

Filosofía del Teatro: fundamentos de Filosofía de la Praxis Artística

Philosophy of Theatre: Foundations of the Philosophy of Artistic Praxis

Dr. Jorge Dubatti¹
jadubatti@gmail.com

A las/los artistas-investigadores/as e investigadoras/es-artistas

Resumen

Se desarrolla en este artículo uno de los principales lineamientos de la Filosofía del Teatro: el de la Filosofía de la Praxis Artística, o producción de conocimiento a partir de la observación y autoobservación de las prácticas artísticas. Se despliegan algunos aspectos fundamentales sobre el tema a manera de propedéutica: la relación entre acontecimiento, experiencia y producción de conocimiento; la formulación de una razón de la praxis como una razón del acontecimiento; los vínculos entre empiria y fenomenología; los problemas de la territorialidad y la generación de un pensamiento radicante (Bourriaud); los desafíos de la Filosofía de la Praxis Artística en la contemporaneidad y en la historia.

Palabras clave: acontecimiento; experiencia; conocimiento; fenomenología; territorialidad.

Abstract

This article develops one of the main tenets of the Philosophy of Theater: the Philosophy of Artistic Praxis, or the production of knowledge based on the observation and self-observation of artistic practices. Some fundamental aspects of the topic are presented as a propaedeutic: the relationship between event, experience, and knowledge production; the formulation of a praxis reason as a reason for the event; the links between empiricism and phenomenology; the problems of territoriality and the generation of rooted thought (Bourriaud); and the challenges of the Philosophy of Artistic Praxis in contemporary times and history.

Keywords: event; experience; knowledge; phenomenology; territoriality.

Recibido: 18/10/2025. Aceptado: 9/12/2025

1 Universidad de Buenos Aires / Academia Argentina de Letras / Instituto Universitario Patagónico de las Artes.

Como hemos expuesto en otra oportunidad (Dubatti, 2020a, pp. 35-37), la Filosofía del Teatro incluye entre sus campos la Filosofía de la Praxis Artística, la producción de conocimiento desde/para/en el hacer teatral. Hablamos también de Investigación-creación o Creación-investigación, o Investigación-acción. Dentro de la Investigación Artística Borgdorff (2006) distingue tres grandes perspectivas:

1. *Investigación sobre las artes*: aquella que tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio. Se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica.
2. *Investigación para las artes*: puede describirse como la investigación aplicada, en sentido estricto. En este tipo, el arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo. La investigación aporta descubrimientos e instrumentos que tienen que encontrar su camino hacia prácticas concretas, de una manera u otra.
3. *Investigación en las artes*: el más controvertido de los tres tipos ideales de investigación. Se trata de un tipo producido desde la práctica misma, que no asume una separación entre sujeto y objeto, y que no contempla ninguna distancia entre la práctica artística y el investigador.

A partir de una sistematización de las observaciones de Casas (2013), Alba y Buenaventura (2020) caracterizan la Investigación-Creación en su multiplicidad de ángulos:

- La creación basada en la investigación.
- La investigación sobre la creación.
- La creación como investigación.
- La investigación como creación.
- El performance como investigación.
- El arte en la investigación.
- La investigación-creación como forma de vida.
- La investigación en la creación.
- La investigación para la creación.
- La pedagogía *como investigación-creación*, e, incluso,
- La creación sin investigación.

En distintos centros universitarios vinculados al arte se viene impulsando el reconocimiento y el auto-reconocimiento de diversos sujetos productores de Investigación Artística: artista-investigador/a, investigador/a-artista, investigador/a participativa/o, asociación entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o (y sus múltiples combinatorias grupales).

También se está insistiendo en que, por la vía de una nueva concepción de la Investigación Artística, el perfil de la formación artística de docentes y estudiantes en las escuelas especializadas (sean primarias, secundarias, terciarias, universitarias o no formales; públicas o privadas) se ha transformado provechosamente: hablamos así de los sujetos docente-investigador/a y estudiante-investigador/a. ¿Cómo produce conocimiento un/a docente de arte desde/en/sobre sus prácticas? ¿Cómo lo hacen las/los estudiantes de arte desde su hacer específico?

Conocimiento, etimológicamente (del latín: co-gnoscere) remite a un “saber-con”: en este caso, saber con las artes (saber con la música, saber con la pintura, etc.). Las nuevas tendencias en Investigación Artística, además, ponen el acento en una tercera línea: la Expectación artística como fuente para la creación, la enseñanza/el aprendizaje y la producción de conocimiento. Hablamos así de artista-espectador/a, docente-espectador/a, estudiante-espectador/a.

Tanto se crea, se enseña y se aprende el arte haciéndolo o enseñándolo/aprendiéndolo como expectándolo. Ver exposiciones, películas, funciones escénicas, escuchar conciertos..., para un/a artista, un/a docente y un/a estudiante de arte es tan importante como hacer. Creación y expectación artísticas son praxis inseparables, se alimentan mutuamente. Hacer y ver hacer: dialéctica de creación y expectación. Relevancia de la expectación en el acontecimiento artístico, la formación artística y la producción de conocimiento.

Nos interesa valorizar estos sujetos, visibilizarlos y empoderarlos en tanto productores de conocimiento específico, en el campo disciplinar de la Investigación-creación. Hay exponentes notables de esta tradición de Investigación Artística en la historia de las artes: Constantin Stanislavski, Vasili Kandinsky, Leonora Carrington, Antonin Artaud, Tina Modotti, Pina Bausch, Ingmar Bergman... y en Latinoamérica Augusto Boal, Emilio Pettoruti, Violeta Parra, Claudia Llosa, Freddy Romero, Lola Mora...

Caractericemos brevemente estos sujetos:

- *Artista-investigador/a*: artista que produce conocimiento/pensamiento a partir de su praxis creadora, de la autoobservación y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos (y extraartísticos) en general. Sucede que el/la artista, desde la praxis, en la praxis, para la praxis y sobre la praxis, produce pensamiento permanentemente, de diversas maneras: en los procesos de trabajo, en las estructuras y las poéticas, en las formas de circulación y recepción, en las relaciones institucionales, en el diseño y las prácticas de archivo, etc. Hay una razón de la praxis, que podemos diferenciar de una razón lógica o de una razón bibliográfica. Frecuentemente el/la artista es quien más sabe (o una/o de los que más saben) de arte.

- *Investigador/a-artista*: artista que, además de producción artística, tiene una formación científica sistemática, figura que en las últimas décadas ha proliferado gracias a un desarrollo mayor de los espacios institucionales que fomentan la Investigación Artística en la educación. Muchas/os artistas-investigadores poseen hoy títulos universitarios que han obtenido con la escritura de tesis de grado o posgrado, y que configuran una literatura artístico-científica de primer nivel en Ciencias Humanas. Cada vez más las universidades de todo el mundo reconocen a las/los artistas como productores de conocimiento y diseñan espacios de contención institucional para su desarrollo como investigadores. Y sin duda el número de investigadores-artistas crecerá en el futuro.

- *Investigador/a participativa/o*: de acuerdo con el término utilizado por María Teresa Sirvent (2006), aquel/lla investigador/a (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario y trabaja dentro mismo del campo artístico; puede además realizar tareas en el campo (como espectador/a, periodista, gestor/a, político/a cultural, curador/a etc.), es decir, participa estrechamente

en el hacer del campo artístico y en muchos casos produce, más allá de su investigación específica (que se verá concretada en informes, artículos, libros, comunicaciones, entrevistas, etc.), contribuciones en el plano de la investigación “aplicada” a lo social, lo político, lo institucional, lo legislativo, la docencia y muy particularmente la formación de público, etc. El/la investigador/a participativo/a; coloca su “laboratorio” en el campo artístico, “vive” el campo radicamente, en los accidentes y rugosidades del territorio, y produce conocimiento desde esa praxis territorializada. Creemos que cada vez más, en relación directa con la redefinición del rol universitario en el plano del arte y de las Ciencias del Arte, esta dimensión participativa de la Investigación Artística está creciendo.

- *Asociación o parceria entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o:* sujeto colectivo resultante del acuerdo de trabajo colaborativo y la sinergia entre las partes con el objetivo de producir conocimiento. Un conocimiento que no podrían producir por separado.

Llamamos pensamiento artístico a la producción de conocimiento que el/la artista (en todos los roles de su dedicación, por ejemplo si pensamos en las artes escénicas o en las audiovisuales: dramaturgia/guionado, dirección, actuación y entrenamiento, iluminación, vestuario, escenografía, etc.), el/la técnica/o-artista y otros agentes de la actividad artística (docentes, productores, gestores, críticos/as, programadores, políticas/os culturales, espectadoras/es, etc.) generan desde/en/para/sobre la praxis artística.

(Recordemos, en breve paréntesis, que el primer texto teórico-técnico sobre teatro del que tenemos noticia –aunque permanece perdido, Cantarella, 1971, p. 260– es de un artista: *Sobre el coro*, de Sófocles, dramaturgo del siglo V a.C., muchos años anterior a la *Poética* de Aristóteles, del siglo IV a.C.).

Hablamos de nuevos-antiguos sujetos, porque en tanto “precuela” teórica, la categoría artista-investigador nos permite releer la historia y los diversos territorios y encontrar evidencia de su existencia, al menos, desde Sófocles. Sin duda la producción de pensamiento artístico acompaña las prácticas artísticas desde sus inicios.

Podemos distinguir un pensamiento artístico *implícito* en las prácticas, en la obra, en el archivo, etc. Hay además un pensamiento artístico *explícito*, cuando es expuesto metalingüísticamente, es decir, cuando se habla sobre el arte, cuando un lenguaje no-artístico (por ejemplo, técnico, pedagógico, científico, de divulgación...) habla del lenguaje artístico, a través de artículos, monografías, tesis, libros, entrevistas, manifiestos, cuadernos de bitácora... Puede también acontecer que el pensamiento artístico explícito se manifieste como metalenguaje artístico (por ejemplo, en la autorreflexividad artística, tan frecuente en las prácticas de la contemporaneidad).

Pensamiento artístico implícito y explícito pueden cruzarse, hibridarse y fusionarse en conferencias performativas, cuadernos de bitácora, diarios artísticos, discurso meta-artístico manifiestos, programas de mano y editorializaciones... Incluso es cada vez más frecuente que en las tesis de grado y posgrado se mezclen lenguaje artístico y no-artístico, metalenguaje artístico y no-artístico.²

2 Sobre la diversidad de géneros discursivos para la investigación-creación, véase Dubatti, 2025.

El/la artista es un trabajador específico y posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Y pueden desarrollarse a través de prácticas y discursos múltiples. Esto mismo podemos señalar del docente-investigador/a y del estudiante-investigador/a como productores de conocimiento desde su praxis. Y poner en juego la prácticas de expectación.

Se trata de empoderar a artistas, docentes y estudiantes como productores específicos de conocimientos específicos, allanando el acceso a herramientas. Y empoderarlos/las como espectadores/as.

El arte como acontecimiento, experiencia y producción de conocimiento

La Investigación Artística reconoce que el arte es acontecimiento, experiencia y producción de conocimiento específicos. Detengámonos en estas tres nociones.

El arte es acontecimiento: acontecimiento es una noción fundamental en la Filosofía (especialmente en la Ontología, entendida como ciencia de la existencia). ¿Qué hay en el mundo?, se pregunta la Ontología. En particular, podemos preguntarnos: ¿qué existe en el mundo en tanto arte? No es, entonces, la pregunta por las “esencias” del arte, sino por las “existencias” del arte. Existe en tanto arte todo lo que puede ser pensado como tal, incluso existe lo que puede ser pensado en tanto no-pensado.

Una primera respuesta (ontológica) afirma que en el mundo hay entes, acontecimientos y valores, por lo tanto podemos decir: hay entes, acontecimientos y valores artísticos. Los entes pueden ser reales, imaginarios, abstractos, etc., tanto son entes las cosas concretas (una escultura, un libro) como los centauros, las ficciones, los números negativos o la distancia entre Marte y Saturno. El personaje Hamlet sería un ente ideal. Los acontecimientos se cifran en manifestaciones fenomenológicas de los cambios de estado de situaciones existenciales y de la aparición, transformación y desaparición de entes. Los valores (entes en sí mismos: belleza, justicia, utilidad, etc. en tanto pueden ser pensados) son atributos que otorgamos a los entes o acontecimientos: bueno o malo, provechoso o vano, etc. (esta película es buenísima, esta canción no está bien compuesta).

El arte, entonces, como acontecimiento existencial: al acontecer el arte produce un cambio de estado en nuestras existencias. La expectación de una obra teatral, una película, la audición de una canción nos cambian la vida.

Hacemos arte, esperamos arte, pensamos arte, tanto artistas, técnicos y espectadores, docentes y estudiantes, por voluntad de existencia en ese acontecimiento. Voluntad de hacer arte, esperar arte, pensar arte.

El arte acontece y deja de acontecer. Implica un cambio de estado dentro de nuestra realidad cotidiana, la aparición de nuevos entes (objetos, experiencias, ritmos, imágenes, palabras, intensidades, ideas, representaciones, símbolos, referencias, conocimientos, etc.), y modifica con su aparición nuestro estado existencial. Modifica nuestras vidas, nuestra historia. Alimenta nuestro futuro, nos proyecta en el tiempo, genera deseo de vivir.

Como todo acontecimiento, el artístico tiene (o parece tener, podemos atribuirle) un tiempo propio, como señala Alain Badiou (*El ser y el acontecimiento*). Por ejemplo: la duración de un concierto o de una función teatral, el tiempo que estamos frente a un cuadro.

Como todo acontecimiento, el artístico produce sentido en su singularidad, como señala Gilles Deleuze (*Lógica del sentido*), y ese sentido solo nos es accesible en las condiciones en que se produce dicho acontecimiento. Por ejemplo: lo que nos pasa mientras esperamos una obra de Mauricio Kartun o escuchamos una canción de Charly García no tendría equivalente en otra experiencia, no podríamos llegar a esa experiencia de otra manera.

Por ello el acontecimiento aporta experiencia singular. Ya en 1934 el pragmatista norteamericano John Dewey afirma que el arte es experiencia y que esa experiencia produce conocimiento (“saber-con”). El arte, en tanto acontecimiento, provee una experiencia específica (diferente de otras experiencias, dotada de singularidad) y la experiencia artística produce, en consecuencia, un conocimiento también específico (que solo es productible o accesible en términos de esa experiencia).

Experiencia (del latín, *experientia*) deriva del verbo *experiri*: intentar, probar, arriesgar. Incluye la raíz *peri-*, que implica riesgo, peligro, porque experiencia involucra poner el cuerpo. En italiano: *pericoloso*, en español: peligroso.

Experiencia implica *vivencia* (vivir el arte), práctica (practicar el arte, ya sea como artista, espectador, docente, estudiante, etc.), observación (un grado de conciencia y observación del arte y de la experiencia), *relato* y *construcción de lenguaje* en la *comunicación* de la experiencia. Pero hay también en la experiencia una zona de *inefabilidad*.

Inefabilidad: no transmisible ni apresable en palabras, una zona de la experiencia que se resiste a ser apresada en lenguaje y que, sin embargo, se vive. Una vivencia que no podemos poner en palabras. O solo podemos balbucear. Por lo tanto experiencia es lenguaje e inefabilidad (Benjamin, Obras, *passim*), comunicación e *infancia* (en el sentido en que emplea este término Giorgio Agamben en *Infancia e historia*: donde no “hablamos”, el “in-fante” es el que no habla). Es la zona más potente del acontecimiento, por su intensidad existencial, aquella que nos “despalabra”, que nos recuerda nuestra condición de infantes. Cuanto más intensa es la experiencia artística, más nos despalabramos, balbuceamos. En ese sentido el arte se parece a otras experiencias de intensidad que nos despalabran: el amor, el horror, el sueño, lo sagrado, el sexo, la muerte, el dolor, el silencio, la infancia misma (como período de la vida), la relación con la naturaleza... Dice Agamben:

Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: ¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar? (...) Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia (...) Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia (2001, pp. 64 y 70-71).

Debemos reconocer que hay en la experiencia artística una zona que no podemos poner en palabras.

El arte, en su experiencia, implica múltiples saberes: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Hay saberes de experiencia, que son saberes de tiempo, que se van acopiando a través de la experiencia. Más experiencia artística, más saberes. La experiencia incluye hacer y pensar el hacer. Por eso reconocemos multiplicación y fusiones entre teoría y práctica artística: hacer, pensar el hacer, hacer el pensar el hacer, etc.

Edgar Morin insiste sobre la distinción entre un “conocimiento técnico” o unidimensional sobre el arte y un “conocimiento-sabiduría”, el que “prepara a la persona para responder a los interrogantes fundamentales: ¿qué es el mundo? ¿qué es nuestra Tierra? ¿de dónde venimos? [...] nos permiten insertar y situar la condición humana en el cosmos, en la Tierra, en la vida” (Morin, 1999, p. 37). Además de los conocimientos técnicos, debemos buscar un conocimiento-sabiduría que “sea un alimento para nuestra vida y que contribuya a bonificarnos a nosotros mismos” (Morin, 1984, pp. 69-70).

Cuando pensamos el arte, cuando producimos conocimiento sobre el arte (*pensamiento artístico explícito o metalenguaje*, en oposición al implícito en las prácticas), podemos asumir dos grandes formas de expresión: discurso doxístico y discurso epistémico. Doxa (del griego, “opinión”) significa producir un conocimiento sobre la experiencia no necesariamente fundamentado. En muchos casos, se trata de un pensamiento fácilmente refutable. Por ejemplo, durante la pandemia, en ocasión del ASPO, se escuchaba decir: “El teatro ha muerto”. Sin embargo, en aquellos años se vio aparecer un teatro de las terrazas, de los balcones, de las ventanas, de las tapias y las veredas. Por otra parte, hoy vemos acontecer incontables reuniones teatrales. Hoy “El teatro ha muerto” sería refutable. En artes visuales, también: “La pintura de caballete ha muerto”, sin embargo muchas/os artistas siguen practicando la pintura de caballete.

Por oposición, *episteme* (del griego, “conocimiento”: *epi-*, sobre, encima, e *hístēmi*, estar de pie, tomar una posición) implica la producción de un conocimiento fundamentado, riguroso, sistemático, autocrítico, colaborativo y validado por una comunidad de expertos. Es un pensamiento que tiene la capacidad de autocuestionarse (autocrítico), de fundarse en alguna teoría aceptada y seguirla con coherencia (sistemático, riguroso), que se articula metodológicamente (despliega la teoría en pasos de análisis a seguir), que parte del conocimiento que se ha formulado previamente sobre el tema (acepta la colaboración de otras/otros productores de conocimiento, conoce lo que previamente se ha formulado sobre el tema), que busca la aprobación de especialistas (por eso los “evaluadores” en los exámenes o tribunales universitarios) (Fourez, Englebert-Lecompte, Mathy, 1998).

La doxa, a diferencia de la episteme, puede ser arbitraria, caprichosa, voluble, ciclotímica (hoy afirma una cosa, mañana otra), y rechaza la argumentación y la validación. Pero la doxa puede también ser acertada y reveladora, aunque carezca de fundamentación. Una afirmación doxística puede ser el punto de partida de una producción de conocimiento epistémica. La doxa puede ser valiosísima como punto de partida.

En resumen: la doxa puede afirmar “lo que se le canta” y “porque se le canta”, en cambio la ciencia (en este caso las Ciencias Humanas, Ciencias de la Cultura, Ciencias del Arte, Ciencias del Teatro, con su dimensión de ciencias “blandas”) debe argumentar, justificar, fundamentar, ser crítica y autocrítica, conocer lo que se ha afirmado previamente, y solo validar aquello que pueda ser validado por un principio de colaboración científica internacional. La pregunta ontológica: ¿qué existe para usted en tanto arte/teatro?, podría formularse como pregunta epistemológica (es decir, la pregunta por el fundamento epistémico): ¿en qué construcción epistémica o científica del arte se apoya usted para decirnos qué existe en el mundo en tanto arte/teatro? ¿Desde qué construcción científica del arte o del teatro está respondiendo la pregunta ontológica sobre la existencia del arte o el teatro?

Escribe Adolfo P. Carpio, refiriéndose a la Filosofía, que doxa y episteme están relacionados: “La palabra *saber* tiene sentido muy amplio: equivale a toda forma de conocimiento y se opone, por tanto, a *ignorancia*. Pero hay diversos tipos o especies de saber, que fundamentalmente se reducen a dos: el *ingenuo* o vulgar, y el *crítico*. Si bien de hecho se dan por lo general imbricados el uno con el otro, el análisis puede separarlos y considerarlos como tipos puros, siempre que no se olvide que en la realidad de la vida humana concreta se encuentran íntimamente ligados y sus límites son fluctuantes” (*Principios de filosofía*, 1995, p. 37).

Así podemos distinguir un pensamiento ensayístico (doxístico, “vulgar”, asistemático) y otro pensamiento científico (epistémico, “crítico”) sobre el arte. ¿Cuándo se hace ciencia en Ciencias del Arte? Insistimos: cuando se produce un discurso sistemático, riguroso, fundamentado, autocrítico, colaborativo y validado por una comunidad de especialistas. Hablamos de Ciencias del Arte en plural porque no hay una única, sino muchas, disciplinas científicas para el estudio del arte (o específicamente del teatro): Historia del Arte, Filosofía del Arte, Análisis y Crítica del Arte, Epistemología de las Ciencias del Arte, Sociología del Arte, Antropología del Arte, Psicología del Arte, Archivística del Arte, etc. Podemos hablar de relaciones entre las disciplinas (interdisciplinarias), más allá de las disciplinas por lo que tienen en común (transdisciplinarias), o de colaboraciones simultáneas (multidisciplinarias).

También existen los intercambios entre los diferentes campos científicos: las Ciencias del Arte con las Ciencias de la Cultura, las Ciencias Sociales, las Ciencias Exactas, las Ciencias de la Salud, las Ciencias de la Vida, etc.

¿Hay producción de conocimiento en el discurso doxístico o ensayístico? Por supuesto que sí. Valiosísimo. Tenemos que estar muy atentos a la doxa.

Muchas veces los/las artistas pueden partir de una afirmación doxística (no fundamentada, no sistemática, etc.) pero profundamente reveladora y que provea insumos a la producción de conocimiento epistémico. Por lo tanto debemos estar tan atentos tanto al pensamiento ensayístico como al epistémico, y es relevante que podamos producir ambos, en diferentes instancias.

Razón de la praxis artística, razón del acontecimiento

Por la singularidad de nuestras investigaciones artísticas, es importante observar si se trata de un pensamiento artístico sustentado por la producción artística o no. Si existe una coherencia entre el hacer y el pensar, y su mutua multiplicación: pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el hacer el pensar, etc., o creación de la teoría, teoría de la creación, etc. Por ejemplo, ¿el pensamiento expuesto por Stanislavski en su *El trabajo del actor...* guarda coherencia con sus prácticas artísticas como actor o director teatral? ¿Coincide el pensamiento de Auguste Rodin (expuesto en sus conversaciones con Paul Gsell) con lo que hace en sus esculturas?

En caso de no existir esa sustentación, es relevante preguntarse por qué. ¿Le resta valor al pensamiento artístico la no sustentación en las prácticas, o implica el surgimiento de un tipo de pensamiento diverso y también valioso? Un ejemplo relevante: la relación entre *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud y sus prácticas escénicas, ya que Artaud no llegó a darle a la noción de “teatro de la crueldad” una puesta histórica (no hay un espectáculo que haya dirigido que podamos pensar como “práctica” efectiva del teatro de la crueldad). Sin embargo, esas ideas de ese libro fueron leídas por numerosos artistas (Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro, etc.), quienes hicieron con ellas espectáculos notables y nuevamente produjeron pensamiento. Se ha observado también un desfase entre los “escritos” de Bertolt Brecht y sus prácticas escénicas como director, por ejemplo, respecto del *Verfremdungseffekt* o “distanciamiento” (Brecht, 1963, 1970a, b, c; Dubatti, 2013).

Hay una razón de la praxis, que podemos diferenciar, en consecuencia, de una razón lógica o de una razón bibliográfica. Hay una zona de la experiencia empírica que instala, a partir de la (auto)observación y la comprobación, una razón de la praxis. No una razón lógica (matemática, racional, geométrica, como la de los problemas de regla de tres), ni una razón bibliográfica (de autoridad libresca, en la tradición medieval del “Magister dixit”, vigente *mutatis mutandis* en la contemporaneidad: esto es así porque lo dice tal maestro/a o porque está en tal libro), sino una razón del acontecimiento, de lo que pasa en el acontecimiento artístico o en la historia artística. Si el arte es acontecimiento, debemos tener en cuenta una razón de la praxis del acontecimiento.

Muchas veces lo que la razón lógica muestra como incontrovertible en términos racionales, o lo que la razón bibliográfica expone de autoridades legitimadas, es refutado por la razón de la praxis. Por ejemplo, la razón lógica puede demostrar la inexistencia del tiempo, en cambio una razón de la praxis aplicada a las artes durativas demuestra que estas no existirían sin la experiencia del tiempo. Podemos reconocer al menos tres trayectos fundamentales en la producción de conocimiento de las artes entre lo abstracto (lo general) y lo empírico (lo particular del caso):

- a) deducción (de la teoría al caso). Ejemplo: partimos de una teoría (qué es el expresionismo en arte) y salimos a buscar un caso (un cuadro, una pieza teatral, etc.) para ilustrar la teoría;
- b) inducción (del caso a la teoría). Ejemplo: vemos una obra en particular y salimos a buscar una teoría que me permita comprenderla y analizarla (escuchamos *Madame Butterfly* de G. Puccini y buscamos una teoría sobre qué es la ópera y qué características posee a comienzos del siglo XX);

- c) abducción (intuición, “corazonada”, un conocimiento “anterior” al conocimiento que clama por formularse y al que debemos estar muy atentos/as para poder desarrollar). Las abducciones pueden resultar producciones de un conocimiento nuevo, no formulado anteriormente.

Según Nicolas Bourriaud (*Radicante*), hay dos forma de establecer experiencia del mundo: radical (cuando partimos de una teoría y la “bajamos” al territorio) y radicante (cuando reconocemos paso a paso sus accidentes, rugosidades, detalles particulares, etc.). Lo radical sería deductivo; lo radicante, eminentemente inductivo. Producimos conocimiento radical si partimos de una teoría de la posmodernidad y la “bajamos” a un territorio teatral concreto; una teoría radicante si, a partir de la realidad particular de ese territorio, caracterizamos su complejidad buscando alguna teoría complementaria o formulando una nueva teoría.

Empiria y Fenomenología

El arte, y en particular el teatro, son acontecimientos de manifestación empírica por lo que necesitamos de una Fenomenología (Husserl, 2012; Carpio, 1995, pp. 377-419) aplicada al conocimiento del arte y especialmente de nuestras prácticas artísticas. La Fenomenología sostiene que a la vez que el arte se manifiesta ante nuestra conciencia, nosotros lo “constituimos” desde nuestra subjetividad. Dialéctica entre lo que está “fuera” del sujeto (dimensión objetiva) y la construcción que ese sujeto hace del objeto. No podríamos escuchar una canción de Charly García si él no la hubiese compuesto y se manifestara como “objeto” ante nuestra conciencia; pero a la par estamos dándole desde nuestra conciencia una entidad particular a esa canción (si es emocionante o no, si es bella o no, si tiene una dimensión política provechosa o no, si es novedosa o no, etc.).

Recurrimos a tres dimensiones principales de la Fenomenología: la empírica, la eidética y la trascendental, ya que nos interesa tanto la observación y el análisis de casos particulares (dimensión empírica de la canción en particular), como la elaboración de teorías y esquemas abstractos (dimensión eidética, por ejemplo si podemos relacionarla con nuestra idea de qué es el rock nacional) y la indagación de las condiciones de producción y validación de conocimiento sobre el arte y la expectación, es decir, el plano epistemológico (dimensión trascendental: la pregunta sobre cómo conocemos o pensamos esa canción). Las tres dimensiones en interacción.

Desde una Filosofía de la Praxis Artística, nuestra pregunta central es: ¿qué existe en el mundo en tanto arte/teatro, qué se manifiesta como tal en tanto mundo fenoménico? Pero también nos interrogamos sobre aquello del acontecimiento artístico que no se manifiesta en el fenómeno (el acontecimiento artístico incluye su dimensión fenoménica y la excede en aquello que existe en el acontecimiento pero no se manifiesta como fenómeno) (Dubatti, 2014). Como señalamos, el arte es mucho más que lenguaje, es experiencia, es decir: lenguaje + inefabilidad. La experiencia considera el estado de infancia, el no-lenguaje o el “despalabrarse”, el “des-lenguarse” (en términos verbales y no-verbales). Cuanto más intensa es la experiencia artística, más nos despalabramos.

Distinguimos dos vías fenomenológicas centrales. Una de ellas es la *directa* o inmediata: la constituimos en la experiencia directa de los acontecimientos artísticos (por ejemplo cuando participamos como espectadores de una pieza teatral, un cuadro, una canción, una coreografía, etc.). La otra es la *indirecta* o mediata, a través de documentos y registros en los que se refiere la actividad pretérita de otras/os espectadores, por ejemplo en memorias, testimonios, ensayos, crónicas, etc., o en representaciones artísticas del espectador en cuadros, narraciones, poemas, etc. (por ejemplo qué dice el propio Charly García sobre su canción en una entrevista). Vía directa e indirecta, como señala Husserl, poseen algo en común: en ambas es necesario tener en cuenta la participación constitutiva del sujeto en la producción fenomenológica de conocimiento. Seguimos el concepto husserliano de “constitución”, porque la acción del sujeto es constitutiva en la manifestación fenomenológica: constituir no quiere decir producir en cuanto hacer y fabricar, sino dejar ver “el ente en su objetividad” (parafraseando a Martin Heidegger, en Carpio, 1995, p. 407). Por vía directa, es el sujeto de la experiencia el que aporta la constitución (por ejemplo, como espectador en un acontecimiento teatral); debemos preguntarnos: ¿cómo constituye el sujeto el dejar ver el ente/el acontecimiento en su objetividad? Por vía indirecta, la construcción discursiva (testimonio, crítica, respuesta a una encuesta, carta de lectores, etc.) cifra la constitución de quien la elabora (por ejemplo, cómo constituye el artista-investigador José J. Podestá, en tanto sujeto en su acción autoreflexiva y memorialista, el relato de su historia o una concepción general del teatro de Buenos Aires en *Medio siglo de farándula*, en 1930), pero mediada a su vez por la constitución de quien la lee (en este caso, nosotros en el siglo XXI). La Fenomenología sostiene que nunca tenemos contacto con el objeto en sí sino a través del ejercicio de su constitución desde la conciencia del sujeto. En ambos casos (vía directa e indirecta) hay fenómeno-de-mundo: podemos distinguir una constitución 1° (primaria), cuando es directa (vemos un espectáculo como fenómeno-de-mundo); una 2° (secundaria), cuando es indirecta (constitución de la constitución, nos relacionamos con ese espectáculo a través de lo que dice un investigador sobre él: fenómeno-del-fenómeno-de-mundo). En todos los casos hay sujeto constitutivo y un campo objetivo que se manifiesta ante la conciencia.

La teoría fenomenológica nos hace preguntarnos: qué hay en el mundo artístico que se manifiesta ante nuestra conciencia (por ejemplo, una performance, un cuadro de Salvador Dalí, una composición de Chopin) y al mismo tiempo cómo nosotros en tanto sujetos “constituimos” (según Husserl) ese mundo desde nuestra subjetividad (cómo vivimos o interpretamos las imágenes de ese cuadro, etc.).

Esto es aplicable a la observación y la auto-observación de la praxis artística: qué se manifiesta fenomenológicamente ante nuestra conciencia como práctica de otros artistas o como nuestras propias prácticas (por ejemplo, cuando actuamos o pintamos o componemos música); cómo constituimos nosotros esa manifestación desde nuestro lugar de sujetos.

En este sentido es valioso conocernos como sujetos y permitir hacernos preguntas nuevas. No preguntar siempre lo mismo, lo que ya sabemos. La Heurística es justamente la disciplina que favorece las preguntas nuevas. Y por otro lado, llamamos serendipia a la capacidad de ver tesoros donde nadie los ve. Como dice Mauricio Kartun: “ver la perla en la mierda” (2015, p. 68).

Territorialidad y pensamiento radicante en las prácticas y los acontecimientos artísticos

La investigación-creación produce un pensamiento situado en variables territoriales, incluso cuando trabajamos en el plano más abstracto de la teoría. Llamamos territorialidad, según la Geografía Humana, a la unidad de geografía física (por ejemplo, la ciudad de Gral. Roca, en la provincia de Río Negro), historia (no es lo mismo Roca en 1925 y en 2025), cultura (no es lo mismo Roca vivida desde la cultura de un inmigrante o de un descendiente de pueblos originarios) y subjetividad (el territorio desde la experiencia personal). Geografía física + historia + cultura + subjetividad. Por ejemplo: si tomamos en cuenta el territorio donde acontece un espectáculo, Roca no es la misma en el centro o en las chacras, no es la misma antes o después de la pandemia, no es la misma culturalmente para un trabajador “golondrina” que para un nativo, no es lo mismo para dos personas diferentes (que se relacionan con el territorio desde subjetividades diferentes: sus gustos, sus deseos, sus traumas, sus profesiones, etc.). Dos personas que viven juntas en la misma casa desde hace la misma cantidad de años seguramente se relacionan subjetivamente con los mismos espacios de la casa de manera diferente.

Sobre el arte producimos pensamientos cartografiados, radicantes (Bourriaud), y más que un conocimiento universal aspiramos a un diálogo e intercambio de pensamientos cartografiados. Un diálogo de cartografías entre diferentes pensamientos cartografiados. Por ejemplo, las formas de practicar, experimentar y pensar el arte y el teatro en Roca y en Bariloche (ciudades en la misma provincia) son diferentes. ¿Cómo se practica, vive y piensa el arte/el teatro en nuestro territorio y en otros territorios? Uno de los factores más potentes de territorialización en el teatro es la composición del público (Dubatti, 2020b).

Por eso necesitamos conocer nuestros territorios, siempre en su complejidad (Dubatti, 2020a): describirlos en sus coordenadas particulares, señalar sus relaciones interterritoriales (con otros territorios), su diversidad intraterritorial (cuántos territorios hay adentro de un territorio), su dimensión supraterritorial (qué hay en ese territorio que no se puede pensar territorialmente porque es patrimonio universal), y sus dinanismos en los procesos históricos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización.

La investigación-creación territorializada nos garantiza una mayor originalidad en los aportes, así como una más fácil organización de los “estados de la cuestión” que investigamos (todo lo que se ha escrito previamente). Volvamos sobre nuestros territorios artísticos, pensemos el arte que hicimos y hacemos.

Podemos propiciar un regionalismo de poscolonialidad crítica, es decir, un pensamiento a partir de las necesidades y particularidades de nuestros territorios y no por mera importación de variables que provienen de otros territorios. Hay conceptos formulados en Europa que acaso no necesariamente son aplicables a nuestras realidades territoriales, a nuestra sociedad, a nuestras prácticas artísticas. Hay fenómenos de las culturas de nuestros territorios que no han sido nombrados por la conceptualización internacional.

La producción de conocimiento desde el arte/el teatro en la historia

Podemos pensar que la producción de pensamiento artístico acompañó a los artistas desde los orígenes mismos del arte. Por eso sostenemos que los conceptos de investigación-creación y artista-investigador/a son “precuelas” teóricas (es decir, conceptos formulados recientemente pero que nombran algo que está mucho antes). Precuela, como en el cine: *El Hobbit* se filmó después que *El señor de los anillos* pero la historia que cuenta es anterior. Tenemos muchos casos históricos de artistas-investigadores productores de conocimiento en los siglos pasados: además del mencionado Sófocles, recordemos a Leonardo Da Vinci, Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, Johann Sebastian Bach, etc.

¿Hay resistencia de los artistas a reconocerse como investigadores? ¿Por qué? ¿No son acaso productores de pensamiento artístico desde el hacer, desde sus prácticas? Creemos en el empoderamiento y desinhibición del artista como productor de conocimiento en la contemporaneidad. Y también en la necesidad de rastrear esas producciones en el pasado. Tenemos que estudiarlas, historizarlas, archivarlas para darles acceso público, sistematizarlas, conocerlas. Vasta tarea por delante.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Alba, G., y Buenaventura, J. G. (2020). “Cruce de caminos. Un estado del arte de la investigación-creación”. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, Ensayos*, 79, pp. 21-49. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi79.3675>
- Artaud, A. [1938] (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Badiou, A. (2015). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin, W. (2007 y 2009). *Obras: libro II / vol. 1 y 2*. Madrid: Abada Editores.
- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam: Amsterdam School of the Arts.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de Estética Teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Brecht, B. (1970a). *Escritos sobre teatro. Vol 1*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brecht, B. (1970b). *Escritos sobre teatro. Vol 2*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brecht, B. (1970c). *Escritos sobre teatro. Vol 3*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Cantarella, R. (1971). *La literatura griega clásica*. Losada.
- Carpio, A. P. (1995). La Fenomenología. Husserl. En su *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática* (pp. 377-419). Buenos Aires: Glauco.
- Carpio, A. P. (1995). *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*. Buenos Aires: Glauco.
- Casas, M. V. (2013). “Una aproximación al estado del arte en Colombia y otros países sobre la discusión investigación-creación en artes avances y propuestas”. En Casas, M. V., comp., *Memorias del evento Valoración de los procesos de creación artística y cultural en el marco de la acreditación de programas*. Bogotá: Colciencias-Consejo Nacional de Acreditación – CNA, pp. 15-33.
- Deleuze, G. (1996). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Dewey, J. [1934] (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

- Dubatti, J. (2013). "O teatro de Bertolt Brecht na Argentina: observações sobre o Teatro Comparado". En João Pedro Alcantara Gil, Marta Isaacsson, et al. (eds.), *O Espectador Criativo: Colisão e Diálogo*, Porto Alegre, AGE Editora, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013, pp. 104-113. Volumen que recoge las conferencias dictadas en el 14° *Simposio da International Brecht Society*.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (2020b). "Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales", *El Hilo de la Fábula*, Universidad Nacional del Litoral, Centro de Estudios Comparados, 20, pp. 29-43.
- Dubatti, J. (2025). "Investigación-creación: 'cocina' del/la artista-investigador/a y géneros discursivos", *Actas IX Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Universidad de Buenos Aires, FFyL, Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", Eventos Académicos, 2025, pp. 1-11. Disponible en: <https://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-ix-jornadas-2025> <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2025/paper/view/8467/5206>
- Fourez, G., Englebert-Lecompte, V., y Mathy, Ph. (1998). *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*. Buenos Aires: Colihue.
- Husserl, E. (2012). *La idea de la fenomenología*. Madrid: Herder.
- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Morin, E. (1984). *Ciencia con conciencia*. Barcelona: Anthropos.
- Morin, E. (1999). *La cabeza bien puesta. Repensar la reforma. Reformar el pensamiento*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rodin, A. (1946). *El arte. Conversaciones reunidas por Paul Gsell*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Sirvent, M. T. (2006). *El proceso de investigación*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Stanislavski, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.

Discografía

García, Ch. https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Discograf%C3%ADa_de_Charly_Garc%C3%ADa