

# **Propuesta epistemológica para el Teatro desde el Pensamiento Complejo y la Transdisciplina**

*Epistemological proposal for the  
Theater from Complex Thought and  
Transdiscipline*

**Ruth Rivas Franco**

## Resumen

El capítulo evidencia la complejidad del teatro como campo en la búsqueda de un marco epistémico que permita su estudio, a partir del análisis de contenido de diferentes definiciones; propone los principios generativos del pensamiento complejo y la transdisciplina como camino. Vislumbra los alcances que este marco podría aportar en el terreno de la investigación-creación en Latinoamérica.

**Palabras Clave:** *teatro, pensamiento complejo, transdisciplina, principios generativos, tercero incluido, niveles de realidad*

## Abstract

The chapter shows the complexity of theater as a field in the search for an epistemic framework that allows its study, based on the analysis of content on different definitions; it proposes the generative principles of complex thinking and transdiscipline as a path. It glimpses the scope that this framework could contribute in the field of research-creation in Latin America.

**Key words:** *theater, complex thinking, transdiscipline, generative principles, third included, levels of reality.*

Este capítulo hace parte de la investigación *Comprensión compleja de la investigación-creación en el teatro*, realizada en el marco de los estudios de Doctorado en Pensamiento Complejo en la Universidad Mundo Real Edgar Morin. La investigación tiene, como objetivo general, comprender el teatro desde el pensamiento complejo, con el fin de precisar elementos que faciliten la integración de los procesos de investigación-creación y la valoración de sus productos como producción de conocimiento. Esto debido a que, al ingresar como campo de conocimiento a la academia, los docentes de teatro hemos tenido que entrar a jugar con las reglas que el paradigma reduccionista impone a la investigación. Esta tarea se ha dificultado por cuanto, en el teatro, los investigadores, tanto académicos como de los grupos profesionales, no han podido ponerse de acuerdo en un marco epistemológico que pueda sentar las bases para que los procesos y resultados de investigación-creación puedan ser justipreciados como producción de conocimiento.

El primer apartado del capítulo tiene, como objetivo, sentar las bases epistemológicas sobre las cuales se podría hablar del teatro desde una perspectiva compleja y situada en el contexto académico latinoamericano. Para ello, se parte del análisis de contenido de diferentes definiciones de

teatro, construidas por las disciplinas que, históricamente, lo han estudiado, así como de los discursos de personalidades del gremio, con ocasión de la celebración del Día mundial del teatro y del Día del teatro latinoamericano, en un intento de definición de este como un arte complejo, desde su especificidad, y no solo desde una concepción teórica.

Después desarrolla un análisis hermenéutico de los principios generativos del pensamiento complejo, apoyado en la experiencia de la propia investigadora como actriz y dramaturga y, en la teoría teatral, utiliza para ello las lógicas del tercero incluido, dialógica, de recursividad organizacional y hologramática, como estrategias de pensamiento. Estas lógicas exigen un tipo de pensamiento capaz de separar para analizar, pero también capaz de vislumbrar el tejido que surge en las fronteras entre los niveles de realidad y las distintas disciplinas que intervienen, tanto en la creación como en la investigación de lo teatral. Desarrolla la comprensión compleja del teatro desde tres categorías en las que este ha sido estudiado: campo/arte, práctica artística y obra/acontecimiento.

# 1. Evolución disciplinar del teatro

Como docente e investigadora de teatro, siempre me he visto conflictuada con las metodologías de investigación exigidas en las convocatorias, incluso al acometer los trabajos de tesis, conducentes a titulación. La frustración se siente al tener que imponerle, al proceso creativo, una metodología que pretende racionalizarlo todo. Esta frustración no es solo mía: sucede -en parte- porque, como artistas latinoamericanos de teatro ubicados en la academia adolecemos, con rigor, la ausencia de un marco epistémico que nos permita, además de ganar el respeto de nuestros colegas de otras áreas, sentir que no se sacrifica parte del proceso creativo al tratar de racionalizarlo, así como contar con la posibilidad de utilizar nuestras propias fuentes “autorizadas” latinoamericanas.

De acuerdo con García (2006), lo primero que habría que preguntarse para poder hablar de un marco epistemológico para una disciplina sería: ¿cuál es su objeto de estudio? Y: ¿cómo se conoce ese objeto? En ese sentido, Dubatti (2010), desde la Filosofía teatral, ha hecho la pregunta: ¿qué es teatro? Siendo complementa-

da en esta propuesta con: ¿cómo se conoce eso que es teatro?

Si bien el teatro es una de las artes más antiguas, su estudio se hacía, hasta el S. XX, desde la historia del teatro, como género mayor de la literatura, mientras que, como oficio, se venía transmitiendo desde la diada maestro-discípulo. Es decir que, mientras el texto dramático era lo que podía estudiarse por ser lo único permanente, susceptible de ser aislado de su contexto, desde el paradigma racionalista, el oficio del actor o comediante se aprendía en la práctica misma del quehacer, aislado de la academia.

La concepción del teatro, como disciplina, es relativamente nueva, apenas empieza en el S. XX a partir de los planteamientos de Max Herrmann (Ficher-Lichte, 2014) según los cuales, el teatro es más que el texto dramático: es el acontecimiento en el que la obra es presentada ante el público, convirtiendo a este también en una especie de co-creador. A esta disciplina la llamó Teatrología.

Estos planteamientos hacen que el teatro, como objeto de estudio, deje de ser investigado como género literario. Así, Herrmann propone hacer énfasis en el actor y su praxis sobre el escenario, de igual forma que en el espectador, sus procesos de recepción y la conjunción de los

diferentes sistemas de signos (lo sonoro, lo visual) para producir sentido. Esto, porque la disciplina desde la que el autor hace dicha separación es la semiótica; en ese sentido, comprende al texto teatral (la puesta en escena) como uno que comunica a partir del tejido de numerosos signos que crean el signo teatral.

Ahora bien, el desarrollo mismo de la semiótica teatral conduce a la necesidad de comprender ese signo que se construye, anclado a la sociedad que lo produce. Este pensamiento ensancha los límites entre los cuales Herrmann había propuesto su teoría, y dota a la perspectiva semiótica teatral de una mirada sociológica.

A la par con estos desarrollos, gestados en el seno de la academia, y desde la perspectiva de investigación sobre arte, es decir, de agentes externos a lo teatral, se desarrollan las investigaciones sobre la práctica misma de los grandes maestros del S. XX. Estas investigaciones tratan de construir un marco epistémico teatral propio que pueda hablar de los procesos de creación de los diferentes roles que intervienen en el teatro; pero allí viene un primer escollo, ¿cómo hablar de algo que es al mismo tiempo que no es? ¿Cómo hablar de todos los roles que intervienen en la creación? ¿De eso que es al mismo tiempo realidad y ficción? Para hacerlo, tanto investigadores al interior de la aca-

demia como maestros del gremio, y quizá siguiendo una metodología racionalista, separan los momentos del entrenamiento, del ensayo y del acontecimiento para poderlos estudiar. Así, apropian términos como el de «laboratorio» para hablar de exploraciones que pueden o no conducir a la creación, en las cuales el actor conoce sus capacidades y trabaja en sus falencias para la expresión; este es un momento distinto a los «ensayos», en los cuales el actor, el director, y demás están en proceso de creación, y el «acontecimiento» que es el momento en el que propiamente se da el teatro con el concurso del público. Sin embargo, como las formas y métodos de creación son distintos, también la teoría que se produce es distinta, a veces incluso antagónica. Como la diferencia entre actor creador y actor intérprete.

Al convertirse el teatro en carrera universitaria, y ante la ausencia de una teoría unificadora, la teoría teatral se sigue estudiando desde la perspectiva de la literatura dramática. Mientras que, para el oficio del actor, es común que los programas universitarios se sirvan de la teoría de Stanislavski, según la cual el texto dramático es todavía el logos creador, el ordenador de todos los otros discursos. Debido a esto, en América Latina, los programas de teatro en las universidades invisibilizaron las prácticas ancestrales, por carecer

de medios de transmisión ligados a la escritura. Se plegaron al proyecto modernista, según el cual, la historia del teatro europeo es la historia del teatro universal.

Desde el paradigma imperante, se cree que la investigación en arte o sobre arte debe conducir a la racionalización de los procesos de creación y de recepción, produciendo la domesticación de este (Sontag, 1996), pero no su comprensión, en los diferentes niveles en que opera, aparte del racional.

En la Teatrología, Vieites (2010) distingue, entre otros: 1. disciplinas que estudian y hacen parte de la creación teatral que utilizan medios y modos distintos entre sí, por ejemplo, la actuación y la escenografía; 2. los estudios teatrales como aquellos que se encargan de estudiar el hecho escénico y todo lo que hay alrededor de este; 3. La teoría teatral; y 4. La dramalogía. En ese sentido, la Teatrología no podría considerarse una disciplina, sino propiamente un campo, en cual el saber se construye a través de la "configuración de relaciones objetivas entre..." (Bourdieu, en Blog Café com Sociología, 2016); en este caso, entre disciplinas y ámbitos de estudio (lo teórico, lo performativo). Por lo tanto, hablaríamos del teatro como campo y no como disciplina.

De acuerdo con lo anterior, la búsqueda de una base epistemológica para el teatro da, como resultado, la aparición de subdisciplinas teatrales o de acercamientos interdisciplinarios a lo teatral: antropología teatral, semiótica teatral, sociología teatral, filosofía del teatro, entre otros; de igual forma, el surgimiento de teorías, más o menos totalizadoras del hecho escénico, como la poética teatral, la Escenología y, por supuesto, la Teatrología; también algunas propuestas más parcializadas hacia un tipo de teatro, como el teatro del oprimido, el teatro pobre y el Nuevo Teatro Latinoamericano.

## 1.1 Rastreado una definición

En la investigación se toman, como corpus, 23 definiciones (o intentos por definir, aquello qué es y lo que estudia el teatro), encontradas en materiales teóricos y en varios mensajes, con ocasión de la celebración del Día mundial del Teatro y del Día del Teatro Latinoamericano; dichas definiciones se pueden observar en la Tabla 1. Se presentan desde la referencia más antigua a la más actual.

### Tabla 1

*Autores y definiciones de teatro.*

<b>Autor</b>	<b>Definición</b>
<b>Buenaventura (1970)</b>	Por eso la comunicación, en el teatro, no es, para nosotros, un problema de emotividad, un problema que se reduce al estado creador del actor, o una especie de empatía que se establece entre el espectáculo y el público. Tampoco es simplemente compartir una experiencia con el público, sino desentrañar con él, la complejidad cambiante, viva, las mil formas y disfraces que utiliza el colonialismo entre nosotros (p. 31).
<b>Barba y Savarese (1990)</b>	La antropología teatral, por consiguiente, estudia el comportamiento fisiológico y socio-cultural del ser humano en una situación de representación (p. 18).

- 
- Boal (2001)** La palabra teatro es tan rica en significados -unos complementarios, otros contrapuestos- que nunca sabemos a ciencia cierta de qué estamos hablando cuando hablamos de teatro. ¿De qué teatro estamos hablando? En el sentido más arcaico del término, no obstante, teatro es la capacidad de los seres humanos (ausente en los animales) de observarse a sí mismos en acción. Los humanos son capaces de verse en el acto de ver, capaces de pensar sus emociones y de emocionarse con sus pensamientos. Pueden verse aquí e imaginarse más allá, pueden verse cómo son ahora e imaginarse cómo serán mañana (p. 26).
- 
- Trancón (2004)** El teatro es una realidad ficticia y una ficción real. (...) Hemos de precisar que, cuando decimos realidad nos referimos a “una acción concreta en un espacio tridimensional”, y cuando decimos ficción nos referimos a “una acción posible en un espacio imaginario”. La unión o fusión de estas dos realidades –la ficticia y la real– es lo que constituye la especificidad del teatro (p. 119).
- 
- Sánchez (2009)** Que el arte es en primer lugar experiencia y no lenguaje, lleva a primer término la cuestión de la relación que la práctica artística facilita, una relación que no es primariamente unívoca (en términos de emisor-receptor), sino más bien multilateral: una obra de arte es sólo un momento de un complejo entramado de relaciones que se establecen entre el individuo, la institución artística y el contexto social, así como entre los referentes (pasado), la situación efectiva (presente) y las lecturas posteriores (futuro) (p. 328).
- 
- Carreira (2010)** Construir una noción de Teatro es, básicamente, leer las diversas experiencias creadoras, descubriendo como el propio lenguaje de la escena reformula sus principios y sus articulaciones, y demandando la acciones investigativas y proposiciones teóricas (p.13).
- 
- Vietes (2010)** El saber del teatro es diverso y complejo, difícil, como lo es el hacer, o el saber cómo hacer, o saber ser en el saber y en el hacer, o en el cómo hacer (p. 32).
- 
- Kaahwa (2011)** El teatro permea sutilmente el alma humana atenazada por el miedo y la sospecha, alterando la imagen que tienen de ellos mismos y abriendo un mundo de alternativas para el individuo y por consiguiente para la comunidad. Puede dar significado a realidades diarias mientras previene un futuro incierto. Puede tomar parte de la política en formas simples, directas. Al ser inclusivo, el teatro puede presentar experiencias capaces de trascender preconceptos erróneos (párr.1).
-

---

<b>Dubatti (2011, 2016)</b>	Estudia el teatro como acontecimiento desde la interacción de tres elementos: convivio, poiesis, expectación.
-----------------------------	---

---

<b>Filho en Rubio (2011)</b>	El actor tiene que diferenciar la realidad implícita de la realidad explícita para poder trabajar en otra realidad que este cómodo. Es el juego y la transición entre diversos niveles de la realidad.
------------------------------	--

---

<b>Rubio (2011)</b>	Por eso nos parece justo afirmar una teatralidad compleja, que tenga que ver con reconocernos en una identidad inclusiva. (...) El teatro es una construcción cultural que nace de valores determinados de acuerdo a la comunidad donde se genera, respondiendo a relaciones específicas, como lo fueron las que operaron en diferentes momentos de la historia (p.18).
---------------------	---

---

<b>Arregui (2013)</b>	La disposición hacia el análisis escénico, performativo y espectacular en diferentes horizontes históricos, culturales, geográficos, ideológicos y estéticos, centrándose no ya en la categoría de "obra/género" sino en cuanto a "evento", es decir: "la representación considerada no en el aspecto ficcional de su fábula, sino en su realidad de práctica artística (p. 286).
-----------------------	---

---

<b>Fernández (2013)</b>	En el teatro nuestro material formal es la ficción encarnada, por eso hay que recrearla en los ensayos hasta convertirla en una experiencia auténtica, para los intérpretes en primer lugar. (p. 122).
-------------------------	--

---

<b>Ficher-Lichte (2014)</b>	Entendía la puesta en escena como un acontecer que se lleva a cabo entre actores y espectadores, entre escenario y público, y en el cual consecuentemente todos participan (p. 12).
-----------------------------	---

---

<b>Bailey (2014)</b>	Bajo los árboles en pequeños pueblos, y en los escenarios altamente tecnificados en metrópolis globales; en pasillos de escuelas y en campos y en templos; en barriadas, en plazas públicas, en centros comunitarios y en sótanos de ciudades del interior, la gente es atraída para compartir en el efímero mundo teatral que creamos para expresar nuestra complejidad humana, nuestra diversidad, nuestra vulnerabilidad, en carne viva, y aliento, y voz.
----------------------	---

---

<b>Peláez (2015)</b>	El teatro es el punto de encuentro entre la sensibilidad, la inteligencia y la diversión (p. 86).
----------------------	---

---

---

**Peter Brook  
(2015)**

Intentaré descomponer la palabra en cuatro acepciones para distinguir cuatro significados diferentes, y así hablaré de un teatro mortal, de un teatro sagrado, de un teatro tosco y de un teatro inmediato. A veces estos cuatro tipos de teatro coexisten, uno al lado del otro, en el West End de Londres o en Nueva York fuera de Times Square. Otras veces se encuentran separados por centenares de kilómetros, el teatro sagrado en Varsovia y el tosco en Praga, y en ocasiones son metafóricos: dos de ellos se mezclan durante una noche, durante un acto. A veces, también, los cuatro se entremezclan en un solo momento (p. 21).

---

**García en Ál-  
zate (2016)**

Lo más importante que descubro en Brecht es su propuesta de intentar hacer uno su propio teatro a partir de Brecht, la verdadera esencia de la teoría brechtiana es la capacidad creadora que puede suscitar conocimiento, por ejemplo, de la historia o de algunos acontecimientos y eso volverlo teatro, pero ese volver teatro la realidad con las propuestas brechtianas es lo que más me incita posteriormente a hacer la creación colectiva, a volverme autor (p. 97).

---

**Huppert  
(2017)**

El teatro para mí es el otro, el diálogo, la ausencia de odio. La amistad entre los pueblos. No sé ahora mismo qué significa exactamente, pero creo en la comunidad, en la amistad de los espectadores y los actores, en la unión de todos a los que reúne el teatro, los que lo escriben, los que lo traducen, los que lo explican, los que lo visten, los que lo decoran, los que lo interpretan, incluso, los que van. El teatro nos protege, nos acoge... Creo de veras que nos ama... tanto como le amamos (párr.12).

---

**Del Ciopo en  
Pignataro  
(2018)**

Hay tres principios que son los que tuve en cuenta y que son en realidad los que tuvo y tiene aún hoy en cuenta el teatro independiente. Primero la más rica forma artística, o sea la de mayor y mejor calidad posible. El pueblo merece el mejor alimento espiritual y eso hay que darle. Segundo, que su contenido sea humanista, y tercero, que lo ofrecido tenga un claro sentido histórico y de manera clara proponga la justicia (párr.12).

---

---

**Ianni (2018)**

Esta afirmación radical describe una realidad, una realidad donde el teatro es entendido como una manera de resistir. Una ética existencial antes que una actitud estética. El teatro, arte del ser humano en el espacio, arte corporal, ante todo, constituye entre nosotros un instrumento de revalorización del cuerpo, de la vida, en una realidad que tiende a negar los cuerpos. Por lo tanto, cuando un teatro se inspira obsesivamente en el presente, o cuando ve la historia como cuna del presente, podemos decir que es realista más allá de su forma. Se trata, además, de un teatro cargado de otra obsesión: la justicia. Podemos decir, entonces, que los adjetivos que caben a estos modos de expresión teatral son los de “realista, social y popular”. Para mí el teatro ha sido y sigue siendo siempre eso: la terca custodia de una luz para los hombres (pp.4-5).

---

**Vargas (2018)**

Es imposible entender el teatro contemporáneo en el continente sino se entiende esta sucesión de movimientos que son su forma de caminar, y una manera de resistir a la inmovilidad y la muerte (...) A menudo pienso en los maestros que nos precedieron, porque el teatro es memoria, pero una memoria que nos expulsa hacia adelante, es evocar con los ojos, recordar con los oídos, para echar a andar los recuerdos emocionados del mirar y el oír, ver y escuchar la vida de lo que merece ser recordado (párrs.3-4).

---

**Cedrán (2019)**

Cuando entendí que mi oficio y mi destino personal sería seguir sus pasos, entendí también que heredaba de ellos esa tradición desgarradora y única de vivir el presente sin otra expectativa que alcanzar la transparencia de un momento irrepetible. Un momento de encuentro con el otro en la oscuridad de un teatro, sin más protección que la verdad de un gesto, de una palabra reveladora (párr.1).

---

Al realizar el análisis de contenido de estas definiciones, se observa que conceptúan el teatro desde las siguientes categorías: Arte (disciplina/campo), Obra de arte (producto), Evento/Acontecimiento (fenómeno), Práctica artística (proceso de producción de obra). Estas cuatro categorías no se excluyen, sino que se complementan entre sí.

Al enmarcar este estudio en el ámbito académico y desde el objetivo mismo planteado, se parte del teatro como un campo del conocimiento en el que la producción se da en diversos niveles y de manera escalonada, de lo micro a lo macro.

Por otra parte, al considerarse desde la perspectiva de la investiga-

ción-creación, estamos hablando del proceso de creación de obra, es decir, del teatro como práctica artística (Sánchez, 2009) y aquí, nuevamente, operan distintos niveles, también escalonados de lo micro a lo macro y de manera inversa. A través de este escalonamiento, se movilizan los saberes disciplinares o no (sobre esto hablaremos más adelante) de los diferentes agentes que intervienen en la creación de obra. Esta definición de práctica artística cobra particular relevancia al ser ubicada en un ámbito académico, pues el objetivo de la creación no debe ser solo artístico o investigativo, sino que debe posibilitar, además, la transmisión o generación de conocimiento aplicado/experimentado en el aula.

Ahora bien, la obra, como producto artístico, no termina su proceso de producción sino ante la mirada y participación del espectador; así se presentan en el teatro, como inseparables, la concepción de obra y acontecimiento. La obra es el acontecimiento (Dubatti, 2010). En este sentido hablaríamos, ya no de cuatro, sino de tres categorías: campo/arte, práctica artística y obra/acontecimiento.

Como puede observarse, una definición completa de teatro, como objeto de estudio, que respete esta pluralidad de concepciones imbricadas la una en la otra, y posibles de

ser estudiadas por separado, exige la configuración de un marco epistémico que pueda, en vez de simplificar o reducir, incluir las relaciones e interacciones que se dan entre niveles de percepción de la realidad, disciplinas, saberes y técnicas.

En las definiciones tomadas de los mensajes para la celebración del Día mundial del teatro, Cedrán (2019), Huppert (2017), Bailey (2014) y Kaahwa (2011) resalta, además de lo expuesto anteriormente, la dimensión ontológica-mística de lo teatral. Si tuviéramos que ponerle una etiqueta disciplinar a estos discursos, podríamos ubicar los tres primeros en una perspectiva antropológica, mientras que el último de ellos podría responder a una perspectiva sociológica.

En América Latina, además, hay una preeminencia que podríamos llamar «pedagógica», en el sentido de que el teatro es un medio para comprender los cambios sociales y humanos que enfrentamos, un espacio denunciatorio y libertario. No todo el teatro latinoamericano está puesto en estas claves, por supuesto: el otro teatro latinoamericano está con la mirada puesta más allá del Atlántico, en Europa, siguiendo los planteamientos stanislavskianos.

En el análisis de los mensajes de los autores latinoamericanos, se observa una búsqueda consciente

por una identidad latinoamericana, entrelazada con el objetivo de hacer memoria.

De las 23 definiciones estudiadas, en cuatro de ellas se explicita la utilización de palabras como: *complejo, compleja, complejidad*; sin embargo, otras definiciones hablan de niveles de realidad, de interacciones y relaciones, del otro, de la diada dependencia-autonomía existente entre lo individual y lo colectivo, de la paradoja entre la realidad y la ficción, entre lo programado y el azar, de un espacio en el que se encuentran la inteligencia y la sensibilidad para la producción de conocimiento: todos estos, elementos superpuestos en el pensamiento complejo.

## 2. El teatro, pensamiento complejo y transdisciplina

Para comprender el teatro desde el pensamiento complejo y la transdisciplina, es necesario explicar primero cómo, debido a la ontología compleja del campo teatral, la lógica (a través de la cual se puede comprender) excede la de un paradigma reduccionista pues, de lo contrario, estaríamos nuevamente ante la separación de las tres categorías llegando,

por esta vía, a lo que ya se ha concluido sobre el teatro.

Por lógica entendemos: «arte o entrenamiento de nuestras facultades cognoscitivas» (Di Castro, 2006, p. 10), más allá de verla como una ciencia formal de la filosofía y como una única forma de pensamiento. En ese sentido, la (s) lógica (s) son estrategias para construir pensamiento y se desarrollan a partir de unos principios.

Así, al hablar de «lógica dialógica» (Morin, 1999), se trata de una forma de pensamiento que, si bien distingue, dos lógicas distintas (podríamos decir, disciplinares, de niveles de realidad), puede hacerlas dialogar y co-crear.

La lógica de recursividad organizacional (Morin, 1999), implica un pensamiento capaz de concebir cómo, el producto o el efecto puede, también, ser la causa. Un pensamiento que no se instala en la frontera, para separar y reducir, sino un pensamiento que se instala en el bucle y se proyecta en espiral, no en una línea que avanza sin detenerse.

La lógica hologramática (Morin, 1999), propone un pensamiento que, a partir de la parte, puede observar el todo, porque en la parte está la esencia del todo.

Ahora bien, la transdisciplinaria propuesta por Nicolescu (1994), reconoce tres niveles de realidad: el *físico*, todo cuanto sentimos y conocemos a través de nuestros sentidos e intelecto; el *mental*, es decir nuestras estructuras de pensamiento, nuestra psicología y sistema emocional; y el *sagrado o místico*, allí coexisten nuestras creencias, la intuición, lo onírico, el ADN cultural (Gell-Mann, 2003). En cuanto a la lógica del tercero incluido, esta plantea un pensamiento que comprende que “T es A y No A” (Nicolescu, 1994, p. 24).

En ese sentido, cada vez que abordamos la comprensión del teatro desde los principios generativos del pensamiento complejo, estamos utilizando las anteriores lógicas como estrategias de pensamiento, develando cómo, a través de ellas, el teatro transita entre los diferentes niveles de la realidad, transfigurándola y creando otra, una arrealidad (Ivelic, 1995), que logra ver allí, dónde la oscuridad nubla el pensamiento.

## 2.1. Principio sistémico

Las categorías de teatro interactúan, entre sí, a partir del principio sistémico que “permite relacionar el conocimiento de las partes con el conocimiento del todo y viceversa” (Morin et al, 2002, p. 28); es decir que,

estas categorías, son todas el Teatro, pero al mismo tiempo cada parte lo es. De igual manera, para el estudio del teatro, es necesario comprender cómo interactúa cada parte en dependencia con el todo, y cómo cada parte puede ser autónoma.

Al ser planteado como un campo (Bordieu, en Blog Café con Sociología, 2016), no se limita solo al ámbito académico: entran a co-crear, esa producción de conocimiento, otras relaciones que vienen desde otros campos/sistemas como la sociedad, la política, la historia, la educación, la cotidianidad misma, la religión y demás; en ese sentido, al hablar del teatro como campo de producción de conocimiento, lo hacemos desde una visión compleja transdisciplinar, trans-histórica y transcultural.

El artista no es una parte aislada de la sociedad. Morin (1998) plantea cómo la noción de sujeto se construye en relación consigo mismo, pero también con el mundo externo. Somos producto de una cultura, de un momento histórico, político, económico, incluso o sobre todo genético, así no seamos conscientes de esto. Nuestra identidad se construye en autonomía siendo *mí* y, en dependencia de los otros sistemas (social, cultural, histórico, económico, genético, religioso), siendo un *nosotros*.

Los saberes ancestrales que, en Latinoamérica, se encuentran en constante tensión con la cultura universal (europea/norteamericana), se deslizan en nuestros procesos creativos donde, por gracia de lo sensible, es posible que lo irracional, lo que se encuentra en el nivel de las creencias (Nicolescu, 1994), pueda aflorar y hacer parte del tejido de la obra o del proceso de creación. Pero también porque, debido a la marcada búsqueda de una identidad latinoamericana, los creadores han hallado las historias en los sabedores o en personas del común, en las cuales la oralidad tiene sus propias especificidades, que luego son transfiguradas en la creación.

De acuerdo con lo anterior, el teatro es un campo de estudio que se ocupa del arte, en el que la realidad se transfigura a través de: la poiesis, la expectación y el convivio (Dubatti, 2010), además de su enseñabilidad y aprendizaje. Construye, para ello, marcos epistémicos transdisciplinarios que permiten visibilizar la interacción de cada una de las partes con el todo. Estos marcos se definen de acuerdo con la mirada del investigador, quien delimita las fronteras del sistema, así como las relaciones jerárquicas que pudieran establecerse según los objetivos de la investigación. Como campo, no solo se ocupa de los aspectos técnicos y estéticos de la producción de obra, sino también de su recepción en el espectador. Para esto atraviesa

los diferentes niveles de realidad.

Es por esto que el teatro, como campo de conocimiento desde el pensamiento complejo, adquiere una dimensión pedagógica relevante. Nos devuelve al momento griego en el cual el *théatron*, como espacio para contemplar, comparte raíces con la palabra Teoría: “quiere decir acción de observar, fruto de contemplación intelectual, acción de ver un espectáculo, de asistir a una fiesta” (Nicolescu, 1994, p. 53).

En cuanto a la categoría de teatro como obra de arte (producto)/acontecimiento (evento), el espectador, en su ejercicio de expectación, también juega con esa doble condición, del *mí* y el *nosotros*; es decir, completa la creación en su experiencia que, atravesando los tres niveles de la realidad, termina por comprender la obra, no solo de manera sensible, sino también racional.

La categoría de teatro como práctica artística (Sánchez, 2009) es la que tendría incidencia directa en el aula y en los procesos de investigación-creación porque, en la idea de «práctica», está contenida la idea de proceso. Aquí entrarían los entrenamientos y los ensayos como esas partes que no son el teatro, en sí mismo, pero sin las cuales el teatro, o mejor, los creadores, no podrían estructurar ni el programa (lo que está planea-

do) ni prepararse para la intrusión del azar o para responder a las paradojas realidad-ficción, presentación-representación, siempre presentes en su quehacer. Es aquí donde habría que precisar cómo ese *mí* y ese *nosotros* (contenidos en cada parte del esquema), interaccionan para lograr la creación. Dónde empieza y termina ese *mí*, para convertirse en *nosotros*, dónde termina ese *nosotros* para convertirse en un nuevo *mí*.

Cuando pensamos este principio sistémico del teatro como práctica artística, en relación con la investigación-creación y la enseñanza-aprendizaje del campo, desde una perspectiva latinoamericana, es necesario un cambio de paradigma de pensamiento. En ese sentido, el pensamiento complejo y la transdisciplina ofrecen la posibilidad de la lógica del tercero incluido necesaria, no solamente para la comprensión del sujeto como *mí* y al mismo tiempo *nosotros*, sino también desde la posibilidad de abarcar los “saberes tradicionalmente negados” desde un paradigma racionalista: el saber del lego, el saber ancestral, el saber latinoamericano, soportados en una oralidad que empieza a abrirse paso en la academia, como medio válido para la transmisión de conocimiento. En la lógica del tercero incluido se circunscribe la búsqueda por nuestras identidades latinoamericanas, en las que no se trata de refundar la patria teatral y cortar el

cordón umbilical que nos ata al viejo continente, sino de reconocer que somos *eso* y también *esto*.

Desde esta lógica, también se da un lugar al pensamiento femenino. El teatro es un arte que, por tradición, tiene un pensamiento masculino. Cuando hablamos de «los maestros del teatro», cuando enseñamos la teoría del teatro, de directores y dramaturgos, son muy pocas las mujeres que emergen en la categoría de «maestras». Esta tradición se transmite en la academia. Por suerte, hoy en día, esto viene cambiando. El pensamiento complejo y la transdisciplinariedad, como estrategias, pueden permitir un mayor desarrollo en este aspecto.

## 2.2. Principio hologramático

La esencia del todo está contenida en la parte. El sujeto, como parte mínima, está contenido y contiene, en sí mismo, todas las otras categorías; es la parte mínima pero imprescindible, no es posible la existencia de ninguna de las otras categorías sin el sujeto. Él guarda, en sí mismo, la tradición y la innovación en el campo: innovación dada por su singularidad, por esa tensión permanente expresada a través de la lógica del tercero incluido; él, desde la noción de sujeto

(Morin, 1998) es, al mismo tiempo, un *nosotros* que crea y estudia desde la tradición teatral y un *mí* que se yerque indisciplinar, a raíz de los tiempos que habita y de los medios de los cuales dispone para la creación. Desde el pensamiento complejo, este principio hologramático nos permite comprender esa tensión entre la tradición y la innovación y avanzar en la aceptación de teatralidades que distan de la tradición para estudiarlas e incorporarlas a la evolución del campo.

Ahora bien, desde el campo que se construye a través de la interacción entre distintas disciplinas, se trata de comprender cómo la forma tradicional está hablando de un sujeto particular, ubicado en un contexto histórico, con un tratamiento del cuerpo, del conocimiento, de la estética y del poder, construido a través de una red de valores, normas, creencias y preceptos de lo que se puede hacer y decir en la escena. Es decir que, la forma teatral que se asume, habla como parte del todo contextual en el que fue creada.

En ese sentido, el principio hologramático no solo responde como parte del campo teatral, sino que atraviesa los diferentes niveles de la realidad, pues el sujeto que crea no separa en su *mismidad* lo disciplinar de lo religioso, lo biológico de lo estético; en él habita el teatro como campo y no como disciplina. Pero sí

separa, de manera consciente, como transgresión o ruptura, lo que rechaza del *nosotros* en esos niveles. Por otra parte, el teatro es un arte esencialmente colectivo, de manera que, esa tensión, se expresa de forma individual y colectiva.

Al reconocer qué (refiriéndonos a ese *mí*) hace parte de *nosotros* (y no necesariamente de *mí*), la comprensión del teatro, desde el pensamiento complejo, se ubica en una perspectiva crítica, en relación con los imaginarios que recreamos y reproducimos desde la escena.

De acuerdo con el párrafo anterior, en la categoría de práctica artística, el estudiante reconoce esa tensión en *sí mismo*; así experimenta la creación más allá de su subjetividad, en la cual, en el tejido de la obra-cada fragmento- habla de sí mismo y, al tiempo, de la totalidad (transdisciplinar, transhistórica, transcultural y colectiva) en la que se inscribe. En ese sentido, la labor del docente es, precisamente, guiar el camino que, en la creación, posibilita ese reconocimiento.

Ahora bien, desde la categoría de obra de teatro y acontecimiento, la creación supone un reto doble: por un lado, se trata de crear una obra y, por otro, de crear una experiencia en cuanto al acontecimiento. En ese sentido, la creación teatral debe estar en el momento de la producción en el

presente (entendida esta como la fase en los que los artistas empiezan a tejer y a destejer lo múltiple para lograr la unicidad, en un constante viaje al pasado, de lo que se ha hecho y de lo que no), proyectándose en el futuro. En la proyección piensa en el espectador, en la experiencia que desea brindarle. Esa acción de tejer lo diverso (desde las materialidades o medios, hasta las lógicas con las que procede cada disciplina, cada sujeto que está inmerso en la creación) se realiza en una tensión en la que cada acción (creada a partir de la multiplicidad) habla de las relaciones e interacciones que, entre lo diverso, se establecen en la totalidad/unidad de la obra; pero, al mismo tiempo, cada acción debe ser comprendida en interacción con el mundo del que hace parte.

Desde el punto de vista del espectador:

La captura de un instante en el teatro permite construir un sentido, un todo, a través de la relación entre el gesto del actor, lo que dice o no dice, la luz o la oscuridad, el sonido o el silencio, su vestuario, su maquillaje, su movimiento, pero también de su respiración, de su ritmo, de su tempo, de su energía. En ese instante que no es fijo, que transcurre, está la poética de toda la obra y cada instante crea

el todo como un sistema poético que no está cerrado en sí mismo. (Rivas, 2018, p.615).

El espectador va co-creando la obra, tejiendo, en su imaginación, cada acción que ve. Solo, al terminar la obra, comprende la completitud de esta y, sin embargo, en cada parte de ella puede avizorar, si se le permite la comparación, el ADN de toda la pieza. En ese sentido, cada acción de la obra no solo lleva el ADN de ella misma, sino también el de nuestra sociedad.

Desde esta perspectiva, regresamos a plantear la tensión que se da entre la tradición teatral (eurocentrista) y el teatro como actividad humana. Si cada acción de una obra habla de ella, pero también de la sociedad en la que vivimos, es apenas lógico que haya tantos teatros como sociedades y culturas han habitado en el tiempo y en el espacio, y aún están por venir muchas más teatralidades, pues nuestra sociedad cambia a pasos agigantados.

## 2.3. Principio de retroactividad

Este principio rompe con la lógica de causa y efecto que rige los paradigmas simples de pensamiento. Nos ubica en la idea del bucle como lógica, permitiendo comprender que existen procesos en los cuales se puede ser, al mismo tiempo, causa y efecto, o procesos en los cuales el efecto «retro» actúa sobre la causa, modificándose a sí mismo. Juega aquí de nuevo la lógica del tercero incluido.

En la categoría del campo, este principio nos puede facilitar la comprensión de muchos procesos que se dan en la poiesis; recordemos aquí que, esta palabra, significa al mismo tiempo producción y producto, es el acto de creación y es la creación en sí misma.

Desde el principio de retroactividad, es posible dirimir el debate sobre el origen del teatro desde una perspectiva histórica, pues se puede admitir que no nació desde una sola de las prácticas (el carnaval, el mito y el rito, o el juego) sino que todas ellas operaron y aún operan, para originar la teatralidad.

Este principio también aporta otra manera de comprender

cómo funcionan los entrenamientos, atravesando los distintos niveles de realidad, teniendo manifestaciones en el nivel de lo físico, que contradicen las leyes clásicas del mismo (por ejemplo, actores que, teniendo algún grado de limitación física, logran revertirla en la escena). Puede hacernos comprender que, a veces, las causas y efectos se ubican en niveles distintos de la realidad y nuestra percepción nos hace creer que no hay conexión alguna entre ellos.

Esto expande la comprensión del teatro como campo, pues se pueden conectar los puntos de encuentro entre las diversas disciplinas y los diversos niveles de la realidad. Supone así una relación indisoluble entre la teoría y la práctica, comprendiendo cómo, la una y la otra, están relacionadas en diferentes niveles: “Al generalizar la oposición teoría/práctica, simplificamos y eliminamos la complejidad de relaciones entre el pensar y el actuar. En el caso del teatro, esta simplificación afecta directamente a la delimitación y definición del propio objeto de estudio” (Trancón, 2004, p. 34).

En la categoría de la práctica artística (no solo en los entrenamientos, sino también en los procesos de creación) este principio nos ayuda a pensar de dónde surge una imagen, una idea: ¿es la causa o el efecto de un proceso? ¿Es ambas cosas? El pensamiento creativo es un tipo de

pensamiento, no lineal, capaz de atravesar los distintos niveles de realidad, debido a que la transfiguración de la realidad opera, principalmente, a través de la imaginación.

Desde las categorías de obra y acontecimiento, la obra no está terminada, sino que, ante los ojos del espectador y desde la perspectiva del artista, está *siendo* creada en las dimensiones física, emocional, racional, psicológica e histórica, tanto del espectador como del actor. La obra es, y al mismo tiempo está *siendo* y *sucediendo*:

(...) (El espectador) que percibe cada instante a través de sus sentidos, está al mismo tiempo tratando de comprender esa imagen en sí misma y en la totalidad de la obra, aunque aún no haya terminado de verla, y depende de su propia historia personal, de su contexto, cada instante causa en él un efecto, pero al mismo tiempo en su cabeza tratando de ordenar el caos, ese efecto, reacciona ante la imagen generadora y vuelve a él mismo como otra causa y como efecto (Rivas, 2018, p. 616).

De acuerdo con lo explicado en el principio hologramático, la obra de teatro funciona, también, como una

especie de máquina del tiempo. A través de ella, que *es siendo* en tiempo presente, podemos conectar con el pasado, no en el nivel de lo físico, sino en el nivel de las creencias, de lo mágico y lo sagrado, pues asistimos a la materialización de los arquetipos que pueblan nuestros imaginarios que, como cultura y sociedad, determinan *nuestros* sistemas de creencias y pensamientos. Y, así como ocurre con la literatura, a veces la obra puede proyectarse en el futuro, hablar de cosas que no han sucedido y que, con el tiempo, veremos cómo se materializan.

También sucede que, al trabajar en los niveles de las creencias y de lo emocional, la creación habla de un presente en este caso continuo, que no deja de estar y vemos, con estupor, cómo cosas de siglos atrás siguen estando presentes en nuestra realidad. Esto se conecta con el principio de recursividad.

## 2.4. Principio de recursividad

Este parte del principio de la retroactividad, pues nos instala en la lógica del bucle. Sin embargo, este principio, desde mi perspectiva, solo resulta aplicable a procesos “vivos”, por cuanto requiere que el efecto sea, en sí mismo, un producto que regresa

a su origen para auto “modificarse”, autocrearse, para garantizar su continuidad o existencia; Maturana y Varela (2004) lo llaman «autopoiesis». De acuerdo con lo anterior, sirve para una comprensión compleja del teatro, en las categorías de práctica artística y de obra-acontecimiento y, casi exclusivamente, en lo referido a los temas de la actuación y la expectación, debido a que, como explicábamos en el principio hologramático, lo que hace que estas categorías puedan observarse como procesos “vivos” es la directa participación del sujeto como unidad, mínima e indispensable, para su producción.

En ese sentido, desde la práctica artística, tanto en procesos de entrenamiento como de creación, se puede identificar la manera en que, a través de técnicas como la improvisación y la repetición (aparentemente antagónicas y productos, en sí mismas), el sujeto aprende a incorporar, en ellas, elementos que les resignifican y autocrean, pues ese es el oficio del actor.

En ese instante efímero que es el teatro, el actor debe convencer al espectador de que, lo que ocurre en la escena, sucede por primera vez y, para poder hacerlo, el actor ha ensayado decenas, cientos de veces. Es decir, la repetición es la base del teatro, pero no debe aparecer en la escena. Sin embargo, en la obra como acontecimiento no interviene única-

mente la repetición de la partitura escénica (las acciones que se realizan con el cuerpo y la voz): también están los otros niveles de realidad en los que se mueve el sujeto y, por supuesto, los otros discursos que participan (la luz, el sonido, el vestuario). Estos niveles de realidad están multiplicados por todos los sujetos que intervienen en la escena, en la trasescena, en las butacas.

Al ser la obra un acontecimiento que se da en vivo y en directo, está sujeta a la contingencia del azar; cualquier cosa que suceda en cualquiera de los niveles de la realidad (físico, mental, sagrado), de cualquiera de los sujetos que están presentes en ese convivio, puede alterar la partitura escénica. Entonces, el actor debe estar preparado para responder. Esa preparación se logra a través de la técnica de la improvisación. Así, en el instante en que la repetición falla, la improvisación produce una nueva obra, y el teatro se autocrea.

También ocurre que el espectador que ha visto la obra muchas veces ve en cada función algo diferente, encuentra un nuevo sentido, un algo que había escapado antes y puede no depender de la compañía, de la ejecución, sino de él mismo como espectador. Tiene entonces la propiedad de la auto-eco-organización, así como la de

la *autopoiesis* (Rivas, 2018, p. 616).

No se trata, simplemente, de la posibilidad de interpretación que el sujeto tiene ante un texto (escrito o espectacular), sino que es, la misma obra, la que revela los elementos que permiten esta nueva interpretación. Sigue siendo la misma obra, pero es una nueva. Se explica mediante la lógica del tercero incluido. Pero no es solamente nuestra interpretación: los elementos ya están allí y se actualizan con el paso de los siglos e, incluso, en el viaje por los distintos territorios. Esto nos lleva a concluir que el lenguaje también está vivo, y en ese sentido, el lenguaje del arte. Como explica Marina (2017), la inteligencia ha creado una herramienta, a través de la cual, es capaz de autocrearse: el lenguaje.

Todo lo anterior también se aplica en la práctica artística, es decir, en los procesos de enseñanza y aprendizaje de lo teatral. En los entrenamientos del actor, por ejemplo, no solo se prepara el cuerpo físico, sino la mente y la emocionalidad. Es decir, se trabaja en los tres niveles de realidad pues, para entrenar el cuerpo y llevarlo a trascender límites, es necesario trabajar en nuestros sistemas de creencias y, además reestructurar nuestro pensamiento. Al hacer esto, creamos nuevas conexiones neuronales que nos permiten, con el cuerpo, traspasar nuestros propios límites y,

aún más, los que la ciencia nos ha impuesto. En ese sentido, como sujetos, somos máquinas autopoieticas (Maturana y Varela, 2004).

## 2.5. Principio de autonomía-dependencia

De acuerdo con este principio, todo proceso, ser vivo u organización es, en una tensión entre la autonomía del ser y la dependencia que este adolece del ecosistema en el que vive. Esta relación es perceptible en todos los principios de los que hemos hablado hasta aquí; sin embargo, se explicita mejor en los principios sistémico y hologramático, al plantear la lógica del tercero incluido como la tensión entre el *mí* y el *nosotros*.

Para facilitar la comprensión compleja del teatro, desde este principio, debemos pensar las categorías desde la interacción, entre conceptos aparentemente antagónicos. Por ejemplo, en la categoría de teatro como arte/disciplina/campo, ya hemos desarrollado la idea de la tensión tradición-innovación; otras posibilidades están en la interacción teoría-práctica, cómo la una depende de la otra y al mismo tiempo son autónomas. Comprender este tipo de tensión permite que la evolución del campo acepte y legitime desarrollos que se

hacen al margen de la academia y en formatos que exceden la cultura escrita. Nos permite reconocer, sin lugar a duda, que en toda práctica subyace una teoría, facilitando los procesos de producción de conocimiento en el campo. No se trata de caer en la vieja excusa de que «crear es investigar»: se trata de procurar que el creador reconozca, en sus propios procesos y a través de diferentes medios, la teoría o teorías que los posibilitan.

Miremos, por ejemplo, el estado del arte, un tipo de investigación que busca exponer en qué punto están los desarrollos sobre un tema. Al hablar de teatro, en cuanto a ese estado del arte ¿no deberían también ser consideradas las puestas en escena que abordan tal tema o metodología de creación? ¿No hay, allí, unas relaciones que le ayuden al investigador a esclarecer qué se ha hecho y qué no? Esto, independientemente de que podamos acceder a un material escrito que pueda presentarnos esas relaciones. La práctica, vista desde este principio, adquiere otro valor.

Para la obra como acontecimiento es claro -aunque algunos artistas reclaman la independencia de la obra de una lectura contextual- que, al ser el sujeto quien crea y quien espera, la noción del tercero incluido juega un papel importante en la creación y en la expectación. No somos totalmente autónomos, ni siquiera biológicamen-

te hablando; somos dependientes del contexto en el que estamos y esta supeditación, viaja en el tiempo, encadenándonos al pasado, sujetándonos de manera transhistórica.

En la práctica artística, los currículos académicos podrían ser permeados por esa tensión entre tradición e innovación y también desde la noción del sujeto, según la cual, el *mí* no es producto de la singularidad total (autonomía) del sujeto, sino que es en relación con el contexto, con la historia, con la cultura que vive (dependencia). Así, explicitar y reconocer los puntos de encuentro entre lo tradicional (europeo) y lo tradicional (latinoamericano) y al mismo tiempo reconocer la innovación (europea) que se presenta legítima y deseable, en tensión con la innovación latinoamericana.

## 2.6. Principio dialógico

Propone el diálogo entre lógicas que tradicionalmente están separadas, sean contrarias o complementarias. En ese sentido, puede decirse que este principio es el que ha permitido mayor desarrollo en el campo, al disponer de marcos epistémicos distintos para explicar aquellos fenómenos que ocurren en el teatro. Sin embargo, estos diálogos se han realizado

desde una perspectiva interdisciplinar, lo que ha significado que, el teatro, se ha servido de marcos epistémicos de otras disciplinas (semiótica, lingüística, sociología, sicología, antropología...) para comprenderse él mismo. Por supuesto, esto ha derivado en una rica y amplia gama de significados y formas sobre lo que es el teatro y cómo debe estudiarse. Pero también ha derivado, debido a los paradigmas simples en los que se mueve la ciencia, en una mirada sospechosa de todas las verdades que no se erigen desde la orilla de cada cual, así como en un uso indiscriminado de conceptos, que se convierten en metáforas, a falta de una comprensión compleja del teatro.

Desde la perspectiva del pensamiento complejo y transdisciplinar, propuesta aquí, se trata de construir un marco epistémico emergente de esas dialógicas convocadas, sin poner una al servicio de la otra. ¿Difícil? ¿Casi imposible? La solución podría estar en la construcción de un marco que no se encuentre en ninguna orilla disciplinar, sino que transite entre las fronteras permitiendo, también, el tránsito entre los diferentes niveles de realidad.

Para el desarrollo de esta estrategia de pensamiento, es necesario pensar en las formas en que se puede presentar la producción de conocimiento pues, para poder evidenciar dicho tránsito, la escritura, en su

proceso formal académico, responde a una lógica de causa y efecto, lineal, que no permite presentar, de manera paralela o simultánea, los hallazgos encontrados en diferentes niveles de realidad. Esto por supuesto, plantea un reto y una discusión al interior del mundo académico, sobre la posibilidad de transitar entre diferentes formas de producción de conocimiento. Pero el mundo que vivimos hoy, construido en hipertextos, nos presenta cientos o miles de posibilidades para lograr la transposición /interacción de medios, formatos y materiales.

En la creación, desde una perspectiva clásica (eurocentrista), intervienen otras lógicas, como las de los diferentes lenguajes o discursos del arte escénico: lo sonoro y lo visual. Estas plantean otros medios y otras lógicas de uso de estos, así como distintos materiales. En el caso de la danza, por ejemplo, aunque comparte con el teatro la presencia aurática del ejecutante, la lógica de este arte plantea diferencias. Sin embargo, desde la perspectiva clásica, estas diferentes lógicas son subsidiarias del teatro como organizador del discurso.

Desde el planteamiento de la obra, como acontecimiento, es el espectador quien, en su labor de expectación, está integrando todas las lógicas y produciendo un único discurso. Esto es aplicable, tanto en obras en las cuales se espera comunicar

un mensaje, como en aquellas en las cuales su búsqueda está en un nivel más perceptual. Como espectadores somos depositarios de los paradigmas simplistas con los cuales hemos sido educados: nuestros procesos de pensamiento, al estar frente a una obra o filme, tienden a ordenar todo según la lógica de causa y efecto (lógica aristotélica), a entrever un sentido y hasta una historia (cronológica) en todo aquello cuanto vemos, aun cuando el *zapping* y el hipertexto hacen parte de nuestra cotidianidad. La necesidad de volverlo todo un discurso verbal hace que, en algunas ocasiones, perdamos de vista aquello que es inefable. Lo anterior no quita al artista la responsabilidad sobre su creación, sino que, al contrario, debería poner un mayor rigor en lo que produce, para que conecte con sus intenciones, sin cercenar las posibilidades polisémicas de la obra.

## 2.7. Principio de reintroducción del sujeto cognoscente en todo conocimiento

Este principio es la piedra angular del pensamiento complejo, por cuanto la organización de la realidad depende de quien la observa, no existe por sí misma, como un objeto concreto, sino que es creada a partir de nuestra observación e interacción en el entorno. La realidad que percibimos es una interpretación de esta.

Es el sujeto quien, a partir de la tensión entre el *mí* y el *nosotros*, en los tres niveles de realidad y desde lo transcultural, transhistórico y transdisciplinar, elabora su propia realidad, pero elaborarla no es conocerla y, menos aún, comprenderla. La habitamos sin ser conscientes de ello.

El teatro se perfila, entonces, como el lugar para contemplar la realidad (*théatron* y *theoría*): una contemplación que, a través del mecanismo de la empatía, nos permite comprenderla. ¿Cuál es la realidad que vivimos y reproducimos? ¿En qué niveles debemos operar para lograr transformaciones en esa realidad?

Esto ocurre debido a que el teatro, como lenguaje artístico, transfigura la realidad a través de la imagen y la metáfora, produciendo una «nueva realidad» que nos permite comprender mejor aquella (realidad) de la cual parte; de acuerdo con Pupo (2002):

Es que la imagen como resultado de la imaginación, constituye un medio indispensable en la construcción de toda verdad, en tanto creación espiritual capaz de revelar esencias y conceptos, inaprehensibles por los medios lógicos comunes, tradicionales, sin perder la logicidad que le es inmanente como producto mental humano (p. 3).

### 3. Algunas consideraciones sobre el teatro y la complejidad

Como se ha observado a lo largo del capítulo, el sujeto es el centro, pero no desde una subjetividad egocéntrica y aislada del mundo que lo rodea, sino desde otra, construida en esa tensión de la que tanto hemos hablado y, más importante aún, reconocida en toda su complejidad: se

presenta a través de la lógica del tercero incluido y de la noción de sujeto como organizador de cada uno de los principios generativos del pensamiento complejo.

La comprensión compleja del teatro pretende relevar ese tejido, en conjunto, que da su especificidad al teatro, como práctica humana. No se trata aquí de inventar una nueva teoría que descarte a las otras que, si bien han teorizado sobre el teatro expandiendo sus fronteras, permitiendo la interdisciplinariedad, aún se encuentran reacias de expandir las propias, para crear un marco epistémico transdisciplinar que pueda hablar de esa complejidad del tejido teatral.

¿Perderá el teatro su esencia, su naturaleza, al hablar en este caso de principio sistémico, tercero incluido y niveles de realidad? ¿Estaremos forzando una realidad para que quepa en una teoría? ¿Dejarán los creadores escénicos de preocuparse por la técnica y la estética?

Creo que, por el contrario, al analizar las definiciones que, sobre el teatro, se han compilado en esta investigación, lo primero que sale a flote es su naturaleza compleja: esa incapacidad para definirle, de acuerdo con un paradigma reduccionista. El teatro es, al mismo tiempo realidad y ficción, programa y azar (estrategia); no se cierra en sí mismo, sino que

se potencia en relación con los otros sistemas.

Como ya se expuso en párrafos anteriores, quizás suceda, por la vía de la complejidad, que el teatro recupere su conexión primaria con el mito, con lo sagrado, con la verdad ancestral, ahora renaciente en Latinoamérica; esa función de laboratorio del comportamiento humano para su comprensión. Dicha función, más que didáctica, emancipadora, permite develar las verdades ocultas de una realidad que apenas se deja razonar (como nuestras realidades contemporáneas); aquellas que, en la escena, salen a la luz, a pesar de sus mismos creadores.

La comprensión compleja del teatro plantea un retorno a ese momento en el que este arte era brújula moral, social, política: una especie de puente entre lo divino y lo terrenal, entre el pasado y el futuro. Pero no se trata de una añoranza del tipo “todo tiempo pasado fue mejor”, sino para potenciarlo como campo productor de conocimiento. Entender que, debido a su naturaleza, la investigación en teatro no puede responder solamente a productos con lógicas simples de pensamiento y que su enseñanza y aprendizaje tampoco responden únicamente al nivel de lo físico (lo técnico y lo estético). Que el estudio de la obra de teatro, como acontecimiento, impone retos,

de pensamiento y de producción de conocimiento, que exceden a los paradigmas simples.

Al respecto, por ejemplo, la investigación en teatro podría arrojar cómo, lo que consideramos innovación en Latinoamérica es, en realidad, tradicional de nuestras culturas. O ver hasta qué punto la innovación permite romper las fronteras entre territorios. Creo que la técnica y la estética estarían puestas en relación con esa comprensión en los tres niveles de la realidad antes descritos, no solo en el plano racional como discurso.

## Conclusiones

La dificultad para definir al teatro como objeto de estudio radica en la naturaleza compleja propia del mismo. En ese sentido, comprender el teatro desde el pensamiento complejo y la transdisciplina, puede allanar el camino para integrar, en su propia producción de conocimiento los distintos niveles de realidad que están presentes en el mundo.

El principio sistémico, como primer organizador de la interacción que presenta el teatro con los otros sistemas, abre con certeza la necesidad de una investigación transdisciplinar, transhistórica y transcultural de este arte.

La noción de sujeto, a través de la lógica del tercero incluido, cobra total relevancia en la comprensión compleja del teatro. No como un avalador de la subjetividad *per se*, sino como la conciencia de esa relación entre lo individual y lo colectivo, a veces tan ausente del arte. El centro está en el sujeto cognoscente, lo que va más allá de lo técnico, del saber hacer teatral, de la pieza bien hecha. Lo que no significa que, por esta vía, teatro puede ser cualquier cosa, sino que retorna a un aspecto filosófico que, en el S. XXI, parece haber perdido el hecho teatral. Implica, mejor, una necesidad de que ese sujeto cognoscente se alimente de múltiples saberes (no solo teatrales) y asuma un compromiso ético con lo que produce.

También, a través del principio sistémico y de la lógica del tercero incluido, se da un lugar a los saberes, técnicas y oficios ancestrales latinoamericanos, así como al conocimiento que, de la realidad, tienen las personas del común, para pensar y hacer el teatro latinoamericano. La comprensión compleja del teatro permite legitimar teatralidades que son excluidas por la academia, no porque ellas, en sus territorios, necesiten ser legitimadas, sino porque hacen parte de la producción de conocimiento de la humanidad y, como tal, es necesario avanzar en su comprensión y divulgación. Aspecto de vital importancia, de cara a los procesos de enseñanza y

aprendizaje del teatro, como un campo a nivel de la educación superior.

Permite, además, admitir que no hay un único marco epistemológico posible para hablar de la multiplicidad de fenómenos que integran lo teatral, reconocerlo y asumirlo, no como una falencia, sino como una fortaleza, porque es un arte que es capaz de atravesar los distintos niveles de realidad a través de sus diversos procesos de transfiguración, mediante la imaginación; el teatro es capaz de comprender lo inefable y de aportar en la comprensión de lo humano desde su propia complejidad.

Se propone el teatro como un formato posible de producción de conocimiento, no solo de lo técnico y lo estético teatral, sino también para múltiples disciplinas y ciencias que viven alejadas del hombre y la mujer común y que, debido a los medios que posee este como formato, puede permitir otra forma de aprehensión del conocimiento, a través de una experiencia sensible.

En el sentido más didáctico del arte, el teatro se presenta como el formato perfecto para comprendernos como seres humanos, como sociedad, en los niveles en los que la ciencia, desde un paradigma simple, ha ignorado. Comprendernos en el nivel mental, emocional y en el de las creencias.

Por otra parte, una comprensión compleja del teatro, a partir de los principios generativos del pensamiento complejo, no implica la observación de los siete principios en cada investigación, como se ha evidenciado en el análisis presentado en estas páginas: los principios suelen permearse unos a otros. En la base de esta comprensión están, realmente, las lógicas enunciadas como estrategias de pensamiento: la del tercero incluido, la hologramática, la dialógica y la de recursividad organizacional, siempre tratando de entrever los tránsitos entre los niveles de realidad, teniendo como centro el sujeto cognoscente.

Estos elementos pueden ayudar, a las comunidades de conocimiento teatral y a los organismos de control de la investigación, en la elaboración de criterios claros de valoración en la producción de conocimiento en el campo. Finalmente, una comprensión “es siempre una reconstrucción privada a partir de las pistas dadas públicamente por el lenguaje” (Marina, 2017, p. 84).

## Lista de referencias

- Arregui, J. (2013). Escenología, teatrología, musicología. Observaciones sobre una relación académica entre la dependencia y la resistencia. *Cuadernos de música iberoamericana*, 25-26, 275-293.
- Bailey, B. (28 de marzo de 2014). *Tarántula*, *Revista Cultural*. Obtenido de <http://revistatarantula.com/mensaje-del-dia-mundial-del-teatro-2014-de-brett-bailey/>
- Barba, E., & Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: Pórtico.
- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Liberdúplex.
- Brook, P. (2015). *El espacio vacío*. Barcelona: Grupo Editorial 62. Ediciones Península.
- Buenaventura, E. (1988). *Metáfora y puesta en escena. Notas sobre dramaturgia*. Buenos Aires. Asociación Argentina de Actores-Teatro Experimental de Cali.

- Carreira, A. (12 de marzo de 2010). La investigación como construcción del teatro. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 1-14. Obtenido de <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/313/la-investigacion-como-construccion-del-teatro.html>
- Cedrán, C. (28 de febrero de 2019). *Artezblai*. [Mensaje en un blog] Obtenido de <http://www.artezblai.com/artezblai/mensaje-del-dia-mundial-del-teatro-2019-por-carlos-celdran.html>
- Cuervo, L. (2016). *¿Cuál es su problema Fundamental? Diálogos con Santiago García*. Cali: Universidad del Valle.
- Di Castro, E. (Coord.). (2006). *Conocimientos fundamentales de Filosofía. Vol. 1*. México D.F: Universidad Autónoma de México-McGraw-Hill Interamericana. Obtenido de: <http://www.conocimientosfundamentales.unam.mx/vol1/filosofia/pdfs/interior.pdf>
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Ediciones Atuel.
- Dubatti, J. (2016). Teatro, Arte, Ciencias del Arte y Epistemología: una introducción. En M. Sáez (Ed). *Actas del III Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas Teatro* (pp. 14-34). La Plata: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas: Proyecto en Bruto: Grupo de Estudio sobre Cuerpo: ECART, 2016.
- Fernández, A. (2013). Proyectos escénicos en libertad. En R. Caerols, & J. Rubio, *La praxis del artista como hacer investigador* (pp.119-143). Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Ficher-Lichte, E. (2014). La teatrología como ciencia del hecho escénico. *Investigación teatral*, 4-5(7-8), 8-32.
- García, R. (2006). *Sistemas complejos: Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Gell-Mann, M. (2003). *El quark y el jaguar*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Huppert, I. (23 de marzo de 2017). *Artezblai*. [Mensaje en un blog]. Obtenido de [www.artezblai.com/artezblai/mensaje-del-dia-mundial-del-teatro-2017-por-isabelle-huppert.html](http://www.artezblai.com/artezblai/mensaje-del-dia-mundial-del-teatro-2017-por-isabelle-huppert.html)

- Ianni, C. (11 de octubre de 2018). Solo por imposible es posible el teatro latinoamericano. *Textos. Festival Internacional de Teatro de Manizales*, págs. 4-5.
- Ivelic, R. (1995). Arte y Transfiguración. *Aisthesis*, (28), 17-28.
- Kaahwa, J. (01 de marzo de 2011). *Artezblai*. [Mensaje en un blog] Obtenido de <http://www.artezblai.com/artezblai/mensaje-del-dia-mundial-del-teatro-2011-por-jessica-a-kaahwa.html>
- Marina, J. A. (2017). *El vuelo de la inteligencia*. Barcelona: Debolsillo.
- Maturana, H. y Varela, F. (2004). *De máquinas y seres vivos: autopoiesis, la organización de lo vivo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria con Editorial Lumen SRL.
- Morin, E. (1998). La noción de sujeto. En Fried-Schnitman, *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad* (págs. 67-85). Argentina: Paidós.
- Morin, E. (1999). *Introducción al pensamiento complejo*. Buenos Aires: Gedisa.
- Morin, E. (2002). *El método 2. La vida de la vida*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Morin, E., Ciurana, E., & Mota, R. (2002). *Educación en la era planetaria*. Barcelona: Gedisa.
- Nicolescu, B. (1994). *La transdisciplinariedad, Manifiesto*. Mónaco: Du Rocher.
- Ortega, J. (1999). *La deshumanización del arte*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Cuba: Combinado Poligráfico Evelio Rodríguez Curbelo.
- Peláez, C. (2015). *Colectivo Teatral Matacandelas /36 años*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia. Dirección de Artes. Área de Teatro y Circo.
- Pierre Bourdieu: La lógica de los campos: habitus y capital. (15 de junio de 2016). [Entrada en Blog]. *Café con sociología*. Obtenido de <https://www.cafecomsociologia.com/pierre-bourdieu-la-logica-de-los-campos-habitus-y-capital/>
- Pignataro, J. (18 de septiembre de 2018). *Resumen Latinoamericano. La otra cara de las noticias de América y el tercer mundo*. Obtenido de <http://www.resumenlatinoamericano.org/2018/09/21/uruguay-memorias-de-atahualpa-del-cioppo/>

- Pupo, R. (2002). *Imagen, metáfora, verdad. Hacia una visión hermenéutica compleja*. Multiversidad, Mundo Real Edgar Morin.
- Rivas, R. (2018). La evolución disciplinar del teatro como ciencia de lo humano. Una mirada desde la complejidad. Apropiación, generación y uso edificador del conocimiento. Cali. Editorial Redipe, Capítulo Estados Unidos. Coedición: Universidad de San Buenaventura, Universidad Del Valle, Escuela Nacional Del Deporte I. U, Instituto Departamental Del Bellas Artes I. U. Cali, Colombia.
- Rubio, M. (2011). *Raíces y semillas. Maestros y Caminos del teatro latinoamericano*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Sánchez, J. A. (2009). Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas. *Revista Estudis Escènics*, (35), 327-335.
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Trancón, S. (2004). *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*. Facultad de Filología. Universidad Nacional a Distancia.
- Vargas, A. (8 de octubre de 2018). *Kiosko Teatral*. Obtenido de <https://www.kioskoteatral.com/dia-del-teatro-latinoamericano-mensaje-de-aristides-vargas/>
- Vieites, M. et al. (2010). *Teatrología: Nuevas perspectivas: Homenaje a Juan Antonio Hormigón*. Ñaque.