



JAVIER DAULTE, ARTISTA-INVESTIGADOR
una filosofía de la praxis teatral

JAVIER DAULTE, ARTIST-RESEARCHER
a philosophy of theatrical praxis

107

Jorge Dubatti¹
Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA
jorgeadubatti@hotmail.com

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 infrasciencia 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.

Palabras Clave: artista-investigador; pensamiento teatral; teoría teatral; producción de conocimiento.

Abstract

The concept of artist-researcher is developed in this article: the artist (including the technician-artist) who produces thought / knowledge from his creative practice, his reflection on artistic phenomena in general, teaching, management, among other areas of his job. It is a theoretical category that begins to be accepted in recent times, that involves two relevant epistemological advances: recognizing the contributions of artists to a theory of Latin American theater; rethink the history of theatrical theory in our continent. The theoretical production of playwright-theater director Javier Daulte (Buenos Aires, 1963), gathered in volume 7 of his Complete Theater, is analyzed: "Game and commitment", "Batman vs. Hamlet" and "The word, the noise and the music",

¹ Profesor e investigador en la Universidad de Buenos Aires. Doctor en Historia y Teoría Teatral por la Universidad de Buenos Aires. Catedrático de Historia del Teatro Universal en la UBA. Director del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Publicó en portugués el libro *O Teatro dos Mortos. Introdução a uma filosofia do teatro*, São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2016.



in the temporal arc that goes from 2001 (first redaction of its essay "The procedure", later included in "Game and commitment") to 2015 (when he read the third one of the mentioned essays in a meeting organized by another artist-researcher, Mauricio Kartun). With the six "Postfaces" in the previous volumes of his complete works, added to the numerous statements in interviews, journalistic notes and panels, these essays configure one of the most acute and revealing corpus of theatrical thought of the Argentinean and Latin American scene. It is studied its character of thought sustained by praxis and cartographed located thought, its relationship with formativity (Luigi Pareyson), infrascience and the concept of truth-theater (Alain Badiou), its design of an emancipated spectator (Jacques Rancière), as well as the changes that it introduces in the history of theatrical thought in Argentina.

Keywords: artist-researcher; theatrical thought; theatrical theory; knowledge production.

El séptimo volumen del teatro de Javier Daulte² (2018b) 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 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, 2018a), sumados a las numerosas declaraciones en entrevistas, notas periodísticas y paneles, 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. 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.

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

² Javier Daulte (Buenos Aires, 1963) es dramaturgo y director, artista central en la Postdictadura argentina.



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 (Daulte, 2018c, s/p).

Artista-investigador: llamamos así al artista (incluido el técnico artista³) 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 pensamiento como otra de las formas del arte. Como lo demuestra este tomo 7, en Daulte sobresalen ambas dimensiones.

Pensamiento teatral daulteano: 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 subjetividad. El teatro es en la Argentina una biopolítica, una dinámica de organización de la realidad. 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.

La historia del teatro universal abunda en artistas-investigadores notables: Lope de Vega, Denis Diderot, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Luigi Pirandello, Stella Adler, Etienne 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 otros⁴. 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 Santiago García, Luis de Tavira, Miguel Rubio, Ramón Griffiero, Antunes Filho, Carlos Celdrán, Alberto Villarreal, etc. Le preguntamos a Daulte si desde sus comienzos artísticos frecuenta la lectura de los teóricos teatrales, y nos dijo en la mencionada entrevista:

³ 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.

⁴ Venimos analizando el aporte de los artistas-investigadores a la Teatrológica argentina en Dubatti 2017 y 2018a.



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 (Daulte, 2018c, s/p).

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 invaluable 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 (Steiner, 2013, p. 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 artística⁵. Mencionemos dos casos representativos: recientemente la Universidad de Buenos Aires entregó títulos de Profesorado y Doctorado Honoris Causa a Mauricio Kartun y a los integrantes de Les Luthiers. De este movimiento cultural de validación del pensamiento artístico y teatral participa la publicación de un 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. (Bak-Geler, 2003, p. 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

⁵ 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, p. 55-77 y 2018b.



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, pero en el campo artístico la razón pragmática no puede ser ignorada ni desplazada totalmente por la razón lógica.

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 único⁶. 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. (Eliot, s/f, p. 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. 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.

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

⁶ 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, p. 79-122.



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 piensa⁷; 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, especialmente, en su formación académica como Psicólogo, egresado de la Universidad de Buenos Aires. Afirma al respecto en la entrevista:

Si es así como decís, 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 (Daulte, 2018c, s/p).

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, 2018a). Construye un sistema de auto-remisiones, de intratextualidad. En los “Postfacios” Daulte suele trenzar sus 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, p. 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

⁷ 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, p. 19).



el afán de totalización libera de cualquier gesto “dictatorial”. Tampoco intenta hacer teoría válida para otros. ‘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. 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 radicalmente 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 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 (Daulte, 2018c, s/p).

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” (Oliveras, 2006, p. 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” (Pareyson, 1960, p. 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



TEATRO: criação e construção de conhecimento

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, p. 153) en el proceso de los ensayos⁸. Dice Pareyson (1987, p. 111):

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.

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 daulteanas⁹) 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 (2006, p. 154) 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”. ¿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”; lo invita a crear, a jugar libremente en un campo de reglas, a construir su propia interpretación y enlaces referenciales. Más que un circuito de comunicación, Daulte promueve una donación que genera estimulación. 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 (2005, p. 137-142), para Daulte “el teatro piensa” en tanto teatro. O también con palabras de Badiou: “Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario” (p. 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.

⁸ 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.

⁹ Véase al respecto nuestra introducción al tomo 6 de las obras de Daulte (2018a).



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 “teatrismo ilustrado” característica del teatro contemporáneo, lo dejan correrse del lugar de “maestro” y “guía” tradicionalmente atribuida durante décadas al artista en el teatro independiente¹⁰. 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.

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.

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.

REFERENCIAS

- BADIOU, Alain. (2005). “Teatro y Filosofía” y “Tesis sobre el teatro”. En: Alain Badiou, *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), p. 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.

¹⁰ 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.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

- 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 a Jorge Dubatti.
- DAULTE, Javier. (2018a). *Teatro 6*. Estudio preliminar de Jorge Dubatti (23-81) y "Prólogo" de Javier Daulte. Buenos Aires: Corregidor.
- DAULTE, Javier (2018b). *Teatro 7*. Textos teóricos. Buenos Aires: Corregidor.
- DAULTE, Javier (2018c). *Entrevista concedida a Jorge Dubatti em Janeiro de 2018 para fins de pesquisa*. Buenos Aires: sem edição.
- 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, p. 103-128.
- DUBATTI, Jorge. (2014). Teatro/Arte, Ciencias del Teatro/del Arte y Epistemología y El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. Em: Jorge Dubatti, *Filosofía del Teatro III*. El teatro de los muertos. Buenos Aires: Atuel, 2018, respectivamente p. 55-77 y 79-122.
- DUBATTI, Jorge. (2017). Apuntes para una historia de la Teatrológica 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, p. 196-212.
- DUBATTI, Jorge. (Coord) (2018a). *Teatrológica 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 teatrológica latinoamericana contemporánea*. En Eduardo Grüner et al., *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*. Em: Thomas Stearns Eliot, *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires: Emecé, tomo I, p. 24-39.
- HESS, Barbara, y GROSENICK, Uta. (Eds) (2009). *Expresionismo abstracto*. Bonn: Taschen.
- 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.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

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

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