

Carlos Dimeo*

 <https://orcid.org/0000-0001-6770-2857>

Grotowski, Kantor y Mrożek: Tres itinerarios del teatro polaco en América Latina

Resumen

El núcleo central de este artículo pretende teorizar sobre el proceso de las transiciones teatrales, concretamente a partir de la parte dedicada a las “transiciones” del teatro polaco en América Latina. El desarrollo de la teoría parte de una pregunta fundamental: ¿cómo influyó e influye el teatro polaco en el teatro latinoamericano y, al mismo tiempo, cuáles fueron sus puntos de partida, sus rutas, sus recorridos? En este trabajo, la categoría de “transición” plantea varios problemas y se define de dos maneras, es a la vez una episteme y una categoría. En consecuencia, este marco de investigación ofrecerá analizar, presentar y mostrar cuáles son los ejes de transición que han marcado la perspectiva de sentido y significado en la teatralidad latinoamericana a partir de los años 60, tomando como objeto de estudio para ello las influencias de Grotowski, Kantor y Mrożek. De ser así, estos amplios marcos temporales predecirían un “destino final” que queda por descubrir y que nos “permitirá” abarcar largos períodos de tiempo en el contexto del estudio propuesto. Es necesario mencionar que el artículo trabajará sobre dos categorías de investigación, a saber 1.- El eje presente en la Genealogía (Foucault): El pase, las

* Dr hab., prof. ATH, Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej; cdimeo@ath.biel-sko.pl

transferencias, los mecanismos de traducción; 2.- Sobre el eje de las epistemes teatrales que organizan, reinterpretan, distribuyen los discursos en sus respectivos campos de acción. Finalmente aplicando la Teoría de las Transiciones, se podrá observar y estudiar en detalle los puntos de partida, las “rutas escénicas” que estos tres creadores tuvieron en el continente.

Palabras clave: Transiciones teatrales, teatro polaco, teatralidad, teatro latinoamericano

Aproximaciones teóricas al tema

El análisis que presentamos a continuación toma como punto de partida nuestra categoría de “transiciones teatrales”. Para tener una mayor comprensión del modo en que las diversas teatralidades latinoamericanas se han desarrollado es necesario conocer cuáles han sido los procesos de creación que el teatro latinoamericano ha adoptado a lo largo del tiempo, y a partir de los cuales se definieron las transiciones teatrales. Pero para tener una valoración más justa del desarrollo de los procesos creadores y de su desenvolvimiento en la escena latinoamericana también resulta imprescindible comprender cuáles fueron los puntos de partida, desde dónde y cómo surgieron (las referidas transiciones). Es decir, a través de qué rutas se desplazaron los conocimientos en torno al teatro y de qué manera Latinoamérica los adoptó y transformó. Para llevar a cabo esta tarea de análisis hemos escogido una de las franjas históricas que nos permite su explicación desde tres aristas: 1.- Los mecanismos operados en y por las transiciones, 2.- los puntos de inicio o partida de estas, y 3.- las rutas que las transiciones siguieron. Todo ese amplio conjunto de expresiones e ideas contenidas es exactamente lo que se quiere denominar como “transiciones teatrales / dramáticas”.

La categoría *transición teatral* o mejor de «transiciones teatrales» parte de una reflexión previa que ha sido ligeramente esbozada en un libro que aún permanece inédito, y que se ha titulado como *Transiciones dramáticas*. De este modo, se debe anteponer que hasta casi bien entrada la década de los 60 el teatro latinoamericano no había sistematizado un corpus de teorías teatrales que primero definiera una orientación precisa en lo que se refiere a procedimientos de actuación, producción, expresión de lo teatral, y segundo diera al teatro del eje continental americano una titulación, un marco de definición, ya que en ese marco el título definiría no solamente la especificidad constitutiva del sí mismo, sino también la historia de un recorrido, y por ende la creación de un mapa. El mapa (la cartografía teatral según la categoría a la que apela Jorge Dubatti¹) es al mismo tiempo una “hoja de ruta”,

¹ Para una definición correcta de una cartografía teatral véase: Jorge Dubatti, “Teatrología y Epistemología de las Ciencias del Arte: para una cartografía radicante,” *PÓS: Revista do Programa*

una “bitácora” que transpone tiempo y espacio en un solo conjunto. Estas «hojas de ruta» nos llevan por el camino de las transiciones, y sucesivamente a través de las nociones de influencia y transferencia.

Independientemente del sentido profundo que la «bitácora» adquiere en el desarrollo de los procesos creadores en el teatro, en las transiciones dramáticas no basta solamente con “cartografiar” el lugar y el acontecimiento. La bitácora, lógicamente, es un descriptor de los acontecimientos, pero ella misma depende de los recorridos que han sido trazados, así como también de los realizados. Para hacerlo habrá pues que definir cuál es la hoja de ruta, el camino y el destino. Además, hay que determinar si hubo un plan previo o si por el contrario este se desvió en función de otros factores que afectaron inevitablemente a este “tránsito”. Las teorías se desplegaron por diferentes países y en cada lugar se interpretaron de otra manera.

Se plantean así seis grandes entornos que conforman todo el desarrollo de los postulados para la formulación de la teoría. En el libro mencionado previamente se indaga (pero aún de manera incipiente) el problema de las transiciones–transferencias dentro de la historia del teatro latinoamericano. En consecuencia, el proyecto en su totalidad se subdivide en 6 teoremas:

TEATROS TRANSICIONALES O TEATROS EN TRANSICIÓN
 TRANSICIONES DE TEATRO Y LITERATURA
 TRANSICIONES ÉPICAS Y DIDÁCTICAS
 TRANSICIONES POLÍTICAS
 TRANSICIONES LATINOAMERICANAS
 TRANSICIONES VIRTUALES

Por otra parte, el estudio de las transiciones teatrales implica el abordaje de ellas desde un doble punto de partida. El primero estudia las tradiciones de teatro, rutas, caminos, desplazamientos y las tradiciones de actuación en diferentes contextos a lo largo de su historia; el segundo aparece con la formación de actores que fundamentalmente se basa en la noción de cómo se desplazan los saberes y a través de cuáles guías.

El concepto de transferencia/transición no forma parte del cuerpo de categorías del teatro. La transferencia implica en este caso el paso de un lugar a otro y para comprenderla debemos aplicar los métodos adecuados con el objeto de describir los procesos y también mostrarlos. Se «transmite» el conocimiento, sí, pero ¿de qué modo? e igualmente, ¿de qué manera se han transmitido los saberes teatrales en América Latina?

La idea de transferencia en educación tiene una larga trayectoria, pero básicamente aquí tomaremos esta precisión que se acerca a nuestro objetivo de explicarla:

de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG (2015); Jorge Dubatti, *Teatro y Territorialidad: Perspectivas de Filosofía de Teatro y Teatro Comparado*, Editorial Gedisa, 2020.

Transfer refers to knowledge and skills being applied in new ways, with new content, or in situations different from where they were acquired (Chapter 7). Transfer also explains the effect of prior learning on new learning – whether the former facilitates, hinders, or has no effect on the latter. Transfer is critical, for without it all learning would be situationally specific. Transfer lies at the heart of our system of education.²

Además, la siguiente definición también es importante:

Transfer requires combining general strategies with factors such as instruction on self-monitoring and practice in specific contexts. The goal in the opening scenario is that once students learn general strategies, they will be able to adapt them to specific settings.³

Por otra parte, el teatro es un “evento” que intenta explicar y construir una comunidad, en consecuencia, es un arte social y a la vez responde a las propias contingencias de lo social. En ese contexto actores y público son parte de una tradición de pensamiento tal como afirma Marvin Carlson:

In every culture in which theatre is developed as an ongoing cultural activity, a group of specialists in that activity appears, the actors. In theatre tradition East and West, the most common arrangement is for groups for actors to gather into ongoing associations to produce dramatic works. The theatre is normally a social occasion on both sides of the curtain.⁴

Sin embargo, nuestro objetivo aquí se centra fundamentalmente en el espacio teatral que concierne a Polonia. Este es un subconjunto muy amplio que prácticamente se debe trabajar completamente separado del resto. Primero porque es una tríada muy importante en el contexto del teatro mundial, y segundo por la gran influencia que el teatro polaco ha ejercido en América Latina.

Las distintas experiencias teatrales que históricamente influyeron en los medios escénicos latinoamericanos provenían tanto de fuentes internas como externas.

² Bransford y Schwartz citados por Dale H. Schunk, *Learning Theories: An Educational Perspective*, Prentice Hall, 2000, p. 24. Para una lectura completa de la noción de transmisión de acuerdo con Bransford and Schwartz véase: John D Bransford, y Daniel L Schwartz, “Chapter 3: Rethinking transfer: A simple proposal with multiple implications”, *Review of research in education*, 1999, vol. 24, no. 1.

³ Schunk, *Learning Theories: An Educational Perspective*, p. 281.

⁴ Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003, p. 53.

De las fuentes externas las que más se acercaron al continente fueron las europeas, en menor medida las norteamericanas. Hacia América Latina derivaron un sinfín de experiencias escénicas que le posibilitaron establecer el inicio de un proyecto más “autóctono”. Por ejemplo, de Rusia llegó Konstantin Stanislavski, de Alemania Bertolt Brecht, Heiner Müller, el Teatro Documento (Peter Weiss), entre otros. Además, de Francia la escuela de Jacques Lecoq, el Teatro Popular de Jean Vilar, entre otros; de Polonia Tadeusz Kowzan (en el plano puramente teórico-semiótico), además de los tres grandes clásicos contemporáneos del teatro polaco: Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor y Sławomir Mrożek.

De las influencias de Grotowski mucho se ha escrito, sin embargo, nosotros no queremos dar cuenta aquí de ello en concreto, sino más bien de algo de lo que se habla menos o que aparentemente se deja más al azar. Tanto Grotowski como Kantor o Mrożek estuvieron presentes muchas veces en los escenarios latinoamericanos, lo hicieron por razones de muy diversa índole, aunque no siempre se correspondían exactamente con el teatro. En algunos casos, por convencimiento, solicitud y encuentro con cierta producción cultural, que era material importantísimo para su proceso de creación y trabajo: Grotowski. En segundo lugar, por afinidad temática, estética, incluso de una crítica al orden social establecido: Kantor. Y finalmente Mrożek en relación con su escritura, su proyecto literario-teatral, así como también su filiación al continente, especialmente con México.

La llegada al continente de múltiples perspectivas teóricas provenientes del extranjero no fue un hecho fortuito. Ese conjunto de modelizaciones y de unidades temáticas, así como de las diferentes praxis escénicas lograron darle al teatro latinoamericano un vuelco definitivo a partir de estas. Fue precisamente junto a esas teorías y sus respectivas técnicas que el teatro latinoamericano desarrolló un perfil personal, independiente, auténtico. Las transiciones le otorgaron las herramientas de trabajo fundamentales para consolidarse en torno a los nuevos procesos de creación teatral.

Los “intercambios”, “transiciones” pueden ser estudiados en múltiples y diversas perspectivas. Con referencia a las que provienen del teatro polaco, las tres líneas más gruesas y de mayor fuerza fueron: 1.- La técnica, la teórica y la práctica actoral (Jerzy Grotowski); 2.- la plástica y escénica (Tadeusz Kantor); y 3.- la dramaturgia (Sławomir Mrożek). Estas tres recorrieron un amplio camino, si tomamos en cuenta una red de relaciones de espacio, tiempo y concepciones, que sustentaron la parte teórica. Hoy en día, las fuertes influencias del teatro polaco en América Latina se ven centradas en dos líneas fundamentales: la dramaturgia y la propiamente estética. En la dramaturgia de hoy empiezan a escucharse nombres tales como Dorota Masłowska, Mateusz Pakuła, Artur Pałyga, entre muchos otros. En el campo estético, las diversas y múltiples coincidencias, además de su singularidad, entre, por ejemplo, el teatro de Leszek Mądzik y su grupo Scena Plastyczna KUL y el de Omar Pacheco junto a su

agrupación del “Teatro Inestable”.⁵ Por supuesto que estas transiciones se pueden notar más en unos que en otros, y está claro que, por ejemplo, Grotowski resulta más “visible” que Kantor. Esta diversidad está marcada sobre un complejo muy amplio de posibilidades, o bien porque (como en el caso de Grotowski) sus aspectos más formales de trabajo se ubicaban en el problema del actor; o bien porque los resultados de una estética, la cual se profundizó a partir de los tres, inspiraron en distinto modo y sentido, a agrupaciones, directores, incluso a la crítica, lo que le significó al teatro latinoamericano un cambio sustancial. Entre otros ejemplos se ve claramente la influencia de Grotowski en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal en Brasil, el grupo de Perú Cuatrotablas y Yuyachkani y más recientemente en el Teatro Los Andes de Bolivia, el colectivo teatral Teatro El Baldío, o la estética de Omar Pacheco en su Teatro de la Otra Orilla en Argentina, en Venezuela se destaca el TET – Taller Experimental de Teatro y en Uruguay El Galpón, en Colombia utilizando técnicas mixtas Teatro La Candelaria de Bogotá y el Teatro TEC Teatro Experimental de Cali dirigido por Enrique Buenaventura. También en directores como Atahualpa del Cioppo, César Brie, Miguel Rubio, entre muchos otros y en el campo de la actuación, la actriz Teresa Ralli de Perú, además de Elizabeth Albahaca de Venezuela, quien es la única actriz reconocida, literalmente por Jerzy Grotowski.

En los 60 y los 70, metodologías de trabajo como las que llevó a cabo Grotowski se asociaron con las necesidades expresivas de un teatro latinoamericano que de muy diversas maneras se vinculó con el principio grotowskiano de “Teatro Pobre” *Teatr ubogi*. En los 80, el marco de referencia sufrió un leve desplazamiento, exactamente, cuando Tadeusz Kantor junto a su “Teatro de la muerte” *Teatr Śmierci* cobra auge en la mayor parte del continente. Un ejemplo claro de ellos es el espectáculo *Que revienten los artistas*, escrito y dirigido por Tadeusz Kantor para el Teatr Cricot 2 de Cracovia, donde se percibe claramente la influencia del teatro de Kantor en el teatro argentino. La nota que aparece en el diario La Nación de Argentina, fechada el 8 de mayo de 2016, da cuenta de este espectáculo que se hizo en 1987, pero que, más allá de la presentación en sí misma, hace referencia a la obra en sí y a las influencias o a la transición marcando huella. La nota dice lo siguiente:

En otros tiempos no tan lejanos, Buenos Aires contaba con una importante temporada de teatro extranjero. Muchos de esos creadores tuvieron un papel fundamental en el imaginario y la formación de los artistas locales. Uno de esos directores que dejaron una marca indiscutible fue Tadeusz Kantor. En 1987, presentó ¡Que revienten los artistas! Fue en el Teatro San Martín.⁶

⁵ Sobre las puestas en escena y propuestas del Teatro Inestable véase: <https://www.teatroinestable.com/teatroinestable>

⁶ “Buenos Aires, ¿capital del teatro en América Latina?” accedido mayo 25, 2022, Buenos Aires, ¿capital del teatro en América Latina? – El Teatro (el-teatro.com).

Finalmente, a finales de los 80, todos los 90, y hasta la primera década del siglo XXI, primero con una estética diacrítica, y luego junto al redescubrimiento de su teatro: la influencia estuvo marcada por el dramaturgo polaco Sławomir Mrożek.⁷ Con respecto a este último, debemos decir que el itinerario es más largo, no porque el de Grotowski y el de Kantor no lo fuera, o sus trabajos en sí mismos no fueran importantes, sino porque en realidad Mrożek (junto con Witold Gombrowicz) fue el que, en tiempo y espacio, atravesó más de una década dentro del continente, hecho que le permitió difundir y expandir su obra, así como ver sus textos traducidos y puestos en escena.

La teoría de las transiciones dramáticas intenta presentar un modelo teórico que defina y profile el eje de influencia que ejercieron (para el caso polaco): Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor y Sławomir Mrożek, quienes a su vez se pueden considerar tres de los más importantes directores y autores del teatro mundial en el siglo XX e incluso del XXI. Y acto seguido permite extendernos hasta los más contemporáneos que ya están marcando una nueva pauta. Para mostrar estas influencias bástese un ejemplo de ello, que analiza muy bien Parola-Leconte Nora en su artículo «Usos y desusos. El teatro latinoamericano frente a sus modelos». Allí Parola-Leconte da algunas pistas de una serie múltiple de estas influencias, veamos:

Los modelos más recientes en llegar a Latinoamérica son el Teatro Pobre de Grotowski, el Teatro Antropológico de Eugenio Barba, las puestas en escena de Tadeusz Kantor –Teatro Cricot II de Polonia– y las obras de Darío Fo. El primero es “pobre” al ser ascético y buscar una nueva moralidad en el artista y el público, lo que Grotowski llama “teatro de transgresión”.⁸

Y más adelante agrega:

En 1978 Kantor llegó al Festival de Caracas con *La clase muerta*, obra que lo hizo popular en Latinoamérica. Ya utiliza aquí la técnica que llama “el teatro de la muerte”, en la que presenta el escenario como cementerio y los actores como muertos o muy próximos a ese estado, debido al mundo en que vivimos. Lo que gusta de su teatro es el perfeccionamiento de cada detalle de la dirección, unidos a textos que superan limitaciones nacionales-culturales.⁹

7 Estudiaremos en el proyecto dos etapas de Mrożek: la primera etapa que llamaremos (Climamen – según la definición que nos da Harold Bloom en su libro *La angustia de las influencias*) se refiere y piensa a un Mrożek alineado con el “comunismo” y la segunda etapa redescubriéndolo en su real postura, que fue crítica a este.

8 Nora Parola-Leconte, “Usos y desusos. El teatro latinoamericano frente a sus modelos”, *América. Cahiers du CRICCAL*, 2006, vol. 34, no. 1, p. 291.

9 Parola-Leconte, “Usos y desusos. El teatro latinoamericano frente a sus modelos”, pp. 291-292.

Nuestra hipótesis se fundamenta en la idea de que los itinerarios de los grandes directores han influido no solo teóricamente al teatro sino estéticamente, también en sus prácticas. Estos influjos describen las rutas teóricas y prácticas del teatro latinoamericano y su desarrollo. El ascendente que el teatro polaco ha tenido a través de diferentes épocas es una muestra singular de su relevancia y de su significación. La menos visible de todas las figuras preponderantes, pero no menos importante y no menos profunda, ha sido la de Sławomir Mrożek. Sin embargo, debemos afirmar que Jorge Dubatti plantea que en las “cartografías teatrales”¹⁰ hay ciertas zonas que se “invisibilizan” o se erosionan desplazándose, solapándose con otras estéticas y otras influencias. No por ello es, como hemos dicho, de menor importancia. La relevancia es, pues, de autores como Grotowski, Kantor o Mrożek, y debido a la magnitud de su trascendencia en el teatro latinoamericano nos remite a tres interrogantes:

¿De qué manera los tres autores tomaron contacto con el continente? Es decir, efectivamente fueron sus rutas de llegada? ¿Cuáles fueron sus entradas y tránsitos, sus transiciones?

En el concepto que plantea Jorge Dubatti de “cartografías teatrales”, ¿de qué manera la tríada no solo estableció campos y territorios en los que presentaban sus puestas en escena, sino a través de qué mapas estético-geográficos se desplazaban y continuaban ejerciendo una voluntad de acción cultural?

¿Cuáles fueron los circuitos por donde transitaron sus teorías? Es decir, ¿cuál es el porqué de su trascendencia, y de qué manera se formaron, cómo surgieron estos tránsitos? En el entendido de que cada uno actuó en un tiempo distinto y por separado del siguiente.

De este modo, se sabe cuáles son las teorías, pero no se conoce cómo se produjeron y cuál fue su punto de conexión con los grandes relatos teatrales-escénicos del continente, de dónde partieron y por qué tomaron ese rumbo y destino.

Estado de la cuestión: 3 modelos y sucesivos

En el teatro latinoamericano la aparición de un sinnúmero de modelos teóricos no surgió sin contar con un valor agregado. Ese valor se resignificó a través de lo que queremos categorizar como “transiciones dramáticas”. Las mismas no significan más que describir y comprender los rastros a través de los cuales, primero las tres más grandes figuras del teatro mundial Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, y luego un grupo importante de ellas, entre las que contamos,

¹⁰ Dubatti, “Teatología y Epistemología de las Ciencias del Arte: para una cartografía radicante”; Dubatti, *Teatro y Territorialidad: Perspectivas de Filosofía de Teatro y Teatro Comparado*, Editorial Gedisa.

como ya hemos dicho, Tadeusz Kantor y Sławomir Mrożek, llegaron a América Latina y desplegaron sus modelos de trabajo y de interpretación del teatro.

En el continente el teatro “leyó” a Grotowski por la vía de lo sagrado y lo físico; a Kantor como una fuerza plástica y profundamente metafórica, lo entendió con una marcada expresividad “expresionista”, “simbolista” y a Mrożek, fundamentalmente a través de su dramaturgia crítica, sardónica, preconizando un más allá del absurdo teatral. La mayoría de ellos llegaron y casi de una vez se expandieron por toda la región. Lo que nos hace notar el peso de su estética.

En otras palabras, lo que intentamos es reconocer cuáles fueron los canales de distribución de estos proyectos escénicos, cómo se instalaron en el imaginario cultural latinoamericano (siendo que parece muy distantes de ellos), cómo operaron las transferencias, de qué manera se modificaron de unos a otros y finalmente qué nuevos conceptos se produjeron en relación con estas transferencias.

La tesis en la que se suponía, casi se exigía, que el teatro de la región debía emular el desarrollo que tuvo a su vez el “boom literario”, influyó el hecho escénico en sus búsquedas, proyección y en la creación de un conjunto de manuales, teorías, teoría de las teorías, entre otras, que aparecieron como resultado de la expresión de esas “acciones”, muchas de las cuales en ciertos casos se expandieron rápidamente casi por todo el hemisferio; pero que en otros no tuvieron el mismo despunte y se quedaron encerradas en sus propios cotos de trabajo y/o de proyectos.

No obstante estos cambios, si nos referimos a la producción teórica propiamente dicha, debemos decir que bastante poco se escribió durante la primera mitad del siglo XX. No sería entonces hasta bien entrados los 60’ que las prácticas escénicas requerirían, o más bien exigirían asimismo de cierto tipo de construcciones teóricas que definieran al propio desarrollo teatral latinoamericano. Ello se debió a diversos factores. El primero, comprender cabalmente cómo se había conformado el proceso de creación y con ello qué significaba en el teatro lo “latinoamericano”. Dicho en otros términos, la obra debía nacer de “lo propio”, qué era “lo auténtico” (aun y cuando no se abandonaban las teorías externas). En segundo término, el teatro es un “arma” de construcción de lo social, de lo ideológico y de lo político, tan poderosamente efectiva que los 60 marcaron el derrotero de una escena que iba a ser beligerante y predominantemente política. Y entre esa beligerancia y adquirir sentido estético el teatro echó mano de otras teorías para crear la suya propia.

De manera que estos fueron los lugares centrales para el desarrollo de aquellas teorías y la más de las veces, a falta de una «Escuela» que supiera aglutinar las distintas concepciones de lo dramático continental, las experiencias se dispersaron focalizadas en los famosos “grupos de creación”, grupos de arte, a través de los cuales la cultura de la colectivización arrolló la individualización de los directores, alguna reproducción de textos, etc. Estos hechos no dejaron huella, dando paso a otro tipo de concepción escénica.

En tal sentido fueron las sustantivamente conocidas “agrupaciones teatrales”, las que consolidaron (como ya hemos dicho) primero por vía de la práctica y posteriormente por la vía de la teoría, “las transiciones teóricas”, un modelo de teatralidad que respondía a las problemáticas de la escena y no solo de ella, sino de las problemáticas sociales de la región. Teorías, modelos estéticos que fueron profundamente necesarios para el desarrollo del teatro en el continente y de los que inicialmente se tuvo una profunda dependencia.

Dichas transiciones teóricas tienen dos referentes que sustentan sus desarrollos posteriores: 1.- las transferencias culturales (en el sentido de un sistema de distribución de las teorías) y 2.- la producción de saberes (como construcción de nuevos modelos teóricos). Ambos aspectos además construyeron sentido, orden y significado escénico.

Algunos de estos modelos ya son ampliamente conocidos, ya que la crítica latinoamericana actual ha ido paulatinamente dando cuenta de esta producción. Sin embargo, a nuestro juicio, quedan vacíos que aún deben ser recubiertos. El objetivo central que nos proponemos es hallar esas líneas primarias transicionales, que en el caso del teatro no vinieron desde dentro sino desde fuera, pero que una vez instaladas desarrollaron sus propios senderos en dos direcciones, o mejor dicho desde dentro y desde fuera. Por un lado, el teatro adecuó sus procesos a estas teorías; por otro lado, estas teorías y dramaturgias encontraron en América Latina un espacio idóneo para seguir poniendo en práctica sus proyectos escénicos y estéticos. Dicho de otra manera, las fuentes y el intercambio fueron recíprocos. De las más puntuales (para sólo poner un ejemplo de ellas, que a su vez es ampliamente conocido) es el teatro de Creación Colectiva, que tiene su punto de partida en toda la teoría de Bertolt Brecht, pero que prontamente se desprende de este para propagarse por el continente como una teoría propia y auténtica. A través de Augusto Boal primeramente pudimos acceder a Grotowski, que luego fue tomado por Yuyachkani y otros, etc.

Para tener una idea más precisa, nuestras “transiciones teatrales” estarían emparentadas, por ejemplo, con la teoría de la influencia de Harold Bloom. No obstante, nuestro objetivo no es plantear la necesidad de la influencia como punto de partida, sino trazar el recorrido que los “grandes metarrelatos” del teatro tuvieron y cómo estos impulsaron una discursividad continental. Dicho de otro modo, es encontrar cómo se formaron a la postre los circuitos de producción y de realización escénica, por dónde ingresaron y hacia dónde se dirigieron, por qué adoptaron esa orientación; qué se tradujo y qué se publicó de aquellas producciones teóricas; por qué tuvo más relevancia una que otra, y en qué momento así fue; y si confluyeron diferentes teorías a un tiempo y en un mismo espacio, etc.

Tal como se puede ver, son muchas las preguntas que aún se mantienen sin respuesta o en todo caso con respuestas bastante parciales. Lo importante es que las grandes estructuras discursivas estéticas en especial pusieron de relieve un

conjunto de resemantizaciones de la construcción de ciertas categorías que pueden expresar muy concretamente lo “latinoamericano”. El teatro es, visto desde cierta perspectiva, un propulsor de un modelo social y las diversas teorías le otorgaron herramientas de trabajo muy concretas a partir de las cuales surgieron las locales. En consonancia con ello, Grotowski, Stanislavski, Brecht, etc. fueron punto de partida, pero rápidamente las teorías escénicas latinoamericanas tuvieron su propio desarrollo y también trazaron sus rutas y recorridos.

Aspectos teóricos, metodológicos y conceptuales

En esta propuesta la categoría “transición” tiene varias aristas y posibilidades. Se puede afirmar que, a la vez, es una episteme, pero también una categoría; y al mismo tiempo un fundamento y una definición en sí misma. Además, implica también un destino y un lugar de residencia, un alojamiento entendido como tránsito y/o como transferencia. De manera que, en términos de Edgar Morin, podríamos afirmar que es una estructura compleja¹¹. Pero no compleja en sí misma, esta no es su condición *per se*. La transición, como tal, es una estructura simple que establece una “hoja de ruta” (por ejemplo, desde este punto a este...) lo que para nosotros la hace compleja es que ejerce un cúmulo de combinatorias tan amplias y diversas que se activa como “complejidad” dependiendo del orden de relaciones que se establezca entre ellas. Y más aún en función de una red surgida de manera entrópica.

La transición también comparte otros dos conceptos que son una decantación: La influencia y la transacción. La categoría de influencia está tomada de Harold Bloom; la referencia directa para emplear esta noción es el libro que Bloom publicó titulado como *La angustia de las influencias* (1991), en el que se plantea que el punto de partida de todo proceso creador tiene un origen anterior y específico; origen que es bastante superior a quien lo toma. Sin este “anterior”, y que inicialmente está por encima de todo, no aparecerá (según Bloom) un sucesor, un siguiente, un heredero. En este sentido entendemos que las transiciones surgen y aparecen a partir de las influencias. Es decir, enrumban su dirección de acuerdo con lo que la “voz” autorizada marca. Esa llamada “voz autorizada”, esa “voz” que es considerada como una palabra sagrada, como la voz de un “maestro”, plantea una dirección, un sentido y una ruta. La influencia se ubica como objeto fuerte que surge de un origen superior y entrega a su heredero todo el “legado” de conocimiento para darle continuidad. A esto Bloom plantea:

¿Por qué son las influencias, que podrían ser consideradas saludables, motivo de angustia en lo tocante a los poetas fuertes? ¿Ganan o pierden más los poetas

¹¹ En torno al concepto de complejidad planteado por Edgar Morin véase su trabajo sobre epistemología de la complejidad en: Edgar Morin, “La epistemología de la complejidad”, 2004.

fuertes, *como poetas*, en su lucha con sus fantasmales padres? ¿El *clinamen*, la *tésera*, la *kenosis* y todos los demás cocientes revisionistas que malinterpretan o metamorfosean a los precursores ayudan a los poetas a individuarse, a ser verdaderamente sí mismos? ¿O deforman a los hijos poéticos en la misma proporción en que éstos deforman a sus padres?¹²

Las rupturas, y a la vez la conexión entre ambas partes, por supuesto que ponen en riesgo su posible contacto, pero no iría a ocurrir así en el marco del teatro latinoamericano. Posteriormente Bloom se fundamenta en la tesis de Freud que trata sobre la «huida y la evitación de una situación peligrosa». Con el objeto de explicar cómo actúa la influencia, Bloom desarrolla así una paronimia múltiple sustituyendo el concepto *ego* freudiano por “efebo”. En definitiva, podemos agregar que la transición actúa como una pulsión. No obstante, no queremos ir al terreno psicoanalítico, simplemente derivamos teóricamente de todo esto el surgimiento de “diálogos-antitéticos”. El teatro toma unos conceptos y los reelabora de acuerdo con una discursividad propia. Ya que desde nuestra perspectiva el discurso de la influencia está dominado por la idea de una experiencia que se percibe como “sacrosanta” (es decir, que es absolutamente irrompible) queremos apoyar la idea de Bloom con dos referencias más, provenientes de Immanuel Kant a partir de su libro *Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la ciencia metafísica* en el que se plantea todo lo que opera en la estructura interna de una transición, Kant explica:

La “transición de los principios metafísicos” de la ciencia natural consiste en que el concepto de las “fuerzas motrices de la materia”, que puede ser pensado a priori según las relaciones de éstas en espacio y tiempo y dividido, en cuanto tal, exhaustivamente, proporciona un Principio en la aplicación posible a conceptos empíricos. Dividir los objetos reales de la naturaleza según un Principio y llevar siempre progresivamente a sistema los conocimientos empíricos naturales, aunque nunca se tenga la completud [Vollständigkeit] de un tal sistema, es cosa que nunca puede esperarse alcanzar por la empiria.¹³

Por consiguiente, la Transición de la metafísica a la física (transición del concepto a priori de lo móvil en el espacio –es decir, de una materia en general– al sistema de las fuerzas motrices) puede unir ambas en un sistema en virtud de lo que las dos tienen en común: las fuerzas motrices, las cuales no actúan precisamente sobre la materia, sino unificándose y contraponiéndose entre sí; se configura así un sistema de la doctrina universal de las fuerzas (*physiologia generalis*) mediador entre met[afísica] y fís[ica], y que contiene de suyo un sistema de la aplicación de conceptos a priori a la

¹² Harold Bloom, y Francisco Rivera, *La Angustia De Las Influencias*, Monte Ávila Editores, 1991, p. 22.

¹³ Immanuel Kant, *Transición de los Principios Metafísicos de la Ciencia Natural a la Física: Opus Postumum*, Anthropos Editorial, 1991, p. 69.

experiencia, es decir: un sistema de investigación de la naturaleza. La Transición es propiamente una doctrina de la investigación de la naturaleza.¹⁴

De manera que, en función de lo que plantean Bloom y Kant (en especial en esta segunda cita), las Transiciones Dramáticas nos permitirían comprender la naturaleza del sistema de relaciones establecidas entre las grandes teorías del teatro en el siglo XX y las grandes teorías del teatro latinoamericano desarrolladas a partir de estas influencias puesto que... “La Transición es propiamente una doctrina de la investigación de la naturaleza”.

No obstante estos breves comentarios, se debe afirmar que el concepto de transición ha mutado ampliamente al campo específico de la sociología, de la política y de la demografía, todo ello debido a su carácter residual y “líquido”. Este es un concepto que en ocasiones permite casi todo, pero en realidad su mutabilidad no es tan amplia. De tal forma que debido a su carácter volátil lo tomaremos en su propia significación etimológica y de sentido. De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, la transición es: TRANSICIÓN. term. Rhetórico. Artificio oratorio, con que *fe paffa* de un *difcurfo* a otro. Lat. *Transitio*, que significa lo mismo.¹⁵

Por otro lado, en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Antonio Coromines no aparece la palabra ‘transición’, aunque se inserta una pequeña referencia a ella dentro de la palabra ‘transido’, Coromines escribe:

TRANSIDO ‘consumido de alguna penalidad o angustia’, med. S. XIII. Al principio se empleaba sólo *transido de frío, de hambre, de dolor* y análogos, como uso figurado del participio del antiguo *transir* ‘morir’, princ. S. XIII, tom. del lat. *transire* ‘pasar más allá, traspasar’. Deriv. *Transición*, lat. *transitio, onis*. ‘acción de pasar más allá’. *Tránsito*, 1220-50, lat. *transitus, -us*, íd. *Transitar*, 1702; *transitivo*, 1739. *Transitorio*, 1438. *Transeúnte*, 1739, lat. *transiens, -euntis*, participio activo de *transire*.¹⁶

Los diferentes conceptos en torno a la noción de transición nos acercan así a la segunda línea de trabajo: la transacción. De común las transiciones operan territorialmente, pero también simbólicamente, culturalmente, ideológicamente. Ya que *Transire* es transitar, desplazarse de un lado a otro, etc., este se ajusta a nuestras *transiciones dramáticas* puesto que en diversos sentidos el teatro latinoamericano actuó a través de las transiciones. Sin embargo, queremos resaltar que la transición no podría adoptar ese carácter, si no llevara en sí el sentido de la transacción. En consecuencia, las transiciones están intrínsecamente consubstanciadas con las transacciones. En ese orden de ideas una transición implica transacciones que se

14 Immanuel Kant, *Transición de los Principios Metafísicos de la Ciencia Natural a la Física: Opus Postumum*, p. 131.

15 Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades (1726-1739) Tomo III: O-Z*, Gredos, Madrid 1726, p. 326.

16 Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades (1726-1739) Tomo III: O-Z*, pp. 326-327.

desplazan diacrónica y sincrónicamente y en las que se transigen “cosas”, es decir: ideas, objetos, acciones, discursos, textos, presentaciones, etc., en realidad lo que se desea. La transición es así una categoría y una episteme que contrae para sí diversos conceptos: transir, transitar, transeúnte, transigir, etc. Volvamos a Coromines y analicemos lo que significa etimológicamente transigir. Esto es:

Transigir, 1739. Tomo. del lat *transigĕre* id., prote. ‘hacer pasar a través (de algo)’, ‘concluir (un negocio)’. Deriv. *Transigente*; *transigencia*; *intransigente*, 1873, *intransigencia*. *Transacción*, 1597, lat *transactio*, -onis, íd., deriv. de *transactus*, participio de *transigere*; de la pronunciación vulgar *transacción* se ha sacado en América un verbo *transar* ‘transigir’. *Transitar*, *transitivo*, *tránsito*, *transitorio*, V. *transido* *Tra(n)slaticio*, V. *transferir* *Translúcido*, V. *luz* *Transmigración*, V. *emigrar* *Transmutación* V. *mudar* *Transparencia*, *transparente*, V. *espirar* *Tra(n)sponer*, V. *poner* *Transportar*, *transporte*, V. *portar* *Tran(s)posición* V. *poner* *Transubstanciación*, *transu(b)stanciar*, V. *sustancia* *Transvasar*, V. *vaso* *Transverberación*, V. *reverberar* *Transversal*, *transverso*, V. *verter*.

Como se ve, el objeto de estudio de las transiciones dramáticas es transdisciplinar. De lo que se trata no es de que las disciplinas entren en conexión entre ellas; sino que vayan más allá de su centro y que se atraviesen unas a otras, imbricándose entre sí. El fundamento básico para tratar el proyecto desde este sentido es que el teatro no es en tanto tal una ciencia, ni siquiera una “ciencia blanda”, cuando menos tampoco una disciplina formal. De manera que el teatro no cuenta con un aparato crítico riguroso que pueda dar cuenta de él mismo como una teatrología, sino que exige de la aparición de otros métodos y formas que le den un estatuto teórico y no tanto práctico. El estamento práctico del teatro supone siempre una simplificación de lo teórico, cuando no una desterritorialización de este.

El campo de los estudios escénicos, incluso si se trata de técnicas de actuación, es tan vasto, especulativo e inconstante que al teatro no le resulta posible aglutinar en modelos y estructuras todo ese conjunto. No discutiremos ahora sobre este aspecto porque sería extendernos demasiado, simplemente queremos dejar sentado el por qué recurrimos a un gran cúmulo (también diverso) de conceptos, teorías, planteamientos, que a posteriori nos servirán para poder explicar el objeto propio de las Transiciones Dramáticas. El teatro es un proceso de creación en el que lo empírico está sustantivamente atado, sujeto a este. Hay tantas propuestas, teorías y estudios como actores, directores, críticos podamos tener. No se habla, por ejemplo, de que Brecht haya planteado una técnica de actuación o una teoría, la del “actor brechtiano”, la del “teatro brechtiano”; tampoco de que el debate de Stanislavski sea método, teoría o técnica; o incluso el mismo planteamiento para Grotowski, y todos sus predecesores en América Latina. Ha sido precisamente esta “mala lectura” la que ha dado al teatro tal grado de “dispersión”, que la teatralidad, lo teatrológico se enfrenta con la escena en cada representación y asimismo se renueva. Es una “desviación positiva” proveniente de una “dialéctica negativa” (Adorno).

Por el sendero de la mala interpretación se han creado nuevos métodos. A la vez ha sido también esa posibilidad múltiple la que otorga al teatro propiedades para que se lleven a cabo transferencias importantes como las que queremos plantear en nuestras transiciones dramáticas. Los desplazamientos teóricos están marcados por contextos teóricos, culturales, políticos, sociales, etc.

En definitiva, el presente esquema de investigación propone fundamentalmente que el objeto de toda cartografía y trazo de rutas nos permita analizar, presentar y exponer cuáles han sido los ejes de transición que han demarcado la perspectiva de sentido y significado en la teatralidad latinoamericana desde los 60 hasta hoy en día.

El contexto y el marco de estudio pueden resultar a primera vista evidentemente demasiado extensos, pero no es de suyo imponernos esta tarea simplemente como una mera pretensión intelectual. Algunas de las propuestas en torno a la pregunta sobre qué se considera histórico, planteadas por Marc Bloch, que surgen como un intento de prescribir ante lo «histórico» el orden temporal, no resultan ser un factor determinante en el estudio de ciertas disciplinas.

Tomamos pues como punto de partida la década de los 60 debido a una razón muy particular, pues esta es la marca (no definitiva por supuesto) pero sí registrada como huella, que establece el principio de las transiciones que predominaron en el lenguaje escénico del continente y que le permitieron a cada una pensarse como una nueva individualidad. Si es así, los marcos temporales extensos augurarían un “destino ulterior” que data por descubrirse y que nos “otorga el permiso” para abarcar amplios periodos de tiempo en el contexto del estudio. Destino (según Bloch) en el cual una línea de tiempo no se representa a través de una serie sucesiva de acontecimientos, sino que más bien se construye en un campo de reconfiguración de epistemes, performances, modelos, etc. De esta manera, acogiéndonos a la definición que Bloch ofrece en 1942, nos asegura que:

[] la historia tendrá, pues, el derecho de reivindicar su lugar entre los conocimientos verdaderamente dignos de esfuerzo, sino en el caso de que, en vez de una simple enumeración, sin lazos y casi sin límites, nos prometa una clasificación racional y una inteligibilidad progresiva.¹⁷

Observándolo desde esta perspectiva, el marco que ocupa el plan de trabajo no intenta cuando menos historizarse, no pretendemos (tal como explicaremos ahora mismo) exponer una serie cronológica de acontecimientos que expongan el desarrollo de una episteme o una categoría. Así, la propuesta aspira a separarse definitivamente de hacer un estudio que gire en torno a la base de paradigmas

¹⁷ Marc Bloch, *Apología Para La Historia O El Oficio De Historiador*, Fondo de Cultura Económica, USA 2001, p. 46.

diacrónicos/sincrónicos, o periodizaciones que deriven del discurso de las ciencias sociales en relación con el par (Sujeto [observador] objeto [hecho o acción observada]). Así como afirmara Gastón Bachelard refiriéndose a estos modos de expresar lo científico y a la vez, en cierta medida, oponiéndose a ellos “Hay una voluntad tal de filosofía empírica, que el pensamiento no es casi más que una especie de causa ocasional de la experiencia”¹⁸, por lo que más bien hablar de ciencia antepone hablar de un modo de pensar y no de un modo de experimentar. Sería un empirismo en bruto, absolutista, que no dejaría lugar para el pensamiento. Aun así, no se niega el carácter posiblemente fenomenológico en que acaecen ciertos acontecimientos escénicos. Como tal y para nuestros fines, a las ya mencionadas influencias, transición, transacción, lo importante no son las “experiencias” que así lo demuestran, sino encontrar las rutas intelectivas, las razones y los razonamientos a través de las cuales se construyeron nuevos modelos estéticos, puentes escénicos y narraciones escénicas. A propósito de ello, debemos decir que dos más son las categorías y presentaciones teóricas que dominan la perspectiva de la investigación, a saber:

El eje presente en la Genealogía (entendida por supuesto desde la definición y construcción foucaultiana), genealogías que viéndolas en determinados campos discursivos resultarían ser altamente «volátiles», sobre todo y en especial si se refieren a la escena teatral, o propiamente a un «escenario teatralizado». Con la producción de las genealogías teatrales se abordan pues: pases, transferencias, mecanismos de traducción que siguen hasta ponernos ante la formación de ciertas producciones sociales, derivas emanadas de esos proto-discursos y perfiles modelícos/modelares. El teatro puede ser una modelización de estos proto-discursos y por supuesto un visor de nuevos mapas sociales.

El eje de las epistemes teatrales que organizan, resemantizan, distribuyen los discursos en sus particulares campos de acción. La escena es una deriva en puro y perpetuo mecanismo «deconstructivo».

En conclusión, se puede afirmar que las genealogías y epistemes de la escena moderna hasta la postdramática atravesadas por sus respectivas transiciones, exponen el giro que ha dado el “teatro mundial” hasta hoy. En este sentido, son tres las líneas fundamentales de análisis que a su vez se dividen en cuatro temas centrales cada uno con sus respectivos puntos de trabajo. De este mismo modo, los temas que corresponden a la teoría de las transiciones se subdividen en: un orden cronológico, que está relacionado con las diversas prácticas teatrales (dramatúrgicas, escénicas, políticas culturales) en el entendido de que, según lo dicho anteriormente no expone un criterio periódico, sino con el objeto de ver mínimamente una línea de tiempo y «presentación», escénicas y sociales de la teatralidad latinoamericana. El segundo eje pretende definir los sistemas transferenciales-transicionales dramatúrgicos que influyeron y marcaron un nuevo teatro latinoamericano, que, en

¹⁸ Gaston Bachelard, *La Formación Del Espíritu Científico*, Siglo XXI, 1993, p. 36.

este caso, demuestra que el teatro polaco notó una preponderancia significativa al respecto. Las transferencias y las transiciones se proponen así, también como categorías de intervención y análisis para un estudio que, en definitiva, puede ser todo lo amplio que se desee. Finalmente, un tercer eje que establece cuáles y cómo se han generado las genealogías y desde dónde provienen sus derivas.

Como se puede observar, el cuerpo metodológico es complejo, y en cierta medida ecléctico. En conclusión, la episteme de la transición junto a sus respectivas categorías –transferencia, transacción– explicadas en dos tiempos, referidos desde una discursividad que no apunta a un orden cronológico, presentan una aproximación a los que fueron los movimientos territoriales de los tres grandes teatristas del siglo XX y como estos influyeron en el teatro latinoamericano.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston. *La formación del espíritu científico*. Siglo XXI, 1993.
- Bloch, Marc. *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Fondo de Cultura Económica, USA 2001.
- Bloom, Harold, y Francisco Rivera. *La angustia de las influencias*. Monte Ávila Editores, 1991.
- Bransford, John D., y Daniel L. Schwartz. “Chapter 3: Rethinking transfer: A simple proposal with multiple implications.” *Review of research in education*, 1999, vol. 24 no. 1, pp. 61-100. <https://doi.org/10.3102/0091732X024001061>
- “Buenos Aires, ¿capital del teatro en América Latina?” n. d. accedido mayo 25, 2022, *El Teatro*, <https://www.el-teatro.com/buenos-aires-capital-teatro-latinoamerica/#:~:text=Uno%20de%20esos%20directores%20que%20dejaron%20una%20marca,danza%20norteamericanas%20Foolsfire%20y%20Jos%C3%A9%20Lim%C3%B3n%20Dance%20Company>
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. University of Michigan Press, 2003.
- Cobb, Paul, Erna Yackel, y Kay McClain. *Symbolizing and Communicating in Mathematics Classrooms: Perspectives on Discourse, Tools, and Instructional Design*. Routledge, 2012. <https://doi.org/10.4324/9781410605351>
- Dubatti, Jorge. “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad.” *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 2018, vol. 9, no. 14, pp. 4-29. <https://doi.org/10.25009/it.v9i14.2564>
- Dubatti, Jorge. *Teatro y territorialidad: perspectivas de Filosofía de Teatro y Teatro Comparado*. Editorial Gedisa, 2020.

- Dubatti, Jorge. "Teatrología y Epistemología de las Ciencias del Arte: para una cartografía radicante." *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 2015, pp. 96-111.
- Española, Real Academia. *Diccionario de autoridades (1726-1739) Tomo III: O-Z*. Gredos, Madrid 1726.
- Kant, Immanuel. *Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la física: Opus postumum*. Anthropos Editorial, 1991.
- Morin, Edgar. *La epistemología de la complejidad*. Universidad de Granada, Granada 2004. <https://doi.org/10.30827/Digibug.7253>
- Parola-Leconte, Nora. "Usos y desusos. El teatro latinoamericano frente a sus modelos." *América. Cahiers du CRICCAL*, 2006, vol. 34, no. 1, pp. 287-294. <https://doi.org/10.3406/ameri.2006.1771>
- Schunk, Dale H. *Learning Theories: An Educational Perspective*. Prentice Hall, 2000.

Carlos Dimeo

Grotowski, Kantor and Mrożek: Three itineraries of the Polish theater in Latin America

Summary

The central core of this article aims to theorise about the process of theatrical transitions, specifically based on the part dedicated to the "transitions" of Polish theatre in Latin America. The development of the theory begins with a fundamental question: how did and does Polish theatre influence and influence Latin American theatre, and at the same time, what were its points of departure, its routes, its journeys? In this work, the category of "transition" raises several problems. It is defined in two ways, it is both an episteme and a category. Consequently, this research framework will offer to analyse, present and show which are the axes of transition that have marked the perspective of sense and meaning in Latin American theatricality from the 1960s onwards, taking as the object of study for this purpose the influences of Grotowski, Kantor and Mrożek. If so, these broad time frames would predict an "ultimate destiny" that remains to be discovered and that will "allow" us to cover long periods of time in the context of the proposed study. It is necessary to mention that the article will work on two categories of research, namely 1.- The axis present in Genealogy (Foucault): The pass, the transfers, the mechanisms of translation; 2.- On the axis of the theatrical epistemes that organise, reinterpret, distribute the discourses in their respective fields of action. Finally applying the

Theory of Transitions, it will be possible to observe and study in detail the starting points, the “scenic routes” that these three creators had on the continent.

Keywords: Theatrical transitions, Polish theatre, theatricality, Latin American theatre

Carlos Dimeo-Álvarez – dr hab. prof. ATH (La Plata – Argentina, 1967). Doctor en Ciencias Sociales con especialización en Estudios Culturales (Universidad de Carabobo – Venezuela). Master “Gestión de la Comunicación y la Cultura” Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Argentina) y Master en Literatura Venezolana (Universidad de Carabobo). Maestría en Estudios del Desarrollo y Políticas Públicas del CENDES-UCV (Venezuela). Ha impartido clases en: Universidad Marie Curie-Skłodowska de Lublin (Polonia) y en la Universidad de Łódź (Łódź, Polonia) en la Escuela de Estudios Latinoamericanos. También trabajo en la Universidad Central de Venezuela en el Postgrado de Teatro Latinoamericano, Universidad Pedagógica Experimental Libertador en el Postgrado de Ciencias Sociales y Educación Superior, Universidad Católica Andrés Bello de Caracas. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Estrasburgo (Francia), Universidad de Valladolid (España), Universidad de Tartu (Estonia) y Universidad Complutense de Madrid (España). Actualmente es profesor en el Instituto de Neofilología de la Universidad de Bielsko-Biała. Sus últimas publicaciones son *El cuerpo del lector (presencias reales del teatro y la literatura)* (Dimeo, et. al., Peter Lang, 2022). En octubre de 2022 se publicará el libro *Algunos animales feroces en el teatro venezolano. Fenómenos y procesos de la teatralidad de la violencia y la crueldad en los años 70* (De Gruyter, 2022).