamos así al artista (incluido el técnico-artista)⁴ que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, la docencia, la gestión, etc. Además de una vasta y sólida producción artística, el artista-investigador posee una práctica teórica resultante de la reflexión sobre su hacer. Teatro y teoría teatral se establecen como campos complementarios, inseparables, de su labor artística. Creación de la teoría y teoría de la creación. El

³ Entrevista realizada en enero de 2018.

⁴ 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.

pensamiento como otra de las formas del arte. Como lo demuestra el tomo 7, en Daulte sobresalen ambas dimensiones.

Pensamiento teatral: nos referimos a la producción de conocimiento que el artista y el técnico-artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral. Una Filosofía de la Praxis Artística / Teatral. Ese pensamiento no está exclusivamente circunscrito al teatro: involucra una visión general del mundo pero desde un ángulo, desde la experiencia teatral o artística. En el caso de Daulte, basta con dialogar unos minutos con él para advertir que mira, piensa y construye el mundo desde un punto de vista articulado por su existencia como teatrista / artista. Hay que destacarlo: el pensamiento teatral/artístico compromete tanto lo específico del trabajo y la poética teatrales, como la cosmovisión, la relación con el mundo en todos sus ángulos, la subjetividad. Se genera una mirada comprensiva afectada por la voluntad de existencia en el teatro. Para Daulte hacer teatro no es sólo elaborar obras, sino también una forma de vivir, de construcción de mundo. En esto Daulte enraiza con una tradición de muchas décadas: el teatro es en la Argentina una biopolítica, una dinámica de organización de la realidad, al menos desde comienzos del siglo pasado. El arte como morada de habitabilidad. A través de su creación teórica, el artista se constituye en un intelectual específico, de características únicas si se lo compara con intelectuales que provienen de otras disciplinas. Daulte es un intelectual específico; los textos aquí reunidos lo evidencian, y son apenas la punta de *iceberg* de un pensamiento fascinante que desborda en otras direcciones, por ejemplo, en su novela *El circuito escalera* (2017), más allá de la ficción.⁵

La historia del teatro universal abunda en artistas-investigadores notables: Lope de Vega, Denis Diderot, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Luigi Pirandello, Stella Adler, Étienne Decroux, Antonin Artaud, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Jacques Lecoq, todos ellos autores de páginas teóricas fundamentales. En el teatro argentino, existe una fecunda tradición de producción de pensamiento teatral en cuya continuidad hay que pensar los aportes de Daulte: Juan Bautista Alberdi, Enrique García Velloso, Leónidas Barletta, Gastón Breyer, Eduardo Pavlovsky, Raúl Serrano, Juan Carlos Gené, Alberto Ure, Griselda Gambaro, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Vivi Tellas, Rafael Spregelburd, Ana Alvarado, entre muchos otros.⁶ A lo largo de su historia, el teatro argentino ha sido y es una usina permanente de generación de pensamiento. Lo mismo puede afirmarse del teatro latinoamericano: basta pensar en los ensayos de Santiago García, Luis de Tavira, Miguel Rubio, Ramón Griffero, Antunes Filho, Carlos Celdrán, Alberto Villarreal, etc.

⁵ Novela-cosmovisión, en la voz del narrador de *El circuito escalera*, y en la forma en que articula la polifonía de sus personajes, se percibe la voz/la mirada de Daulte sobre el mundo, y por extensión la de la experiencia de muchos integrantes de su generación.

⁶ Venimos analizando el aporte de los artistas-investigadores a la Teatología argentina en Dubatti 2017 y 2018a.

En relación a una Filosofía de la Praxis Artística, reconocemos junto al artista-investigador otros sujetos de la investigación teatral. Llamamos investigador-artista al teórico con importante producción ensayística y/o científica que, además de su carrera académica, es un artista de primer nivel. Llamamos investigador participativo –de acuerdo con el término utilizado por María Teresa Sirvent (2006)- a aquel investigador (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario o del aula y trabaja adentro mismo del campo teatral, ya como espectador, periodista, investigador de campo, gestor, político cultural, es decir, que participa estrechamente en el hacer del campo teatral y que en muchos casos produce, más allá de su investigación específica (que se verá concretada en informes, artículos, libros, comunicaciones), contribuciones en el plano de la investigación “aplicada” a lo social, lo político, lo institucional, lo legislativo, la docencia y muy particularmente la formación de público, etc. Creemos que cada vez más, en relación directa con la redefinición del rol universitario en el plano del arte y de las Ciencias del Arte, esta dimensión participativa de la investigación artística está creciendo. Pero, además, el perfil participativo de un investigador puede estar dado por la asociación colaboradora con los artistas. Llamamos artista e investigador asociados a la pareja de colaboración entre un creador y un investigador (científico o académico o ensayista, etc.) con un objetivo común relacionado a la producción de conocimiento sobre el arte. La colaboración del investigador puede exceder la producción de conocimiento y estar ligada a la creación misma (por ejemplo, cuando el investigador es convocado como dramaturgista o para trabajar integrado al equipo creativo bajo diferentes figuras, por ejemplo, la de asesor de contenidos o lecturas). 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 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.

Los materiales teóricos de estos creadores y del propio Daulte 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. Dichosamente hoy somos conscientes de 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 de paliar).

Cabe recordar que en la cultura europea el primer texto teórico-técnico sobre teatro del que tenemos noticia –aunque permanece perdido– fue compuesto por un artista: *Sobre el coro*, de Sófocles, escrito en el siglo V a.C., es decir, muchos años antes de la *Poética* de Aristóteles. La figura del artista-investigador es, en consecuencia, muy antigua. Cuando se la valora, el arte reconoce su singularidad, tanto en el hacer como en la producción de saberes y teorías. De allí que en los últimos años se le otorgue mayor desarrollo a las Ciencias del Arte en su aporte específico. ¿Ciencias del Arte? Llamamos así, en plural, al conjunto de discursos sistemáticos, rigurosos, fundamentados y validados por una comunidad de expertos sobre el arte. No se trata de ciencias duras, sino Ciencias de la Cultura. Estamos asistiendo a un verdadero cambio epistemológico respecto de la articulación entre el campo de las artes y la producción de conocimiento. Incluso se ha redefinido el rol de las universidades en relación a la praxis artística.⁷ Mencionemos dos casos representativos: recientemente la Universidad de Buenos Aires entregó títulos de Profesorado y Doctorado Honoris Causa a Leonardo Favio, Mauricio Kartun y los integrantes de Les Luthiers. De este movimiento cultural de validación del pensamiento artístico y teatral participa la publicación del presente libro, cuya contribución es incalculable.

Señala Tibor Bak-Geler, en referencia a epistemología y políticas de investigación teatral, que

las ciencias que estudian las artes no saldrán del callejón sin salida hasta no reconocer que en realidad se trata de objetos de estudio contradictorios, con estructuras diferentes funcionando de distinto modo (...) [Hay que] acercarse a las teorizaciones que sí son aplicadas, probadas, y funcionales en la práctica para producir un fenómeno artístico. Se trata de las teorizaciones de Appia, Craig, Meyerhold, Laban, Kandinsky, Klee, Albers, etc., por mencionar algunos nombres de las artes escénicas y de las artes plásticas, pero en cualquier disciplina artística encontramos casos similares. No estoy idealizando los conocimientos en cuestión, sin embargo, la práctica demuestra que son un instrumento de trabajo para el sujeto artista que facilitan la creación y permiten la verificación de los resultados. (2003: 87)

Para los estudios teatrales es basal distinguir, entonces, entre una *razón lógica* (la que proviene de un campo puramente teórico extra-artístico, desgajado de la experiencia artística, una lógica racionalista científica de laboratorio) y una *razón pragmática* o *razón de la praxis* (aquella que se desprende de la comprensión de lo que acontece en el arte). Aproximarse al teatro implica el ejercicio de esta última: se trata de una razón que resulta –como en el caso de Daulte– de la (auto)observación de lo que sucede en la praxis artística concreta y que revisa y cuestiona los aportes de la razón lógica con los saberes que se desprenden de las prácticas particulares. Razón lógica y razón pragmática se alimentan mutuamente,

⁷ Tanto la nueva valoración del artista-investigador como la redefinición del rol de las universidades respecto del arte se manifiestan en la Argentina y Latinoamérica: sobre esta tendencia véanse Dubatti 2014: 55-77 y 2018b.

pero en el campo artístico la razón pragmática no puede ser ignorada ni desplazada totalmente por la razón lógica. En sus ensayos Daulte ejerce, eminentemente, una razón de la praxis.

Desde su origen, la Filosofía del Teatro (disciplina teatrológica de innovación que viene desarrollándose en la Argentina) ha puesto el acento en el rol del artista como productor de saberes, como pensador e intelectual específico, insustituible en la generación de un pensamiento único.⁸ Sucede que el artista, desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis, produce pensamiento permanentemente y de diversas maneras, según las poéticas, la forma de trabajo, los procedimientos estructurales y la concepción de teatro. Por esto es que el artista es quien más sabe (o uno de los que más saben) de teatro. En “La función de la crítica” afirma otro notable artista-investigador, T. S. Eliot:

Pues no cabe duda de 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).

Siguiendo a Eliot, hay pensamiento teatral en distintos niveles de la labor del artista. Hay un pensamiento encarnado, implícitamente, en la obra misma, en su estructura, en su composición y su concepción, en lo que Umberto Eco (1984) llama la poética como metáfora epistemológica. Hay, también, un pensamiento explicitado, en el metateatro y el metadrama dentro de la obra, y en metatextos, pretextos y paratextos de los creadores: programas de mano, diarios de trabajo o bitácoras, borradores y versiones corregidas, prólogos, artículos y ensayos, declaraciones en entrevistas, cartas y mails, en los testimonios recogidos por un investigador asociado al artista.

Creemos que el artista muchas veces es el que más sabe sobre su obra y, en particular, sobre su propia modalidad de trabajo. Los textos teóricos de Daulte ratifican esta afirmación. El mismo Daulte es, hasta hoy, quien ha leído con mayor profundidad su producción. Daulte es uno de sus más agudos analistas. “Juego y compromiso”, “Batman vs. Hamlet” y “La palabra, el ruido y la música” ofrecen claves para adentrarse en el corazón de su teatro, de la misma manera que Leopoldo Marechal escribió un texto teórico para crear las condiciones de comprensión de su novela *Adán Buenosayres* (1966). El artista, en tanto trabajador específico (retomando la idea de Marx del arte como trabajo humano), posee múltiples saberes sobre su trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. 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, y especialmente compilarlo y hacerlo accesible a través de una edición ordenada.

⁸ La Filosofía del Teatro impulsa el reconocimiento de cuatro figuras fundamentales en la producción de conocimiento desde/para/sobre la praxis artística: el artista-investigador, el investigador-artista, el artista asociado a un investigador no-artista especializado en arte y el investigador que (sin ser artista) produce conocimiento participando en el acontecimiento artístico (ya sea por su estrecha relación y familiaridad con el campo artístico o por su trabajo en el convivio como espectador; es el investigador que ubica su laboratorio en el acontecimiento teatral). Véase Dubatti, 2014: 79-122.

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 que podemos atribuir a Daulte:

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. (1984: 208-209)

Todo artista está investigando todo el tiempo (incluso cuando descansa, incluso cuando duerme), ya sea en el hacer, en la reflexión sobre el hacer y en el registro de la experiencia. En Daulte hacer y pensar constituyen una cinta de Moebius, como enseguida observaremos respecto de su vínculo con la formatividad enunciada por Luigi Pareyson. Si bien todo artista es potencialmente un artista-investigador, los hay de diferentes tipos según su forma de relacionarse con la explicitación del pensamiento. Destaquemos tres: a) el artista-investigador silencioso, balbuceante, incluso hermético, que aunque piense su producción no tiene voluntad de verbalizar ese pensamiento o no cree en la necesidad de hacerlo porque considera que el arte se hace y se vive, pero no se piensa;⁹ b) el 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; c) el plenamente intelectual, que produce una literatura ensayística excepcional, reveladora, abundante y sostenida a través de los años. Daulte corresponde a este último tipo. En su escritura se hace presente una sistematicidad expositiva-argumentativa avezada y atrapante que sin duda afianzó en sus múltiples lecturas y, también, en su formación académica como Psicólogo, egresado de la Universidad de Buenos Aires. Afirma al respecto en la entrevista:

Si es así como decís [su condición de intelectual específico y la calidad artística de su ensayística], debe tener que ver con dos cosas. Con mi formación universitaria, sin duda alguna. Y también con la idea de que, si algo es entretenido, será mejor aceptado por un receptor. Eso lo sabía [Sigmund] Freud a la perfección, por eso su prosa es un placer más allá de los conceptos que elabora. Y gracias a la Universidad me leí a Freud casi completo.

El de Daulte es un pensamiento teatral sustentado por la práctica, y a su misma altura de calidad. Daulte no habla de puras especulaciones intelectuales, sino de lo que realmente hace como artista. Pensamiento y praxis artística ofrecen en Daulte una complementariedad iluminadora, y es este un gran mérito. Hay una profunda coherencia entre la dramaturgia-dirección de Daulte, sus tres textos teóricos en este libro y los seis valiosos metatextos donde reflexiona sobre cada una de sus obras y los procesos de composición (los mencionados “Postfacios”: Daulte 2004, 2007, 2010, 2011, 2012, 2018). Construye en esta constelación de textos un sistema de auto-remisiones, de intratextualidad. En los “Postfacios” Daulte suele trenzar sus

⁹ A manera de ejemplo de esta tendencia, evoquemos la polémica afirmación del artista plástico Barnett Newman: “Para un artista la estética viene a ser lo que la ornitología para un pájaro” (citado por Hess y Grosenick, 2009: 19).

observaciones concretas sobre las obras con referencias (incluso breves transcripciones) de “Juego y compromiso”. Obras, teoría y análisis configuran un *continuum* orgánico, responden bajo sus diferencias formales a un discurso unitario. Se trata de hacer teatro, pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el pensar el hacer, pensar el hacer el pensar, etc. Y vale aclarar que no en todos los artistas-investigadores dicha coherencia acontece. Como hemos estudiado en otra oportunidad (incluso a partir del examen de la compleja relación entre praxis y teoría en Bertolt Brecht, véase Dubatti, 2014: 87-95), puede existir un desfase, o incluso una oposición entre práctica y pensamiento. Hay artistas-investigadores que producen excelentes ensayos teóricos, pero su praxis dramática o escénica no es tan relevante; hay otros que sostienen en su pensamiento que en la práctica hacen algo que en realidad no hacen; otros elaboran, a partir del ejercicio de la memoria, relatos sobre la propia historia y sobre la historia del teatro que luego la investigación científica desmiente o rectifica; finalmente, hay quienes realizan observaciones sobre otros artistas, observaciones que, más que valer para la comprensión de esos otros artistas, valen para entender al mismo artista-investigador, porque en realidad está formulando, indirectamente, claves sobre sí mismo, una suerte de auto-referencia en clave, por vía positiva o negativa. No es el caso de Daulte, en quien pensamiento y praxis se sustentan mutuamente. La relevancia de “Juego y compromiso”, “Batman vs. Hamlet” y “La palabra, el ruido y la música” radica en que permiten pensar las prácticas, pensar el pensamiento teatral y pensar las relaciones entre prácticas y pensamiento teatral, en una dialéctica reveladora. Daulte dice lo que hace y hace lo que dice.

El de Daulte es, además, un pensamiento cartografiado, territorializado en la propia producción por el análisis particular, concreto, empírico-inductivo de determinadas prácticas. No pretende pensar Todo. Es un pensamiento deliberadamente destotalizado, porque para Daulte abandonar el afán de totalización libera de cualquier gesto “dictatorial”. No hay una “verdad”, sería fascista pretenderlo. Daulte tampoco intenta hacer teoría válida para otros. Su validez es, en el mejor de los casos, una consecuencia de la praxis, no una condición *a priori* o universal. La Filosofía de la Praxis Teatral de Daulte asume una actitud radicante en su esfera de trabajo, radicante en el sentido que otorga a este término Nicolas Bourriaud (2009), por oposición a radical.¹⁰ Daulte no busca “bajar” verticalmente a su obra ideas *a priori* tomadas de otros campos disciplinarios, ni aplicar radicalmente principios avalados por la ciencia. Por el contrario, persigue radicamente el reconocimiento del territorio de sus prácticas, en sus detalles y accidentes, en sus rugosidades, anomalías, “bastardías” e irregularidades. Cuando recurre a un corpus teórico (las ideas de Alain Badiou, por ejemplo, un filósofo que ama el teatro y es él mismo dramaturgo), Daulte no lo hace para “aplicar” sus ideas, sino para respaldar sus concepciones. No quiere autorizarse: busca aliados, compañeros de ruta, a quienes les pasa lo mismo o algo semejante. Si se inspira en algún

¹⁰ De alguna manera, al oponer radicante y radical, Bourriaud también apunta a la distinción entre razón de la praxis y razón lógica.

concepto, es para ejercitar una razón pragmática. Observó Daulte en la entrevista sobre su relación con algunas lecturas:

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 la raíz de su pensamiento Daulte pone la cláusula de la lógica modal *ab esse ad posse* [si es, puede ser]: del ser (del acontecimiento teatral, de la dramaturgia, de la dirección, etc.) al poder ser (de la teoría teatral) vale, y no al revés. Daulte accede a planos abstractos, pero desde la inducción, por el camino de la reflexión empírica. No resigna así la posible universalidad de su pensamiento, pero no la busca: si sus ideas adquieren universalidad es sólo como consecuencia de su coherencia y su representatividad respecto de las prácticas vigentes. Hablando sobre su teatro, indirectamente accede a hablar del teatro mundial contemporáneo. La universalidad como resultado o corolario posible, no como fin. Daulte reconoce su propia cartografía radicante y formula un pensamiento cartografiado en su obra, que se ofrece en posible diálogo con otros pensamientos.

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, permiten establecer una conexión con la formatividad, teoría sobre la creatividad artística formulada por Luigi Pareyson (1960, 1987). Daulte establece una tensión entre irracionalismo-racionalismo (la dialéctica entre “el niño y el matemático”) que 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 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. 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.¹¹ 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 suerte de *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)¹² 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 producción de sentido, que siempre es *a posteriori*, como sostiene Daulte en “Batman vs. Hamlet”. No se sabrá qué puede significar la obra hasta que, al final del proceso, “forma formada”, se transforme en un dispositivo de estimulación. Daulte construye dispositivos de ausencia, de vacío, que claman por ser llenados de sentido y, frente a la demanda tradicional por “lo importante”, 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

¹¹ Una aclaración: usamos aquí la palabra “ensayo”, no como texto teórico, sino en tanto proceso de creación teatral, el trabajo de puesta en escena o escritura escénica con los actores y equipo.

¹² Véase al respecto nuestra introducción al tomo 6 de las obras de Daulte (2018: 23-81).

propia interpretación y enlaces referenciales. Más que un circuito de comunicación, Daulte promueve una donación que genera estimulación. Daulte concibe el teatro no como un vehículo transmisor de ideas, sino como un constructor, un portador de ideas en sus mismas estructuras dramáticas y en sus artificios. Retomando la expresión de Alain Badiou, para Daulte “el teatro piensa” en tanto teatro (2005: 137-142). O también con palabras de Badiou: “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.¹³ El teatro como pura producción de multiplicidad, que genera “ideas teatro”. En este sentido, en otra entrevista realizada en setiembre-noviembre de 2017, Daulte distinguió entre un teatro de ideologías y un teatro de ideas (en el sentido de un teatro de “ideas teatro”), y a este último concepto vincula su propia producción:

Creo que el teatro de ideologías y el teatro de ideas estuvieron por momentos muy juntos y por momentos muy separados. Cuando se conocían los textos de Brecht, se amontonaban ambas cosas de manera muy alborotada. La ideología de Brecht (marxista comunista) se superponía a sus ideas teatro (el distanciamiento, entre otras). Un caso parecido es el de Pasolini. En muchos otros casos la ideología molesta o no nos termina de interesar. Quizá sea el caso de Shakespeare, ya que por la época su ideología podemos hoy sentirla algo antigua. En cambio sus ideas teatro son de un vigor tal que se convierten en ideología. Como siempre, Shakespeare es inclasificable porque parece haberlo inventado todo. Un teatro de ideologías toma al teatro como plataforma para plantear y transmitir tal o cual ideología. Con una ideología se está de acuerdo o en desacuerdo. Con un teatro de ideas no se está de acuerdo o en desacuerdo, sino que el espectador es demandado. Es el caso, en la Argentina, de Monti o Gambaro. (Daulte, 2018: 43)

Esta estrategia creadora de valoración de la formatividad y la infrasciencia, tanto en las condiciones de composición como en las de producción de sentido *a posteriori*, resulta plenamente relevante en la definición del teatro de Daulte. Por un lado, lo reivindica como un intelectual específico y, al mismo tiempo, le permite asumir la crisis del “teatrista ilustrado” característica del teatro contemporáneo, lo dejan correrse del lugar de “maestro” y “guía” tradicionalmente atribuida durante décadas al artista en el teatro independiente.¹⁴ Una paradoja productiva: se reconoce como intelectual específico y, al mismo tiempo, como no-ilustrado. Por otro, a través de estos dispositivos de estimulación, ausencia y vacío, Daulte favorece el diseño de un espectador emancipado, creativo, propositivo, en la línea que destaca Jacques Rancière (2010). Un espectador que se siente interpelado, conmovido existencialmente porque siente que el teatro toca e involucra los fundamentos de su vida, al mismo tiempo que lo sacude proponiéndole un vínculo festivo y apasionante.

¹³ Véase en www.javierdaulte.com.

¹⁴ Sobre esta tendencia, por la que muchos teatristas argentinos ya no se identifican con la función del “maestro” que guía moral, política, estéticamente, etc. al espectador “alumno”, véase Dubatti, 2012.

Para concluir, retomemos una afirmación del comienzo sobre la originalidad del pensamiento teatral de Daulte en la historia del teatro argentino. Daulte afirma en sus ensayos teóricos algunas ideas que manifiestan un cambio en las concepciones. Destaquemos, entre ellas, dos principales. Por una parte, el lector encontrará una invitación a revisar saberes y conceptos heredados, a releer procesos históricos, a desmontar ciertos supuestos, a volver a considerar ciertos referentes (por ejemplo, el legado de Stanislavski) desde otros ángulos, a abandonar posibles actitudes “dictatoriales”. Llamemos a esta línea transversal (que atraviesa los tres ensayos) su orientación crítica. Por otra, más potentemente propositiva, Daulte afirma que el teatro no sólo se hace con teatro, que sus núcleos generadores pueden estar en la cultura de masas, en el cine, muy especialmente en la televisión, o en las matemáticas, en la literatura o en la física. Llamemos a esta otra línea transversal su ampliación del universo teatral, transformado ahora en pluriverso, siempre por voluntad de destotalización.

Finalmente destaquemos que la originalidad de estos ensayos se sostiene en un acto de autoafirmación de auténtica valentía creativa e intelectual, la que hace avanzar la historia. Su escritura implica al menos cuatro operaciones de coraje frente a lo dado e impuesto, que implican 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: 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

tener la capacidad de enfrentar a quienes no coinciden. Revisionismo; auto-observación; capacidad propositiva; carácter político para la discusión en el campo teatral.¹⁵

En suma, celebramos la publicación de estos textos teóricos de Daulte porque el lector podrá buscar en ellos múltiples desafíos para reavivar sus relaciones con la energía vital del teatro en las coordenadas del mundo actual. Y encontrará aquí claves fundamentales para comprender el teatro argentino de las tres últimas décadas.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1984). "El artista como lugarteniente". En su *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe, 205-219.
- Badiou, Alain. (2005). "Teatro y Filosofía" y "Tesis sobre el teatro". En su *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. México, N° 4 (julio-diciembre), 81-88.
- Bourriaud, Nicolas. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Daulte, Javier. (2004). *Teatro 1*. Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri (13-42) y "Postfacio" de Javier Daulte (207-222). Buenos Aires: Corregidor.
- Daulte, Javier. (2007). *Teatro 2*. Estudio preliminar de María Florencia Heredia (17-45) y "Postfacio" de Javier Daulte (353-397). Buenos Aires: Corregidor.
- Daulte, Javier. (2010). *Teatro 3*. Estudio preliminar de María Florencia Heredia (19-47) y "Postfacio" de Javier Daulte (417-442). Buenos Aires: Corregidor.
- Daulte, Javier. (2011). *Teatro 4*. Prólogo de Javier Daulte (19-26). Buenos Aires: Corregidor.
- Daulte, Javier. (2012). *Teatro 5*. Estudio preliminar de Sharon Magnarelli (19-59) y "Postfacio" de Javier Daulte (361-378). Buenos Aires: Corregidor.
- Daulte, Javier. (2013). "El acto creativo, ¿invención o descubrimiento?". Artículo inédito cedido por el autor.
- Daulte, Javier. (2017). *El circuito escalera*. Novela. Buenos Aires: Alfaguara. También disponible es en edición digital.
- Daulte, Javier. (2018). *Teatro 6*. Estudio preliminar de J. Dubatti y "Prólogo" de Javier Daulte. Buenos Aires: Corregidor.
- Dubatti, Jorge. (2012). "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.
- Dubatti, Jorge. (2014). "Teatro/Arte, Ciencias del Teatro/del Arte y Epistemología" y "El artista-investigador, el

¹⁵ Estas mismas cuatro operaciones, pero desde otra concepción teatral, se observan en el primer gran texto teórico de otro artista-investigador excepcional, Eduardo Pavlovsky: *Reflexiones sobre el proceso creador / El Señor Galíndez* (1976).

investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral". En su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, respectivamente 55-77 y 79-122.

Dubatti, Jorge. (2017). "Apuntes para una historia de la Teatología en la Argentina", *Culture Teatrali*. Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo, Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna / La Casa Husher, Italia, Nuova Serie, N° 26, 196-212.

Dubatti, Jorge. Coord. (2018a). *Teatología en la Argentina: el aporte de los artistas-investigadores*. Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo (en prensa).

Dubatti, Jorge. (2018b). "Tendencias y prácticas de las perspectivas teóricas socioculturales en la teatología latinoamericana contemporánea". En Eduardo Grúner y otros, *Perspectivas teóricas socioculturales del Arte en América Latina* (en prensa).

Eco, Umberto. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

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.

Fortier, Mark. (2002). *Theory / Theatre. An Introduction*. London and New York: Routledge.

Hess, Barbara, y Grosenick, Uta. (2009). Eds. *Expresionismo abstracto*. Bonn: Taschen.

Marechal, Leopoldo, et al. (1966). *Claves de Adán Buenosayres*. Mendoza: Azor.

Oliveras, Elena. (2006). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.

Pareyson, Luigi. (1960). *Estetica. Teoria della formatività*. Bologna: Zanichelli.

Pareyson, Luigi. (1987). *Conversaciones de Estética*. Madrid: Visor.

Pavlovsky, Eduardo. (1976). *Reflexiones sobre el proceso creador / El Señor Galíndez*. Buenos Aires: Proteo.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Sirvent, María Teresa (2006) *El proceso de investigación*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Steiner, George. (2013). "Moisés y Aarón, de Schönberg". En su *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, España: Gedisa, 159-173.

Cine documental

Daulte, Juego y Compromiso. La Verdad (2015), dirección de Virginia Scaro. Disponible en Cine.AR Play: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/4562>

Sitio web

www.javierdaulte.com