

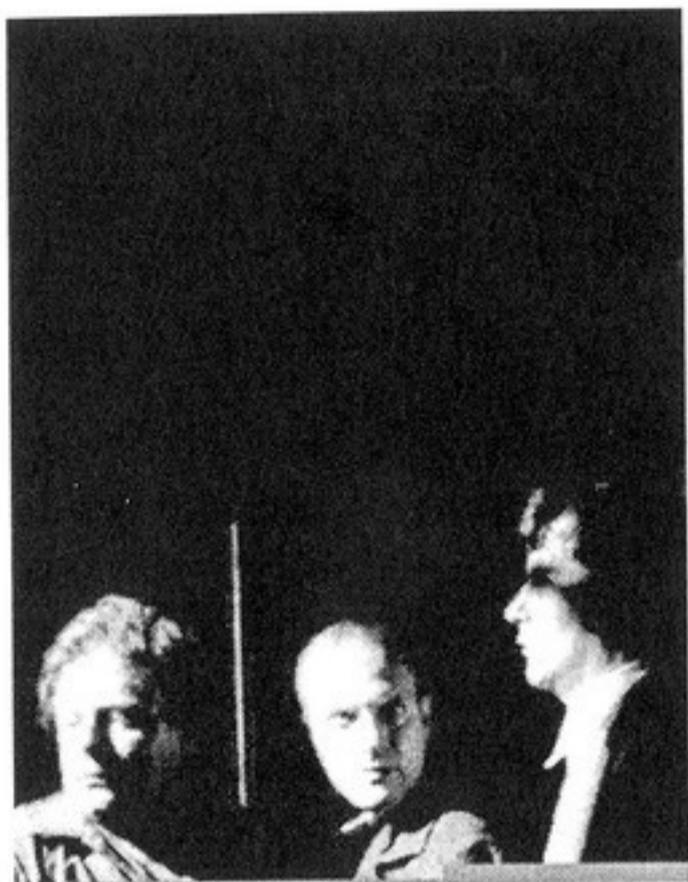
El teatro argentino en la post-dictadura (1983-2002)

Por Jorge Dubatti

Comprender el teatro argentino actual implica establecer sus vínculos con las nuevas condiciones culturales que caracterizan la sociedad después de la dictadura. En este trabajo se proponen los ejes principales que definen un nuevo régimen de experiencia, que atraviesan las poéticas escénicas y determinan un “canon de la multiplicidad”. El campo teatral considerado como proliferación de mundos, como paisaje desdelimitado.

La visión de conjunto de los cien teatristas y grupos estudiados en la serie de libros *Micropoéticas* (Dubatti, 2002^a y 2003b) brinda, en escala, una imagen de la situación actual del teatro argentino. Las creaciones seleccionadas expresan y reelaboran en sus poéticas las nuevas condiciones culturales que atraviesan la sociedad argentina desde los primeros años de la post-dictadura y más acentuadamente en la última década¹. Dichas condiciones se sintetizan en un nuevo fundamento de valor, inédito en la historia de la cultura nacional. Ese nuevo fundamento

de valor, que rige en la cultura actual, tiene que ver con la crisis de la Modernidad y es el generador de un nuevo momento cultural que puede ser llamado “Posmodernidad” o “Segunda Modernidad” (según la distinción que hace de estos términos García Canclini, 1992). La aparición del nuevo fundamento de valor corresponde a los años de la post-dictadura, con la “reapertura” del país al mundo y la consecuente sincronización de Buenos Aires con los grandes centros urbanos mundiales (en especial los de la civilización occidental), aunque con evidentes diferencias locales en la periferia latinoamericana, al



La Bohemia

sur del planeta (Walter y Herlinghaus, 1994). El proceso de asentamiento del nuevo fundamento de valor se profundizó en los noventa como consecuencia del “reordenamiento mundial” y los efectos de la globalización. La puesta en crisis y cuestionamiento de los principios de la Modernidad llegan a Buenos Aires (y a otros centros urbanos de la Argentina) en el fin de siglo e implican un sólido golpe a varios de los basamentos en los que a partir del siglo XV se afianzó el desarrollo civilizatorio de Occidente. El nuevo fundamento de valor se manifiesta condicionado por la crisis de la creencia en el proceso del avance de la Humanidad hacia una igualación democrática y social y por la relativización o desarticulación del mito del

progreso infinito, del valor de “lo nuevo” como instrumento de cuestionamiento y “superación” de lo anterior, del proceso universal de secularización, del mito del dominio humano de la naturaleza, del principio racionalista del “saber es poder”. El nuevo fundamento de valor asume en los individuos y en los grupos sociales muy diferentes tomas de posición, que oscilan entre el rechazo absoluto y la aceptación acrítica del mismo. Por lo general, las actitudes más productivas en el campo artístico se ubican en un lugar de tensión paradójica, sintetizable en la fórmula “ni apocalípticos ni integrados”, al margen de una polarización maniquea (Hopenhayn, 1994).

A nuestro juicio algunas de las variables significativas que condicionan en este contexto el nuevo régimen de experiencia y su consecuente visión cultural y atraviesan directa o indirectamente el régimen de producción y recepción del nuevo teatro argentino son las que siguen:

1. crisis de la izquierda y hegemonía del capitalismo autoritario: la disolución de la izquierda como frente internacional, su diversificación y redefinición aún pendiente, marcan en la cultura argentina un afianzamiento político arrasador del neoliberalismo. Esto implica un

quiebre del paisaje político del siglo XX, que afecta notablemente a un campo teatral históricamente ligado al pensamiento de izquierda.

2. asunción del horror histórico de la dictadura y construcción de una memoria del dolor: represión, terror, secuestros, desapariciones, campos de concentración, tortura, asesinatos, violación absoluta de los derechos humanos. El “trauma” de la dictadura y su duración en el presente reformulan el concepto de país y realidad nacional: exigen repensar la totalidad de la historia argentina. Giorgio Agamben escribe: “Pero la imposibilidad de querer el eterno retorno de Auschwitz tiene para él (Levi) otra y muy diferente raíz, que implica una nueva e inaudita consistencia ontológica de lo acaecido. No se puede querer que Auschwitz retorne eternamente porque en verdad nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre” (Lo que queda de Auschwitz, 2000, p. 105). Así expresa Levi en *Ad ora incerta* esa no-interrupción: “Es un sueño dentro de otro sueño, diferente en los detalles, único en la sustancia. Estoy comiendo con la familia, o con amigos, o en el trabajo, o en una verde campaña. En un ambiente apacible

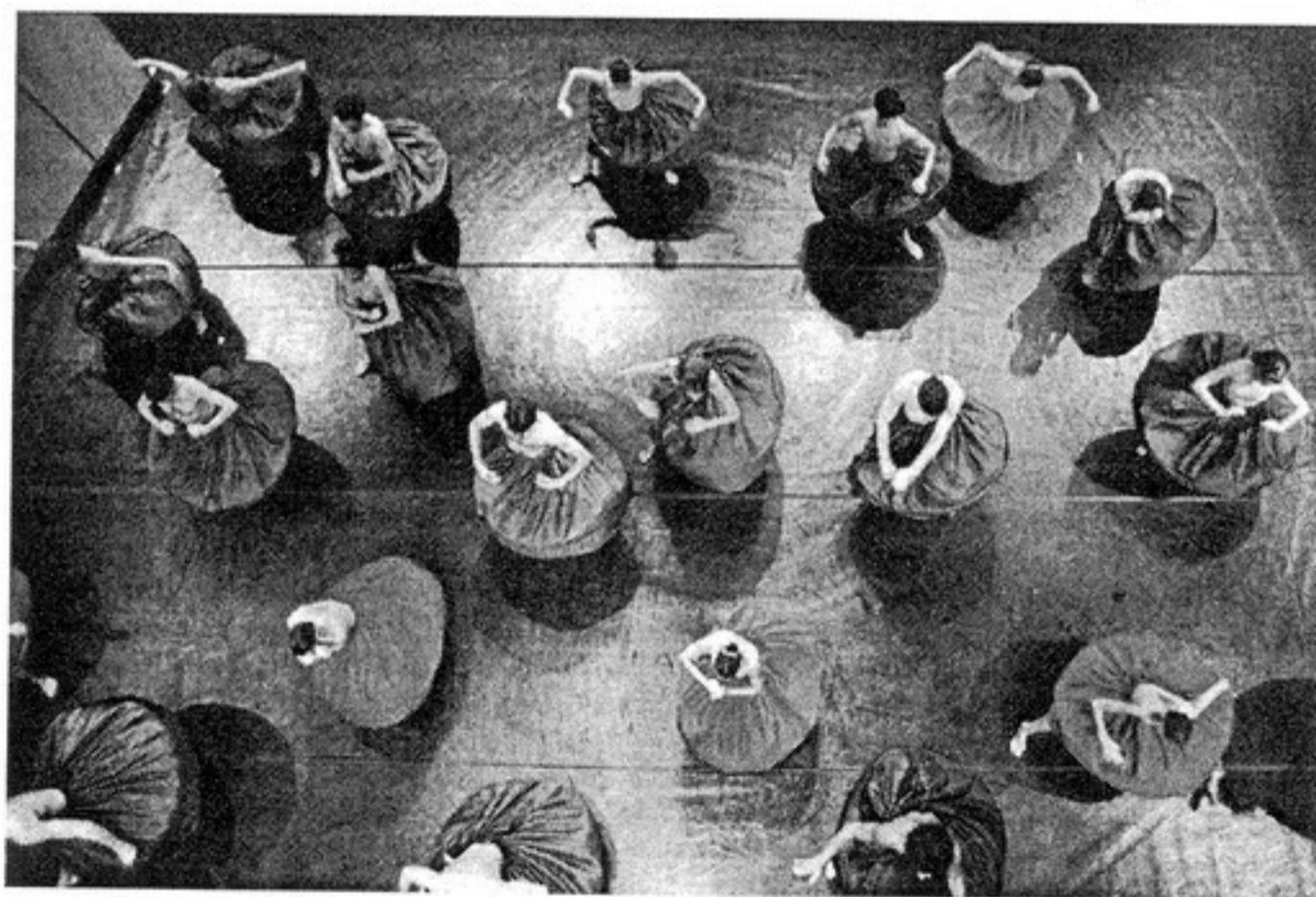
y distendido, alejado en apariencia de la tensión o del dolor; y, sin embargo, siento una angustia sutil y profunda, la sensación definida de una amenaza que se cierne sobre mí. Y de hecho, a medida que se desarrolla el sueño, poco a poco brutalmente, cada vez de forma diferente, todo se derrumba y deshace a mi alrededor, el escenario, las paredes, las personas, y la angustia se hace más intensa y más precisa. Todo se ha tornado ahora caos: estoy solo en el centro de una nada gris y turbia, de repente sé qué es lo que esto significa y sé también que lo he sabido siempre: estoy de nuevo en el Lager, y nada era verdad fuera de él. El resto era una breve vacación o engaño de los sentidos, sueño: la familia, la naturaleza en flor, la casa. Ahora este sueño interno, el sueño de paz, ha acabado, y en el sueño exterior, que sigue gélido su curso, oigo resonar una voz, bien conocida; una sola palabra, no imperiosa, más bien breve y sorda. Es la orden del amanecer en Auschwitz, una palabra extranjera, temida y esperada: “Levantarse”, “Wstawac”. Como en todos los exterminios, el horror de la dictadura argentina sigue aconteciendo en el presente.

3. tensiones entre globalización y localización: el neoliberalismo tiende al desarrollo de una cultura unificadora y planetaria, de la que resulta un avance de la globalización cultural como proceso enajenador de homogeneización. La crisis del discurso unitario e internacional de la izquierda ha generado la desaparición de las representaciones ideológicas totalizadoras alternativas frente a la hegemonía globalizadora. Hay por lo tanto un único discurso hegemónico (ya no dos enfrentados) y, en oposición frontal o relativa a éste, una diversidad y multiplicación de discursos y políticas atomizados alternativos y localizadores (étnicos, regionales, nacionales, grupales, de minorías). Es decir: un vasto y heterogéneo discurso alternativo atomizado en infinidad de posiciones, entre lo macro y lo micro, entre las identidades post-nacionales y los núcleos de resistencia regional.
4. auge de lo microsocioal y lo micropolítico: frente a la ausencia de representaciones ideológicas y discursos totalizadores, se observa en la sociedad una referencia hacia lo inmediato, el "uno mismo", lo microsocioal (la esfera de lo individual, lo tribal, lo grupal, la minoría, lo regional, lo nacional) y lo micropolítico (Pavlovsky).
5. multitemporalidad: la nueva situación cultural caracterizada por la diversificación atomizadora se evidencia en las tensiones entre modernidad, antimodernidad (Lodge), premodernidad, post-modernidad y anti-posmodernidad en un mismo campo cultural. En la multiplicidad de la práctica teatral de Buenos Aires hay coexistencia de tiempos y procesos culturales, aunque debe destacarse que las presencias más densificadas y extendidas corresponden actualmente a las formas posmodernas y anti-posmodernas.
6. realidad y giro lingüístico: la crisis de la noción de verdad y de los universales, la concepción de la realidad como construcción cultural, arrasan con el principio de objetividad y certidumbre (Scavino) y con la ilusión de una visión de mundo homogénea y monolítica (válida para todos de la misma manera). La experiencia de la realidad se manifiesta como pura multiplicidad y complejidad.
7. el pasaje de lo socio-espacial a lo socio-comunicacional: se ha producido una desterritorialización de la cultura (García Canclini) por el auge de los nuevos y cada vez más sofisticados

mecanismos de comunicación (televisión satelital, correo electrónico, internet, computación, fibras ópticas, etc). Las posibilidades tecnológicas han impuesto nuevas condiciones culturales, entre las que se destacan las nociones de simulacro y virtualidad, que implican la pérdida o relativización del principio de realidad. Es más “real” lo que sucede en la televisión que en la realidad inmediata. Por otra parte, la virtualidad permite construir realidades que sólo son aparentes. El simulacro implica la idea de montaje falso: hace vivir como “real” aquello que “no lo es” (Baudrillard). El auge de estas manifestaciones y el efectivo impacto de sus realidades apa-

rentes llevan a poner en crisis el principio de realidad mismo, e incluso la certeza de conocimiento del presente y el pasado. Otra noción fundamental al respecto es la de “transparencia del mal”: la realidad se ha ausentado bajo un aluvión de imágenes e información, vivimos un mundo de noticias, no de acontecimientos (Sarlo).

8. heterogeneidad cultural: este concepto del filósofo chileno José Joaquín Brunner permite pensar la experiencia de la cultura como el entretrejimiento de una enorme diversidad de discursos. La heterogeneidad cultural multiplica la dimensión de complejidad de los fenómenos y sus motivaciones.
9. pauperización y fragilización:



Carmina

un dato fundamental de las nuevas condiciones culturales argentinas es el empobrecimiento, la pérdida de presupuestos y posibilidades laborales, con la consiguiente disminución del nivel de calidad de vida. La pauperización económica se encuentra en estrecha relación con las imposiciones de un mercado cultural que los teatrístas no pueden ignorar en ninguno de los circuitos en los que trabajan. La “autonomía” del artista respecto del mercado, la industria cultural y las tensiones económicas dentro del campo intelectual (en sus diferentes grados de determinación y virulencia) no parece constituir hoy un tema a discutir: se acepta que de alguna manera esa autonomía no es ni “pura” ni “ortodoxa” y menos aún necesaria para la labor intelectual y artística.

10. la espectacularización de lo social o la cultura del espectáculo: la teatralidad se ha difundido en todos los órdenes de la vida social, especialmente en las escenificaciones del discurso político. Es más teatral la realidad que el teatro (Debord).

Estas nuevas condiciones culturales modelizan la experiencia de los teatrístas. La presencia del nuevo fundamento de valor afecta la producción y la recep-

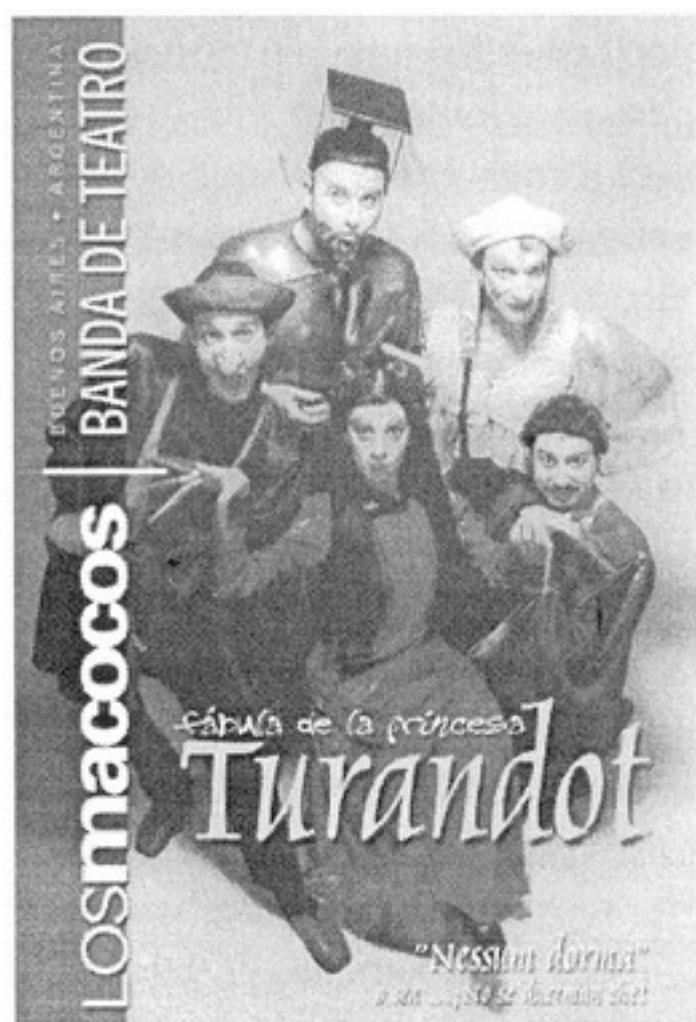
ción de las poéticas teatrales a partir de diversas variables, que caracterizaremos a continuación.

Diseñamos un modelo de periodización del teatro occidental, en el que buscamos relacionar la historia de la civilización con la historia del teatro (Dubatti, 2002b, cap. X). Para dicha periodización propusimos que, a cada una de las visiones de mundo sucesivas y paralelas que constituyen la historia de la civilización occidental, le corresponde un conjunto de correlatos estéticos que definimos bajo el nombre de canon. La nueva visión de mundo en la postdictadura tiene como correlato un conjunto de poéticas teatrales que llamamos el canon del teatro argentino actual.

El concepto de canon no sólo debe comprenderse como un cierto tipo de macropoética que unifica y subsume los rasgos de muchos individuos textuales sino que también abarca la relación que las poéticas sostienen entre sí dentro de ella. El canon es el organismo de interrelación de las poéticas, las poéticas mismas y su inclusión en un sistema de producción, circulación y recepción determinado por una comunidad textual o artística. Dicho canon opera también como metáfora epistemológica de la visión de mundo y su fundamento de valor.

El canon del teatro argentino en la post-dictadura se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, sólo excepcionalmente beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo el “canon de la multiplicidad”. Franja interna al canon, el nuevo teatro expresa cabalmente las condiciones del mismo: es el espacio del canon donde más se evidencian sus rasgos de identidad y sus novedades.

Como manifestación de resistencia frente a la homogeneización cultural de la globalización y como consecuencia de la desaparición de las representaciones ideológicas y discursos totalizadores alternativos, se observa un fenómeno de destotalización, que cumple una función cultural desalienadora, deshomogeneizadora y otorga especial valor al lugar de la “diferencia”. La destotalización es consecuencia de la quiebra del pensamiento binario (Lodge) y sus expresiones son la atomización y la diversidad/multiplicidad. Implica la idea de multicentralidad (no hay “un” centro sino muchos, incontables) y de coexistencia de modelos y autoridades de referencia. La destotalización determina un paisaje desdelimitado, de proliferación de mundos. Josefina Ludmer sintetiza esta nueva experiencia cultural con el refrán

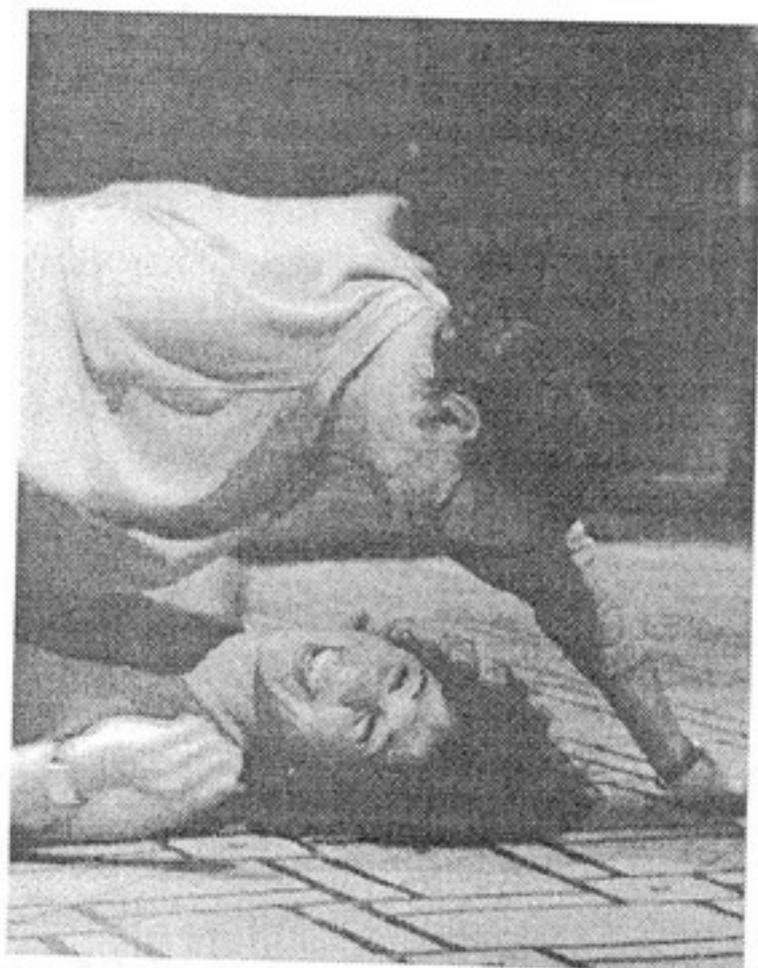


“Cada loco con su tema”. El efecto de la diversidad recorre todos los órdenes de la práctica teatral actual. Se observa tanto en el estallido de las poéticas dramáticas y de puesta en escena, como en las ideologías estéticas (implícitas en las obras o explicitadas teóricamente), las formas de producción y los tipos de público, así como en la aparición de nuevas conceptualizaciones para pensar el fenómeno de la diversidad.

Otros rasgos emergentes del canon de la multiplicidad son la destemporalización y la multitemporalidad. En el nuevo teatro de Buenos Aires se advierte una coexistencia de tiempos estéticos y una paradójica relación con el valor de lo nuevo. Se oye

decir que “Lo nuevo ha muerto”, pero paradójicamente esto es nuevo. La crisis y relativización del valor de lo nuevo marca un cambio en la dinámica histórica:

- a) Se relativiza o adelgaza la posibilidad contrastiva de las poéticas de contraposición (Lotman), en tanto queda escaso margen para las novedades estéticas radicales: “Lo nuevo ha muerto”.
- b) Todo está permitido siempre y cuando responda por complementariedad o rechazo al nuevo fundamento de valor, es decir, registre de alguna manera el impacto de las nuevas condiciones culturales. Si lo nuevo se ha relativizado, se siente como “viejo” todo discurso o poética que se niega a percibir o ignora las nuevas condicio-



Intimidad

nes culturales. Por ejemplo, se oye decir en el campo teatral de Buenos Aires que “Nada más viejo hoy que lo que fue nuevo en los sesenta”. La afirmación se refiere al fundamento de valor, no a los procedimientos.

- c) En cuanto a procedimientos, todo está permitido. Libertad absoluta de buscar materiales morfotemáticos en todas las instancias del pasado e incluso en el cruce con otros sistemas artísticos. Se vuelve al pasado de diversas maneras: para la relectura de las más diferentes tradiciones codificadas (la gauchesca, el circo, la commedia dell'arte, el tango, el sainete, el melodrama, etc.) o para fundar nuevas tradiciones a partir de una revisión o reorganización de los materiales del pasado.

La multiplicidad queda nítidamente expresada cuando se considera en su conjunto las micropoéticas del nuevo teatro de Buenos Aires y el lector advertirá inmediatamente esa diversidad al leer las monografías incluidas en este volumen: nunca en la historia del teatro nacional las poéticas se parecieron tan poco entre sí. Si en algo se parecen es en la libertad de trabajar sin las presiones de modelos y autoridades, en la búsqueda de la poética deseada.

Las nuevas condiciones de producción determinan la dificultad de elaboración de archipoéticas que unifiquen la nueva creación teatral en un único modelo. Las micropoéticas -espacio de articulación de las relaciones entre teatro y subjetividad- se resisten a la homogeneización y la abstracción en una estructura común. Hemos llamado a este fenómeno la “conquista de la diversidad”. Se observa una resistencia a la reductibilidad por el acrecentamiento de la complejidad (Prigogine) de las poéticas teatrales, densamente atravesadas por la singularidad de lo subjetivo.

Nuestro estudio de los textos teatrales parte del concepto de poética². Llamamos poética de un texto o grupo de textos al conjunto de *constructos* morfotemáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica (Dubatti, 2002b, Cap. III). A partir de su rasgo de desplazamiento entre lo abstracto y lo interno, proponemos la distinción de cuatro tipos de poéticas:

1. micropoética o poética interna: el conjunto de *constructos* morfotemáticos que determinan la existencia de un texto particular, de una realización

textual concreta, a la que llamamos “individuo textual”, a partir de Strawson (1989). Proponemos para el análisis de las micropoéticas tres niveles de lectura que deben ser integrados: Contenido, Expresión, Semántica (véase J. Dubatti, “Hacia una modelo de análisis del texto dramático”, 1999).

2. macropoética o poética de conjunto: la poética resultante de los rasgos de un conjunto de textos determinados (de un autor, una época, un grupo, etc.). Implica trabajar sobre realizaciones textuales concretas, sobre individuos textuales, pero incluye una masa o espesor de textos. Para definir una macropoética hace falta partir del análisis de las micropoéticas y luego considerar éstas en conjuntos.
3. archipoética: modelo abstracto, lógico, que excede las realizaciones textuales concretas.
4. poética *in nuce*: inscripción de la poética de un texto como estructura en abismo de dicho texto, a partir del procedimiento de “el todo en la parte”.

Desde nuestra perspectiva, la historia del teatro es la historia de las poéticas, su comunidad textual y su integración en cánones. La historia evoluciona a partir de los cambios en las poéticas, su formación, desarrollo, absorción,

cruce, transformación y desaparición, procesos que están atravesados por fenómenos de continuidad y discontinuidad. Hay poéticas con desarrollos más completos y orgánicos -el realismo-, otras discontinuas y de apariciones sorprendidas -el expresionismo-, otras permanentes -lo trágico, lo cómico-.

En el canon de la multiplicidad, se genera un crecimiento del espesor de lo micropoético, que dificulta el pasaje a las agrupaciones de la macropoética y finalmente la formulación de una archipoética. El nuevo teatro, al no relacionarse con modelos de autoridad indiscutidos, trabaja con una mayor autonomía y autodescubrimiento. Es el fenómeno de la “vuelta al uno mismo”, que también definimos como concentración de los individuos textuales sobre sí. Cada micropoética parece estar animada por una producción de subjetividad diferente y condicionada por rasgos particulares cada vez, incluso dentro de la producción de un mismo autor. Las diferentes producciones de subjetividad se hacen evidentes cuando se confrontan las micropoéticas y las ideologías estéticas de los teatristas, grupos y compañías entre sí. Este rasgo de funcionamiento de las micropoéticas debe ser comprendido como metáfora epistemológica

de nuestra manera actual de estar en el mundo y es solidario con la noción de “subjetividad alternativa” formulado por Deleuze. Hay en la raíz de las micropoéticas una consideración del teatro como espacio de resistencia a través de la creación, de producción contracultural y de contrapoder (AAVV., 2001), la búsqueda de otras y nuevas formas de habitar el mundo y pensarlo.

En el canon de la multiplicidad las poéticas conviven y no requieren alinearse en una determinada escuela, tendencia o movimiento para ser aceptadas. La proliferación de mundos y la destotalización hacen que en un mismo campo teatral trabajen con idéntica aceptación y reconocimiento grupos tan disímiles como La Banda de la Risa, El Periférico de Objetos, De la Guarda, Catalinas Sur, Los Calandracas, Amanecer (con un elenco integrado por “chicos de la calle”, bajo la dirección de Javier Ghigliano), El Descueve, Grupo Teatro Libre, La Runfla, Bachín Teatro, el Muererío, Los Pepe Biondi, El Baldío y Periplo, entre otros muchos. Lo mismo puede decirse de los teatristas. En el campo de producción de poéticas no se encontrará una hegemónica, sino micropoéticas que ofrecen las más diversas variantes. Se equivocan quienes pretenden identificar el

nuevo teatro, por ejemplo, con una producción eminentemente lingüística como la de Tantanian o Spregelburd. En el nuevo teatro las poéticas responden a modelos textuales que proponen diferentes concepciones semióticas de producción de sentido, arqui-poéticas que los teatristas y los grupos saben combinar, integrar y cruzar sabiamente en el seno de sus textos según las necesidades de cada creación. Llamamos a estos modelos confrontados poética de la univocidad y poética de la multiplicidad³. Respectivamente⁴, a ellos responden los siguientes términos enfrentados por parejas en el mismo nivel textual:

- transparencia/opacidad;
- monodia semántica/semiosis ilimitada;
- ancilaridad/autonomía;
- ilustración de un saber a priori/devenir del sentido a posteriori;
- teatro tautológico (de signos conocidos)/teatro “jeroglífico” (de signos que remiten a un alfabeto por descifrar)⁵;
- recepción objetivista/recepción abierta;
- entrega de mundo explicitada verbalmente/entrega de mundo cifrada en la metáfora epistemológica;
- omnisciencia/infrasciencia;
- redundancia pedagógica/construcción de ausencia;
- metonimia/metáfora;

- teatro de ratificación/teatro de revelación;
- teatro de identificación/teatro de contraposición.

Espectáculos como *A propósito de la duda* (dramaturgia de Patricia Zangaro, dirección de Daniel Fanego, estrenado en el 2000 y repuesto en el Ciclo Teatro x la Identidad, 2001) apuestan a una recepción objetivista y trabajan con la exposición de un saber previo. Obras como las de Walter Rosenzvit, por el contrario, se ubican claramente en el descubrimiento de sentido a posteriori de la escritura.

Podríamos afirmar que uno de los rasgos más frecuentes en el nuevo teatro es la puesta en crisis de la noción de comunicación teatral: no hay comunicación (en el sentido de transmisión objetivista de un mensaje claramente pautado) sino creación de una ausencia, sugestión, contagio. Con el consecuente eclipse del teatro como escuela, de la noción de “Biblia pauperum” (Strindberg). La construcción de sentido en la producción no se da como la ilustración de un saber previo sino como consecuencia de la poética: el sentido deviene, deriva a posteriori de la construcción de la poética. Crisis del racionalismo y crisis del concepto utilitario de arte. Por otra parte, la ausencia de comunicación limita el poder de

socialización del teatro: ha dejado de proveer un saber para la acción. Estos cambios se vinculan con la falta de certezas y la crisis del principio de realidad y de verdad. Como una de las manifestaciones del problema filosófico del giro lingüístico, abunda en el teatro argentino actual el procedimiento de la auto-referencia teatral, la escena que habla de sí misma. Esta auto-referencia es muchas veces resultado de la pérdida de referencia objetivista -pérdida del principio de realidad- y de la conciencia de la imposibilidad de llegar al conocimiento del objeto: el lenguaje no posee un valor de intermediario hacia la cosa -desde una concepción operativa y utilitaria- sino que es el camino y a la vez la meta del conocimiento de lo real.

Sin embargo, son muy nu-

meros los espectáculos que trabajan en el sentido contrario: garantizan la comunicación “mensajista” y salen en busca de la recuperación del poder pragmático del teatro. El reciente ciclo Teatro x la Identidad -que incluyó más de cuarenta espectáculos- no es la única excepción: piénsese en los trabajos de Catalinas Sur, el teatro-foro de Los Calandracas (Teatro para Armar), la labor de Inés Sanguinetti en barrios carentes, el Grupo Amanecer, la dramaturgia de Mario Cura y Carlos Alsina y tantos otros.

El “canon de la multiplicidad” es emergencia de las nuevas condiciones culturales y sólo puede calibrarse su singularidad histórica en correlación el régimen de experiencia y el fundamento de valor de la post-dictadura.

Jorge Dubatti. Licenciado en Letras (UBA). Docente e investigador en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Rosario. Dirige el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral y la Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental. Es autor entre otros libros de El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral (2002) y El convivio teatral (2003).

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *Contrapoder. Una introducción*, Buenos Aires, Ediciones de Mano en Mano, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. Homo sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, tomo IV, 1964.
- BAUDRILLARD, Jean. *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- BRUNNER, José Joaquín. *Un espejo trizado. Ensayo sobre cultura y políticas cultura-*

- les, Santiago (Chile), Flacso. 1988.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Pre-textos. 2000.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Galerna. 1997.
- DUBATTI, Jorge. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta. 1995^a.
- 1995b, *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC.
- 1998, comp., *Poéticas argentinas del siglo XX. Literatura y teatro*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano. -----1999a, *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel. Especialmente capítulos “El canon de la multiplicidad” (pp. 9-24), “Literatura de viajes y Teatro Comparado” (pp. 41-48), “Fundamentos para un modelo de análisis del texto dramático” (pp. 49-63) y “Traducción y adaptación teatrales: deslinde” (pp. 65-77).
- 2000, comp., *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel. Especialmente su “Buenos Aires, la globalización y el teatro del mundo”, pp. 47-59.
- 2001a, comp., *El teatro argentino en el III Festival Internacional de Buenos Aires*, Universidad de Buenos Aires, Col. Libros del Rojas.
- 2001b, “Procedimientos de subjetivación y desubjetivación en el teatro argentino actual” (inédito).
- 2001c, “Consideraciones sobre el cuerpo y la cultura en el sistema de ideas del ‘Prefacio’ a *El teatro y su doble* de Antonin Artaud”, en AAVV., *Cuerpos*, Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy, Talleres Gráficos de la UNJU, pp. 109-126.
- coord., 2002a, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la post-dictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- 2002b, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Editorial Atuel.
- 2003^a, *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- 2003b, coord., *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones 1983-2002*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- Eco, Humberto: *Obra abierta*, Barcelona, Ariel. 1985.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana. 1992.
- 1995, “De las identidades en una época post-nacionalista”, *Cuadernos de Marcha*, n. 101 (enero), pp. 17-21.
- 1997, *Imaginarios urbanos*, Eudeba, especialmente la primera conferencia: “Después del posmodernismo. La reapertura del debate sobre la modernidad” (pp. 19-65).
- 1999, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio. *Imperio*, Buenos Aires, Paidós. 2002.
- HERLINGHAUS, Hermann y MONIKA, Walter. eds., *Posmodernidad en la Peri-*

- feria. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlin, Langer Verlag. Contiene artículos de los compiladores y de Néstor García Canclini, Carlos Monsiváis, Renato Ortiz, Nelly Richard, Beatriz Sarlo, Hugo Achúgar y otros. 1994.
- HOPENHAYN, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la modernidad en América Latina*, Santiago de Chile, Siglo XXI. 1994.
- LEVI, Primo. *Opere II*, Torino, Einaudi. 1988.
- LODGE, David. "Modernism, anti-modernism y postmodernism", en su *Working with Structuralism* London, Routledge & Kegan Paul. 1981.
- LOTMAN, Jurij. *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo. 1988.
- MORRIS, Nancy et Philip R. Schlesinger. "Des théories de la dépendance aux théories de la résistance", *Hermès*, n. 28, pp. 19-33. 2000.
- PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós. 2000.
- PAVLOVSKY, Eduardo. *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)*, con la colaboración de Hernán Kesselman y J. C. DE BRASI, Concepción del Uruguay (Entre Ríos), Ediciones Búsqueda de Ayllú. 1996.
- 1999, *Micropolítica de la resistencia*, prólogo y recopilación de J. DUBATTI, Buenos Aires, Eudeba y CISEG.
- PRESAS, Mario. "La re-descripción de la realidad en el arte", *Escritos de Filosofía*, a. XII, n. 23-24 (enero-diciembre), pp. 27-41. 1993.
- SCAVINO Dardo. *La filosofía actual. Pensar sin certezas*, Buenos Aires, Paidós. 1998.
- SEBEOK, Thomas A.. *Signos: una introducción a la semiótica*, Barcelona, Paidós.
- STRAWSON, P. F.. *Individuos*, Madrid, Taurus. 1989.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia. 1993.

CITAS

- ¹ Luego de los años de la dictadura (1976-1983) se manifiesta un período que llamamos de la post-dictadura en el que pueden discernirse dos grandes momentos culturales que afectan la práctica teatral en la Argentina y diferentes formas de desempeño cultural:
- a) un primer momento atravesado por la experiencia de restitución de las instituciones democráticas, entre 1983 y 1988 (aproximadamente los años de la presidencia de Raúl Alfonsín) acompañado de un modelo cultural estatal de centro izquierda, la exaltación de los valores del estado democrático, la libertad como valor, y la *priorización* de la defensa de los derechos humanos, rápidamente fragilizado y desmontado;
 - b) un segundo momento de crisis del estado y reubicación de la Argentina respecto del orden internacional entre 1989 y el presente (presidencias de Carlos Menem y De la Rúa), la instalación de un modelo neoliberal de centro-derecha, auge de la globalización, crisis de la izquierda, pauperización de las políticas culturales estatales y surgimiento de la resistencia como valor.

- ² Si bien el análisis de las poéticas recurre a la semiótica –disciplina que estudia la producción de sentido de los signos teatrales–, no creemos en la semiótica como una “epistemología de las disciplinas teatrales”, “marco teórico global”, “cuadro meta-disciplinario” o “trans-disciplina” (Marco De Marinis, 1997, p. 18). Por el contrario, consideramos que el estudio de una poética excede el análisis de los signos teatrales y depende del estudio de la cultura y de un conjunto de prácticas humanas no necesariamente configuradas bajo la forma de signos de naturaleza teatral. El estudio de las poéticas teatrales remite a otro campo de investigación que es condición de posibilidad para su comprensión: el estudio de la cultura.
- ³ Como puede verse, fiel a su naturaleza, el canon de la multiplicidad da cabida también a formas de la univocidad, como las del teatro tosco o el teatro político explícito.
- ⁴ Seguimos la estructura binaria X-Y del comparatismo; en este caso el término X corresponde a la poética de la univocidad y el término Y a la de la multiplicidad.
- ⁵ Retomamos para este concepto a Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (1938).