



JORGE DUBATTI: «*DEBEMOS ESTIMULAR, POTENCIAR Y RECONOCER EL PENSAMIENTO DEL ARTISTA-INVESTIGADOR, Y VALORARLO INSTITUCIONALMENTE.*»



DOI: <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2019.42.09>

El profesor Jorge Dubatti es uno de los críticos y estudiosos del teatro más importantes de Argentina. Sus libros de teoría teatral, como *Teatro Comparado, Problemas y conceptos* (1995), *Filosofía de teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad* (2007) o *Cartografía Teatral, Introducción al Teatro Comparado* (2008), hacen de él uno de los estudiosos más influyentes del ámbito iberoamericano. Es responsable de la edición del teatro de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Alejandro Urdapilleta, entre otros. Dirige el Instituto de Artes del Espectáculo «Dr. Raúl H. Castagnino» de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y desde 2001 es fundador y director de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es más, ha contribuido a abrir escuelas de espectadores en otros países. Durante el mes de marzo de 2109 estuvo en España y nos concedió esta entrevista.

¿Qué actividades te han traído a España? ¿Estuviste solo en Madrid?

Ante todo, muchas gracias, Emeterio querido, por este diálogo. Esta vez estuve solo en Madrid. Dicté un seminario en el Estudio de Jorge Eines y participé en las Jornadas Internacionales sobre Vanguardia que organiza Selena Millares en la UAM. También dicté una conferencia en la UCM presentado por Javier Huerta Calvo y senté las bases para la apertura de la Escuela de Espectadores en Madrid con la coordinación de Carmen Vals y equipo. Además participé en numerosas reuniones con especialistas en Filosofía del Teatro y estudios teatrales. Volveré a

Madrid en junio para el congreso sobre Teatro y Filosofía que organiza José Nicolás Romera Castillo.

Una de tus líneas de investigación es el Teatro Comparado, ¿por qué te decantaste por esta cuestión y la has convertido en central de tu pensamiento?

Empecé a trabajar en esta disciplina en 1987, bajo la dirección del Dr. Nicolás Jorge Dornheim, de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, en la Cordillera de los Andes). El Teatro Comparado estudia los fenómenos teatrales en contextos territoriales, interterritoriales, intra-territoriales y supraterritoriales. El Teatro Comparado es un desprendimiento de la Filosofía del Teatro, y de él surgen a su vez numerosas otras disciplinas: Poética Comparada (y sus derivaciones: Dramaturgia Comparada, Espectáculo Comparado, Dirección Comparada, Actuación Comparada, Espacio Escénico Comparado, Iluminación Comparada, Vestuario Comparado, etc.), Morfología, Tematología, Imagología, Recepción Teatral, Estudios de las reescrituras y adaptaciones, Estudios de Traducción, Cartografía Teatral, Historia Comparada, Estética Comparada, Pedagogía Teatral Comparada, Estudios sobre la teatralidad en la literatura, etc. El Teatro Comparado es una herramienta indispensable para todo lo que investigo y enseño. Mi cátedra de Historia del Teatro Universal en la UBA, así como mi equipo de investigación y todas mis investigaciones, se fundan en los principios del Teatro Comparado. He trabajado mucho para la institucionalización de esta perspectiva en la Argentina: hemos creado la ATEACOMP (Asociación Argentina de Teatro Comparado) que organiza los congresos internacionales cada dos años, hacemos las Jornadas Nacionales de Teatro Comparado desde 1995 todos los años ininterrumpidamente, y ahora el Congreso de Historia Comparada del Teatro, desde 2017. Me interesa especialmente el vínculo del teatro con la territorialidad por el convivio y el cuerpo, la territorialidad geográfica y la territorialidad corporal. También pensar los territorios como dimensiones dinámicas de espacio subjetivado, en permanentes procesos de territorialización, des-territorialización y re-territorialización. Pronto Gedisa publicará mi libro *Teatro y territorialidad*, resultado de estos más de treinta años de comparatismo teatral.

¿Por qué y para qué necesitamos las Escuelas de Espectadores?

Porque son un componente fundamental en la dinámica de los campos teatrales. Para restituirle al espectador el lugar de relevancia que

merece, ya que ha sido la gran omisión en las historias del teatro y en la institucionalidad de los campos teatrales. Para brindar herramientas de multiplicación que estimulen al espectador-creador. Nunca para decirle a nadie lo que debe pensar o hacer con los espectáculos. Para agitar, estimular, transmitir pasión por el teatro. Para construir una ética del espectador basada en los principios del compañerismo, la amigabilidad, el dialogismo, la apertura, la capacidad de escucha, la frecuentación, la disponibilidad espiritual, el pluralismo. Para contrarrestar algunas pulsiones negativas que provienen de la violencia simbólica social y la degradación de vínculos en la contemporaneidad: trabajamos contra el espectador metroteatral, contra el espectador verdugo, contra el espectador cazador-de-autógrafos, contra el espectador solipsista, etc. He compuesto en estos 19 años de ejercicio de la Escuela una tipología de 25 modelos de contra-espectador, a partir de casos que he enfrentado en las clases. Hacemos la Escuela para generar espectadores-críticos, espectadores empoderados que ejercen el boca-en-boca, abren sus blogs, utilizan las redes, hablan en las radios, se graban en *youtube*, y así democratizan los discursos de la crítica, contribuyendo enormemente a la circulación de información y discusión dentro del campo teatral. Necesitamos las Escuelas de Espectadores para el alumbramiento de espectadores-filósofos, que produzcan un discurso que va más allá de las funciones canónicas de la crítica (describir, interpretar, valorar). Para que se vuelvan agentes del campo más allá de la expectación (algunos espectadores de mi escuela de Buenos Aires se han puesto a producir, a actuar, a diseñar vestuario, o incluso han abierto salas). Para favorecer el diálogo entre los artistas y los espectadores, que muchas veces no se comunican directamente entre sí. Para apoyar la taquilla de los espectáculos valiosos, que merecen ser apoyados: la Escuela de Espectadores de Buenos Aires tiene 340 alumnos en sala y 1500 en lista de espera, y cada uno de ellos, si les gusta el espectáculo, reproducen en diez (hablan con sus familiares, amigos, vecinos, empleados, etc.). Para que lleven a sus hijos, nietos, sobrinos, niños y adolescentes, en una transmisión cultural fidelísima del amor al teatro cuando viene desde la familia. Ese movimiento de multiplicación garantiza la perduración en cartel de las obras. Necesitamos las Escuelas de Espectadores para generar, en suma, espectadores-multiplicadores, que contagian su entusiasmo a otras personas y producen así un tejido de públicos necesario para una ciudad teatral. Para que los espectadores apoyen otras

iniciativas complementarias con el teatro: libros, revistas, encuentros, debates, festivales, etc. Pronto crearemos (ya tenemos la fundamentación redactada por abogados) la Asociación Argentina de Espectadores de Teatro, primera en su tipo en la Argentina.

Durante tu estancia en Madrid has impartido un seminario en la Escuela de Interpretación de Jorge Eines con el título «El actor/la actriz: una filosofía de la práctica teatral». El índice del temario comenzaba con la pregunta: «¿Qué es una Filosofía del Teatro?» ¿Me la puedes responder?

La Filosofía del Teatro es una disciplina fundante, la más abarcadora en tanto incluye y reorganiza el aporte de otras disciplinas como la Semiótica, la Antropología y la Sociología Teatrales. La Filosofía del Teatro parte de la consideración del teatro como acontecimiento. Y desde allí construye al menos tres grandes campos. Primero: le hace al teatro las principales preguntas filosóficas (las que provienen de la Ontología, la Gnoseología, la Ética, la Política, etc.), por ejemplo, la pregunta por la existencia, ¿qué existe en el mundo en tanto teatro? Segundo: propone una Filosofía de la Praxis Teatral, es decir, la producción de un pensamiento específico que surge del acontecimiento. Como dice Mauricio Kartun, «el teatro teatra», y en el «teatrar» hay saberes y formas de conexión con el mundo que son singulares. En este segundo sentido, la Filosofía del Teatro valora centralmente la producción del artista-investigador, del investigador-artista, de la colaboración entre artista e investigador y del investigador participativo (el que coloca su laboratorio en el «barro» del campo teatral). Yo me considero un investigador participativo. La Filosofía del Teatro entendida como una Filosofía de la Praxis Teatral, como una razón de la praxis artística, sostiene que los artistas viven produciendo pensamiento y que ellos son los únicos que pueden producir el pensamiento que producen, por sus conocimientos desde el hacer, el saber-ser, saber-hacer y el saber abstracto. Debemos estimular, potenciar y reconocer ese pensamiento, y valorarlo institucionalmente. En los últimos años la Universidad de Buenos Aires ha dado claros gestos en esta dirección: ha entregado títulos de doctorado y profesorado Honoris Causa al cineasta Leonardo Favio, al dramaturgo Mauricio Kartun y a los actores-dramaturgos del grupo Les Luthiers. Tercero: es una Filosofía de las Ciencias del Teatro, es decir, una Epistemología, en tanto la Filosofía del Teatro se pregunta por las condiciones de producción de conocimiento sobre el teatro y de validación de dicho

conocimiento. En suma, una disciplina insoslayable en estas tres direcciones principales (y no únicas).

En el seminario proponías un actor-investigador. ¿Cómo se relaciona esto con la Filosofía del Teatro? ¿Confluye tu marco teórico sobre el actor con el que Jorge Eines formula en libros como *Repetir para no repetir*?

El actor-investigador es una de las figuras del artista-investigador de las que habla la Filosofía del Teatro, junto a otras: el director-investigador, el técnico-investigador, el docente-investigador, el gestor-investigador, el empresario-investigador, es decir, en todas las esferas de la praxis teatral. Es el actor que investiga en la praxis, se auto-observa en la multiplicidad de sus prácticas. En la Argentina tenemos un ejemplo sobresaliente de actor-investigador: Eduardo «Tato» Pavlovsky, mi maestro, quien ya muy tempranamente publica su *Reflexiones sobre el proceso creador* (1976) a partir de su trabajo como actor durante los años sesenta y especialmente en *El señor Galíndez* (1973-1975). En *Reflexiones sobre el proceso creador* Tato expone su conocimiento de diversas teorías psicoanalíticas sobre creatividad artística (Freud, Kris, Greenacre, Segal, Weissman, etc.), pero al mismo tiempo afirma que su doble profesión, dramaturgo-actor y psicoanalista, es decir, de artista-investigador, puede aportar algunas singularidades. Pavlovsky se observa hacer en momentos relevantes de su trayectoria como actor y dramaturgo y en la integración de grupos teatrales, desmenuza instancias de sus procesos creativos (donde descubre la inscripción de lo social-histórico) y advierte un desfase entre lo propuesto por las teorías psicoanalíticas y lo que aporta su propia experiencia. Señala que dichas teorías le han parecido a veces alejadas de la realidad misma del proceso creador. Contra el reduccionismo y la simplificación de esas teorías, ejercidas desde el «poder» de una autoridad que produce miedo (un miedo que, dice Tato, es «refugio de los imbéciles aprovechados y explotados por los que tienen poder»), Pavlovsky se permite criticarlas y proponer teorías alternativas superadoras, construcciones científicas más próximas a la realidad auto-observada en los procesos, radicantes en la propia experiencia. Pensamiento cartografiado en la propia experiencia, como hicieron Stanislavski, Brook o Luis de Tavira. Hay en la praxis teatral, dice Tato, algo que aún no encontró lugar en la extensa bibliografía psicoanalítica en relación con la creación artística. Actor-investigador: de lo empírico a lo generalizador, y de allí a lo abstracto. En cuanto a

Jorge Eines, es uno de los grandes artistas-investigadores del mundo hispánico. Tiene ocho libros con un pensamiento único, fuertemente arraigado en sus orígenes rioplatenses, y a la vez diferente del que se desarrolla en la Argentina. Piensa el actor y la relación con el director como nadie. Me interesan mucho sus conceptos para una razón de la praxis, por ejemplo, el de horizonte de puesta en escena. Su pensamiento está muy vinculado a su hacer.

Has hablado a los alumnos de los retos del actor frente a las «nuevas» teatralidades: teatro performativo, teatro posdramático, teatro de lo real, nuevo teatro documental, teatro biodramático, teatro neotecnológico, autoficción, teatro de «estados», etc. ¿Cuáles son esos retos?

Los de redefinir nuestro concepto del teatro desde un lugar más amplio. No podemos seguir pensando el teatro en su complejidad con viejas categorías obsoletas. En Filosofía del Teatro proponemos dos conceptos útiles para discutir esa redefinición: teatro-matriz y teatro liminal. Son «preculas» teóricas, conceptos formulados «después» pero que sirven para pensar algo que está «mucho antes». Es decir, herramientas que sirven tanto para pensar la contemporaneidad como para repensar la historia. El teatro nació como teatro liminal. Le llamamos teatro-matriz a una estructura formal ontológica-histórica mayor, fundante, generadora, de la que se desprenden otras a lo largo de la historia y que las incluye a todas por su carácter genérico: *convivio* + *poiesis corporal* + *expectación*, acontecimiento triádico del que surge una zona de experiencia y subjetivación, territorial. El teatro-matriz sería constante, desde su surgimiento en la cultura hasta hoy, y de él se desprenderían prácticas, usos, concepciones diversas a través de la historia, que exigen en cada caso un estudio particular. El teatro-matriz como fórmula cultural ancestral hoy viviente y, al mismo tiempo, como tesoro cultural de la Humanidad, una de las más maravillosas invenciones del ser humano. Los fenómenos de liminalidad o teatro liminal son aquellos que nos llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro? Poseen las características relevantes del teatro-matriz (*convivio*, *poiesis corporal*, *expectación*), pero a la vez incluyen otras características que, en las clasificaciones aceptadas –el concepto canónico de teatro para la Modernidad: lo dramático–, no corresponden al teatro. Según Antonio Prieto Stambaugh, no el teatro en fuerza centrípeta hacia el prototipo moderno (el drama, cuya expresión extrema sería la poética que Szondi llama «drama absoluto»), sino en

fuerza centrífuga hacia el no-teatro. Es decir, el teatro en función hacia el no-teatro, o también al revés: el no-teatro en función hacia el teatro. Venimos de publicar dos extensos tomos sobre estos temas (la liminalidad constitutiva de las prácticas teatrales en general y en particular en expresiones como el teatro para bebés, las instalaciones, el kamishibai, el café concert, el biodrama, el nuevo teatro documental, el *site specific*, el fútbol en especial desde la hinchada, etc.) con la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático de Lima: *Poéticas de liminalidad en el teatro I y II*.

¿Cómo está la situación del teatro en Argentina con la llegada al gobierno de Mauricio Macri?

Mal, para atrás. Venimos trabajando hace dos años en el Centro Cultural de la Cooperación (AICA) una investigación sobre el teatro durante los años de la presidencia de Macri, con especial atención en Buenos Aires, pero también con algunos indicadores de lo que pasa en las provincias. La materia es amplia. Hacemos historia del presente y del pasado inmediato, con las ventajas y problemas que tiene este tipo de historización. El primer problema está en nombrar el período. Sabemos que está dentro de la Postdictadura, esa nueva unidad histórico-cultural argentina que se caracteriza por venir después de la dictadura (de diciembre de 1983 hasta hoy) y por padecer sus consecuencias («post» en el doble sentido: lo que viene después, lo que es consecuencia de...). Las etapas internas del teatro de la Postdictadura, anteriores a la actual, según nuestros trabajos, son a grandes rasgos:

1983-1989: el teatro en la democracia condicionada;

1989-1995: el teatro frente al proyecto neoliberal y la resistencia / resiliencia política;

1995-1999: el teatro en la declinación del neoliberalismo y en el crecimiento de las revueltas sociales;

1999-2003: el teatro en la crisis del neoliberalismo;

2003-2015: el teatro en el proyecto post-neoliberal y las transformaciones sociales que acarrea.

¿Cómo nombrar el período diciembre de 2015-2019? Tras barajar distintas opciones, pensamos en el teatro en «la restauración neoliberal», tanto por su corte respecto del post-neoliberalismo en los años 2003-2015, como la forma en que reconecta con las variables históricas impuestas entre 1989-2003. La herramienta teórica que nos permite subperiodizar de esta manera la Postdictadura es la distinción entre macropolítica y micropolítica (para la que seguimos a F. Guattari / S.

Rolnik, y a Eduardo «Tato» Pavlovsky). En síntesis: la macropolítica como los discursos de representación de alto grado de institucionalización (por ejemplo, los que se imponen desde las políticas estatales y/o los grandes partidos); la micropolítica como la construcción de territorios de subjetividad alternativos a las macropolíticas. Nuestra hipótesis es que, cuando cambia la macropolítica, se redefinen las micropolíticas en relación dialéctica. Pero es fundamentalmente la macropolítica la que impone ejes de cambio a esa interacción. En la Argentina, a partir de diciembre de 2015, cambia profundamente la macropolítica respecto del gobierno anterior. Macri impone desde el Estado que «el problema de la Argentina son los argentinos» y propone un «cambio cultural» para revertir comportamientos de «siete décadas», en clara alusión antiperonista. En síntesis, algunas de las variables de ese supuesto «cambio cultural» impulsado por Macri y sus gestores implican aceptar (y aclararemos que sobre cada uno de estos aspectos existe ya una amplísima bibliografía académica y de investigación periodística): la reducción del Estado y la imposición de políticas de ajuste en Educación, Cultura, Salud, Deporte y en todos los planos de la administración en general, así como propiciar la iniciativa privada y el emprendedurismo individualista; que el Estado esté conducido por CEOs que, al mismo tiempo, están vinculados a las grandes empresas y traccionan a favor de los intereses privados; la financierización especulativa; la desigualdad de clases, concentración de poder y privilegios en un sector mínimo dominante (a la manera del modelo chileno); el tarifazo, la caída del mercado interno, la desindustrialización, la exportación de materias primas e importación de productos de elaboración industrial, con las consecuentes inflación y recesión y aumento de la pobreza y de la pérdida de fuentes de trabajo; el brutal endeudamiento con el FMI y la banca internacional; el desconocimiento de la Ley de Medios, sumado al apagón mediático / blindaje mediático / «justicia» mediática, posverdad, *fake news*; control de las redes sociales a través de «brigadas» de «trolls»; profundización de la «grieta»; creciente militarización y políticas represivas; nuevas alianzas internacionales (como el Grupo de Lima), entre otras variables. Un cuadro negro. Insistimos: sobre cada uno de estos aspectos existe ya una amplísima bibliografía académica y de investigación periodística (que aquí no podemos detallar). ¿Cómo no afectaría el cambio de macropolítica al campo teatral en todos sus niveles: producción, poéticas, imaginarios, circuitos, públicos, intercambios con el

mundo, publicaciones, equipamiento, etc.? Se advierte un crecimiento de las micropolíticas de la resistencia y la resiliencia (especialmente en el teatro independiente, como en los noventa) y un sentimiento de malestar e insatisfacción generalizados, tanto en quienes rechazan (gran mayoría) como en quienes apoyan (una minoría) la macropolítica vigente. Hay un marcado fenómeno de empobrecimiento, achicamiento y de reordenamiento de los agentes en los circuitos de producción: nuevos roles para el teatro independiente (cada vez más hundido en la preocupación y la adversidad), para el teatro oficial (que en este contexto empobrecido crece en visibilidad por la expectativa de contratos para los artistas y por el precio más accesible de las entradas para los espectadores) y el teatro comercial (reducido drásticamente en cantidad y en calidad). Esperamos publicar pronto algunas conclusiones. Continuará...

Desde al menos 2016, se está programando mucho teatro argentino en España y con éxito. ¿Se produce este fenómeno al contrario? ¿Se programa teatro español en Buenos Aires y tiene impacto?

Por supuesto. España es una de las presencias más fuertes de la temporada internacional en Buenos Aires, pero no tanto como querríamos. Por los problemas económicos, Buenos Aires ha profundizado su aislamiento como plaza internacional. Produce mucho teatro propio pero recibe poco del exterior. No hay políticas que estimulen sistemáticamente la presencia internacional. El último FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires), jibarizado, sólo contó con nueve espectáculos extranjeros.

¿Has visto teatro durante tu estancia en España? ¿Qué te ha parecido la cartelera?

Gracias a los amigos pude ver mucho teatro. Madrid es una gran capital teatral, con lenguajes muy diferentes y dos variantes poéticas que me encantan: las versiones actualizadoras de textos clásicos del Siglo de Oro y la zarzuela. También tiene un teatro experimental sincronizado con el mundo, a la vanguardia.

Viajas por todo el ámbito latinoamericano dando cursos y seminarios y abriendo escuelas de espectadores (México, Colombia, Cuba, España...). Más allá del idioma, ¿la categoría «teatro latinoamericano» o «teatro iberoamericano» es una pura cualidad geográfica, expresa la singularidad cultural de un teatro con una forma y un contenido peculiar o es un categoría colonial?

Depende cómo se use. Si se intenta generar una homogeneización aplanadora y un desprecio de las diversidades, es colonial. Pero si pretende nombrar un conjunto de fenómenos únicos, de gran calidad y conectados entre sí por la Geografía Teatral (variante de la Geografía Humana), es una herramienta valiosa. Hablar de teatro latinoamericano es también, y antes que nada, hablar de una teoría teatral que permita pensarlo. Es un concepto de Teatro Comparado, que tiene como supuesto una territorialidad y un cuerpo que porta una territorialidad o un conjunto de territorialidades. ¿Cómo piensan a Bertolt Brecht los artistas de Buenos Aires, de México y de Bolivia? Sin duda de manera diversa. Que todos pongan en escena *El círculo de tiza caucasiano* no quiere decir que lo estén haciendo, reescribiendo, pensando e interpretando de manera uniforme. Todo lo contrario: la maravilla del teatro latinoamericano es esa diversidad y multiplicidad, ese pluralismo. Territorios teatrales múltiples. En complemento con la Filosofía del Teatro, desde el punto de vista del Teatro Comparado y la Cartografía Teatral, el teatro latinoamericano puede definirse como una estratificación-espesor de mapas. Esos mapas se definen por territorialidad geográfico-histórico-cultural (en la materialidad del espacio terrestre subjetivado: Cali, San Pablo, Mar del Plata, Maracaibo..., o el desierto, la montaña, la selva, el puerto, etc.) y por territorialidad corporal (el cuerpo que porta cultura teatral). Los mapas teatrales no coinciden necesariamente con los mapas geopolíticos. Los mapas teatrales plantean diseños específicos. Más allá de los límites geopolíticos que determinan los países que integran Latinoamérica, los artistas, los técnicos y los espectadores portan su cultura a donde vayan, y la mezclan con otras culturas territoriales. Hay entretejidos de la experiencia teatral latinoamericana diseminados por todo el planeta. Podemos imaginar un actor colombiano, egresado de la Universidad de Antioquia, en Medellín, que viaja a París a estudiar con Jacques Lecoq y a Buenos Aires con Ricardo Bartís, y luego se radica sucesivamente en Tokio, Nueva York y Sidney. Podemos decir con Vidal de la Blache: «La Tierra es un todo cuyas partes están coordinadas (...), en el organismo terrestre no existe nada en forma aislada». Sin embargo, la huella antioquiense estará presente en su trabajo, a pesar de todo, incluso por voluntad de abandonarla o exorcizarla... Por este movimiento terrestre de los cuerpos, el teatro latinoamericano puede acontecer en otros territorios fuera de los países que constituyen Latinoamérica. Las nuevas teorías proponen una redefinición de las cartografías del teatro

latinoamericano. No hay «un» teatro latinoamericano, sino teatros latinoamericanos, en plural, incluso más allá de las fronteras nacionales y continentales. Una polifonía de teatros latinoamericanos, en diálogo con otras categorías territoriales, interterritoriales o supraterritoriales: teatro de localización y globalización, regional y continental, fronterizo e interfronterizo, intranacional, internacional o supranacional, universal o planetario. Hay que reivindicar lo plural, las heterogeneidades, los mestizajes y las hibridaciones, contra el mercado homogeneizante de la globalización. El teatro latinoamericano, los teatros latinoamericanos, se definen por una superposición e interacción de mapas. Hay mapas de distinto tipo. Por ejemplo, mapas de ubicación y distribución: en todos los países latinoamericanos, con mayor o menor intensidad, se registran experiencias teatrales, así como también se verifica en todo el mundo, en todo el planeta la presencia de artistas latinoamericanos que portan concepciones y experiencias de los países y las culturas de las que provienen. Nunca se hizo tanto teatro en Latinoamérica como en el presente, y el fenómeno evidencia una progresión creciente. Hay también mapas de circulación, de flujos, de intercambios, cartografías que registran desplazamientos, movimientos geográficos a partir de experiencias compartidas como el exilio: Latinoamérica es una maraña infinita de cruces, préstamos, viajes, exilios, itinerancias de los artistas, los técnicos y los espectadores por todo el mundo. Mencionemos algunos casos: Lola Arias, César Brie, Guillermo Calderón, Claudio Valdés Kuri, Arístides Vargas, Miguel Rubio, Claudio Tolcachir, Rolf Abderhalden, Jorge Lavelli, Víctor García, el Teatro de los Andes... Las giras y las convocatorias de los festivales (decenas de ellos existen en los países de Latinoamérica) contribuyen fuertemente a esa circulación. Hay mapas de poéticas, por ejemplo, que responden a la pregunta: ¿que han aportado los teatros latinoamericanos al teatro del mundo? Es decir, no se trata de preguntar qué han hecho estos teatros con los legados irradiados desde Europa (la *commedia dell'arte*, el realismo, Grotowski, el teatro posdramático, etc., en el sentido de la «transculturación» de la que habla Ángel Rama), sino qué capacidad propositiva ha constituido nuevas formas de hacer, pensar y disfrutar el teatro en Latinoamérica. Actualmente trabajamos con Alejandro Finzi en la coordinación de un *Diccionario del teatro latinoamericano* (en el que colaboran especialistas de toda Latinoamérica) donde entre otras entradas se registran «teatro del oprimido» de Augusto Boal, «teatro campesino» de Luis Valdez, «teatro

de estados» de Ricardo Bartís, «teatro de creación colectiva» de Enrique Buenaventura, así como el análisis de las poéticas y formas de producción teatro gauchesco, grotesco criollo, teatro independiente, teatro comunitario, teatro del tango, etc. Poéticas de singularidad. De la misma manera hay mapas de teorías, análisis y crítica, así como de pedagogías teatrales: existe una maravillosa biblioteca del pensamiento teatral latinoamericano, encarnada en libros, revistas y páginas digitales, en los distintos centros teatrales, con expresiones en los escritos de los maestros Mauricio Kartun, Santiago García, Ileana Diéguez, Beatriz Rizk, María de la Luz Hurtado, Vivian Martínez Tabares, Carlos Reyes, Sabato Magaldi y muchísimos más. Hay mapas de irradiación (que identifican centros y periferias) y mapas de imaginarios compartidos (por ejemplo, la presencia de determinadas figuras históricas, temas, motivos, tópicos, experiencias en las diversas manifestaciones del teatro latinoamericano: el Che Guevara y al Revolución Cubana, Eva Perón, el libertador José de San Martín, Simón Bolívar, Carlos Gardel, Cristóbal Colón, los pueblos originarios, las tensiones con la globalización... Hay mapas de sincronía y de concentración, mapas cualitativos y cuantitativos, mapas de áreas y regiones (andina, guaraníca, patagónica, amazónica, rioplatense, caribeña, mapuche, wichi, etc.). Hay mapas políticos, no sólo en el sentido de la relación del teatro con las macropolíticas y las micropolíticas en contexto, sino también en el sentido de las políticas teatrales, mapa de grandes desigualdades en el territorio latinoamericano (basta confrontar el desarrollo al respecto de países como la Argentina y Brasil). Hay también una Latinoamérica que se sueña conectada, integrada en la diversidad y los intercambios, en la riqueza de su multiplicidad. Latinoamérica constituye este complejo espesor de mapas, muchos de ellos aún no exhaustivamente trazados, superpuestos, fusionados, dialogantes. Falta diseñar más mapas, pero los territorios existen, nos convocan y están en plenitud de crecimiento. Territorios que, por su fuerza creativa y su dinamismo político, no pueden ser ignorados en la cartografía del teatro mundial.

Emeterio Diez