

FILOSOFÍA DEL TEATRO EN ARGENTINA

Fundamentos y Corolarios

Jorge Dubatti

ARGENTINA

Universidad de Buenos Aires

Creo que nuestra aceptación de una ontología es en principio análoga a nuestra aceptación de una teoría científica, de un sistema de física por ejemplo: en la medida, por lo menos, en que somos razonables, adoptamos el más sencillo esquema conceptual en el que sea posible incluir y ordenar los desordenados fragmentos de la experiencia en bruto. Nuestra ontología queda determinada en cuanto fijamos el esquema conceptual que debe ordenar la ciencia en el sentido más amplio; y las consideraciones que determinan la construcción razonable de una parte de aquel esquema conceptual, -la parte biológica, por ejemplo, o la física- son de la misma clase de las consideraciones que determinan una construcción razonable del todo. Cualquiera que sea la extensión en la cual puede decirse que la adopción de un sistema de teorías científicas es una cuestión de lenguaje, en esa misma medida, - y no mas- puede decirse que lo es también la adopción de una ontología.

Willard Van Orman Quine (2002, 56)

La mayoría de los acontecimientos son indecibles, se producen en un espacio al que nunca ha llegado una palabra, y lo más indecible de todo son las obras de arte, misteriosas existencias cuya vida dura junto a la nuestra que pasa.

Rainer María Rilke (2007, 27)

*Los títeres seguirán viviendo al lado del hombre, como su sombra.
Es el destino del títere, nació en el hombre y morirá con él.*

Javier Villafañe (1944, 84)

LA FILOSOFÍA DEL TEATRO

Lineamientos para una renovación teatrológica

La intención de esta conferencia es ofrecer una recapitulación sistemática de las nociones que venimos desarrollando bajo el nombre de Filosofía del Teatro (Dubatti 2007 y 2010a). Creemos que nuestra propuesta de una Filosofía del Teatro planteó precursoramente la recuperación de la problemática ontológica de una teatralogía. Más allá de la posición teórica o metodológica que se asuma, existe siempre una vinculación entre teoría científica, epistemología y ontología, como lo destaca Willard Van Orman Quine (“Acerca de lo que hay”, 2002, 39-59, especialmente el fragmento reproducido como epígrafe). A partir de la pregunta ontológica, la Filosofía del Teatro se ha impuesto como una disciplina teatrológica de desarrollo actual en la Argentina, ligada a la reflexión teórica sobre la praxis teatral en su contexto específico (particularmente las prácticas del campo teatral de Buenos Aires y sus relaciones con otras prácticas teatrales históricas). La Filosofía del Teatro se relaciona con y se diferencia a la par de la filosofía y la teoría teatral. Si la filosofía se preocupa por el conocimiento de la totalidad del ser, la Filosofía del Teatro focaliza en el conocimiento de un objeto específico, circunscripto, acotado: el acontecimiento teatral. Valen al respecto las palabras de García Morente para distinguir filosofía de filosofía del arte:

“La filosofía es el estudio de todo aquello que es objeto de conocimiento universal y totalitario [...] la filosofía podría dividirse en dos grandes capítulos, en dos grandes ciencias: un primer capítulo o zona que llamaremos ontología, en donde la filosofía será el estudio de los objetos, todos los objetos, cualquier objeto, sea el que fuere; y otro segundo capítulo en el que la filosofía será el estudio del conocimiento de los objetos. ¿De que conocimiento?, de todo conocimiento, de cualquier conocimiento [...] la estética [en tanto filosofía del arte¹] no trata de todo objeto pensable en general, trata de la actividad productora del arte, de la belleza y de los valores estéticos”. (2004:24).

En consecuencia, la filosofía enmarca en sus fundamentos a la filosofía del teatro y es su condición de posibilidad, pero a su vez una filosofía del teatro se diferencia de la filosofía a secas por su interés particular en el ser peculiar del acontecimiento teatral, un ser del estar-acontecer en el mundo. A la vez, una Filosofía del Teatro incluye –y amplía– el campo de la estética teatral. A diferencia de la Teoría del Teatro –que piensa el objeto teatral en sí y para sí–, la Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación con el teatro de la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes, recuperando los fueros de su identidad filosófica, que la teoría teatral no reivindica: la relación del teatro con el ser, con la realidad y los objetos reales, con los entes ideales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con Dios, los dioses y los sagrado, etc... Es decir que el campo problemático de la Filosofía del

1 Recuérdese que tras historizar el concepto de estética, Elena Olivares afirma: “Para superar los inconvenientes que suscita el término estética [que reenvía etimológicamente la vínculo sensible con el arte y no incluye lo conceptual, cada vez más relevante], la expresión “filosofía del arte” podría resultar más adecuada. (2004: 22).

Teatro, si bien más restringido que el de la filosofía, es muchísimo más basto que el de la teoría teatral. Dentro de los estudios teatrales, la Filosofía del Teatro es la que plantea los problemas más abarcadores y la que refiere a posibles marcos de totalización, que exceden los objetos de estudio de otras ramas internas de la teatralogía como la poética teatral, la semiótica teatral, la teoría teatral, el análisis teatral, la crítica teatral, el teatro comparado, la historiografía teatral, la pedagogía teatral, la preceptiva teatral, la etnoescenología, la antropoescenología, la socioescenología, y la epistemología del conocimiento teatral.

La Filosofía del Teatro las enmarca todas, en tanto expresa las condiciones de posibilidad de cada disciplina². Por ejemplo, la crítica teatral se plantea preguntas esenciales: ¿qué se critica?, ¿desde qué fundamentos?, ¿con qué fin?; pero esas preguntas sólo pueden resolverse si se asumen una o diversas definiciones ontológicas del teatro y de su realización con el mundo. Exigen responder una pregunta anterior, primigenia: ¿qué es el teatro? con la consecuente toma de posición en la respuesta.

REGRESAR EL TEATRO AL TEATRO

La pregunta ontológica. Llegamos al planteamiento ontológico por una pregunta insoslayable: ¿qué es el teatro?, es decir, que es el teatro en tanto ente, cómo está en el mundo, que es lo que existe en tanto teatro³. Estamos ante una ontología de los objetos específicos y de una filosofía específica. Implica no sólo una refundación de los estudios teatrales, sino además, una relectura de la historia del teatro releído ontológicamente al conjunto de lo que existe. La Filosofía del Teatro, nace de la necesidad de cuestionar y superar las definiciones de teatro incluidas en los diccionarios y manuales de teatralogía más utilizados. También, de la necesidad de desenmascarar la concepción monista de teatro que implica la actitud académica de evitar una definición. (Dubatti, 2009^a, "Introducción"). En muchos casos manuales y diccionarios, omiten formular una definición, como si no fuese relevante, para la teatralogía precisar a qué llamamos teatro o como si fuese imposible acceder a una aproximación del problema.

Cuando incluyen definiciones, suelen ser de base semiótica: definen el teatro como un sistema de lenguaje, expresivo, comunicativo y receptivo, del hombre. Lenguaje-expresión-comunicación-recepción, suelen ser los términos recurrentes en las definiciones, aunque resulten cuestionados desde hace al menos tres décadas. La teatralogía ha buscado ampliar esa definición y ofrecer una idea más compleja y precisa de qué es el teatro, tanto desde un ángulo pragmático como desde la posibilidad de formulación de un diseño abstracto. La Filosofía del Teatro afirma que el teatro es un acontecimiento (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo

2 Justamente en los corolarios de este mismo texto puede observarse cómo los postulados de la filosofía del teatro replantean muchos principios de la teatralogía (por ejemplo, los conceptos científicos de actor y espectador).

3 Distinguimos ontológico de óntico: según la Real Academia Española (que retoma a Heidegger), *óntico* referente a los entes, a diferencia de *ontológico* referente a la ontología, es decir, relativo a la pregunta por el ser de los entes (*Diccionario de la real academia española*, tomo 7, 2001, 1101).

que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido), un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos, y a partir de esa proposición, elabora argumentos fundamentales que cuestionan el reduccionismo de la definición semiótica del teatro:

El teatro, en tanto acontecimiento es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede la estructura de signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes a los que se le reduce para una supuesta comprensión semiótica. En el teatro como acontecimiento no todo es reducible a lenguaje (como observa Rilke al referirse a los acontecimientos en *Cartas a un joven poeta*, mencionado en el epígrafe del presente texto).

El teatro en su aspecto pragmático, no se ciñe a la función expresiva de un sujeto emisor; como señala el teatrista chileno Ramón Griffero (2007), porque la expresión de un sujeto no es garantía de acontecimiento artístico. Y cabe agregar que, cuando lo artístico sí acontece, excede ampliamente la sujeción al sujeto emisor. El acontecimiento de creación o producción teatral excede la expresión del sujeto productor. Otras veces el sujeto creador no se expresa en el teatro, sino todo lo contrario: reprime el teatro, lo inhibe. Otras el sujeto advierte que la obra “habla” por sí misma autopoieticamente, se expresa a sí misma y no representa al sujeto creador como expresión⁴.

En su aspecto pragmático, el teatro no comunica estrictamente, si se considera que la comunicación es “transferencia de información” o la “construcción de significados/sentidos compartidos”: el teatro más bien estimula, incita, provoca (Pradier), implica la donación de un objeto y el gesto de compartir, de compañía. Si “además” comunica, el teatro nunca se limita exclusivamente a la comunicación y la mezcla con elementos que favorecen en amplio margen el “malentendido”. Beckett ha sido elocuente al respecto: “Signifique el que pueda” (Cerrato, 2007).

Mauricio Kartun (2006a, 2006b) ha señalado que hacer teatro consiste en “colonizar” la cabeza del espectador con imágenes que no comunican sino que habilitan la propia elocuencia del espectador, porque incluso el mismo creador no sabría muy bien precisar qué está comunicando. Tal vez la mejor metáfora de esta función del teatro (y del arte en general) pueda hallarse en la adivinanza sin respuesta del Sombrero de *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) de Lewis Carroll: “Me preguntaron tan a menudo si hay una respuesta para la adivinanza del Sombrero que bien puedo indicar una (...). Ésta es sólo una ocurrencia, porque la adivinanza original no tiene respuesta” (Prólogo a la edición de 1897, Carroll, 2005: 23); o en el cuento de invierno sin moraleja que Bernard-Marie Koltès incluye en su *Sallinger* (2005, 53-57, Escena IV).

4 Recuérdese, a manera de ejemplo, el rechazo de Armando Discépolo de algunos de sus mejores sainetes, y su predilección por piezas hoy desplazadas. (Dubatti, 1991 – 1992); También, la escisión de Ricardo Bartís de no estrenar públicamente su montaje de *Hedda Gabler* de Ibsen, por considerarlo no representativo de su teatro de estados.

Hay sujeto emisor, hay mensaje, hay sujeto receptor, ¿pero qué enmarca y hace posible esas presencias en el tiempo, el espacio y el acontecer? ¿Cuál es la condición de posibilidad última de la existencia y del vínculo de esos sujetos y su dinámica? ¿El lenguaje es el fundamento último del acontecer vital o está inscripto en una esfera mayor y autónoma al lenguaje, que involucra el orden de experiencia?

Frente a estos parámetros de cuestionamiento epistemológico de la semiótica para su comprensión del acontecimiento teatral, se abre la necesidad de buscar una redefinición y acudimos para ello a la filosofía y, a través de ésta, a la ontología.

LA PREOCUPACIÓN POR EL SER, INDAGAR LO QUE EXISTE, LO QUE PASA

Atendemos una pregunta básica que los manuales semióticos responden en forma incompleta o no quieren responder. Estudiamos teatro: ¿qué es eso que estudiamos?. Naturalmente, enfrentado a esta pregunta radical, todo amante del teatro deviene un filósofo del teatro. La Filosofía justamente se formula las grandes preguntas basales. Los aportes de la Ontología al teatro evidencian una nueva preocupación por el ser, ya no sólo por el lenguaje, sino por aquello que lo hace posible. Una preocupación por indagar lo que existe. En todo caso se preguntan: ¿cómo se relaciona el lenguaje teatral con el ser del mundo? y ¿cuánto el ser del teatro excede su componente de lenguaje?. Ontologizar no implica reificar en tanto materializar un proceso de conocimiento. Si sostenemos explícita o implícitamente que “el teatro está”, que acontece, y en consecuencia el teatro es en el mundo temporal-espacial que habitamos, el teatro posee naturaleza de ente (material e ideal), naturaleza singular que puede ser indagada. Enfrentados al desafío heurístico de responder de una manera superadora, sostenemos que, si la semiótica es el estudio de los signos teatrales en tanto lenguaje de expresión, comunicación y recepción, la Ontología Teatral es el estudio del teatro en tanto acontecimiento y producción de entes o el estudio del acontecimiento teatral y de los entes teatrales considerados en su complejidad ontológica.

La Teatralogía (como hemos señalado en Filosofía del Teatro I) debe recurrir, por un lado, a los fundamentos de una ontología metafísica⁵, ciencia del ser en sí, del ser último o irreductible, de un primer ente en que todos los demás consisten, es decir, del que dependen todos los entes; por otro, a una ontología pura, ciencia de las esencias, una teoría de los objetos, de aquello en que consisten los entes. Se trata de pensar en qué consiste el teatro, si puede ser pensado como ente y cómo se relaciona con los otros entes, especialmente con el ente fundante, metafísico e independiente, condición de posibilidad del resto de los entes: la vida. En tanto ciencia de las esencias, pueden distinguirse una ontología formal (que trata de las esencias formales) y una ontología material (que trata de las esencias materiales), u ontologías regionales. La ontología material, subordinada a la formal (fundamento de todas las ciencias), es el fundamento de las ciencias de hechos. La teatralogía debe recurrir a la par a la ontología formal

5 Metafísica es entendida de esta manera como ciencia de la realidad o de la existencia (González Álvarez, 1979; Grondín 2006).

y a la material, pero especialmente –por las características específicas del teatro– debe valerse de la segunda.

Los aportes de las diferentes perspectivas deben confluír, finalmente, hacia una ontología de la actividad humana en la historia. Son los hombres los que generan dentro de la construcción de su mundo -en relaciones con lo real y lo metafísico-, con lo que conocen y lo que escapa de su dominio, [con aquello de lo que dependen y de su libertad], el acontecimiento teatral y los entes teatrales como fenómenos de la cultura y el arte. “Entre todas las actividades humanas –escribe Héctor A Murena- el arte es la más parecida al hombre, polarizado por lo absoluto, existe sólo en lo relativo. Otros quehaceres pueden desentenderse del cielo y de la tierra; el arte debe mediar ambos principios, igual que el hombre, pensar el arte es pensar el hombre.” (2002: 400).

Acontecimiento teatral y entes teatrales están enmarcados en la esfera de la existencia del hombre. Retomando las palabras sobre los títeres de Javier Villafañe (epígrafe), el teatro nació y morirá con el hombre, productor de entes oximorónicos, a la vez materiales e ideales, concretos y abstractos, históricos y ahistóricos, terrenales y metafísicos, como el teatro. Una Filosofía del Teatro es entonces una filosofía de la praxis humana.

EL TEATRO COMO ACONTECIMIENTO

Representar, presentar, sentar. La Filosofía del Teatro surge como respuesta a la problemática de la entidad del teatro frente a los fenómenos de *deslimitación histórica, trascendentalización, liminalidad y diseminación*. (o teatralidad expandida incluida en fenómenos no teatrales). Se propone “regresar el teatro al teatro” lo que implica el desafío de diseñar una redefinición que asuma la experiencia histórica de la problemática de la que se ha cargado el teatro en los siglos XX y XXI, y que a la vez supere los cuatro grandes prejuicios contra el teatro⁶. La Filosofía del Teatro recurre a la pregunta ontológica como vía de conocimiento: ¿qué hay en el teatro?, ¿qué pasa en el teatro?. Concordamos con la afirmación del director mexicano Luis de Tavira. “Sólo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro” (El Espectáculo Invisible, 2003, texto 11).

Proponemos una respuesta: el teatro es un ente complejo que se define como acontecimiento, un ente que se constituye históricamente en el acontecer; el teatro es algo que

6 Conectados a la tradición del pensamiento “antiteatral”, los estudiamos en el capítulo inicial de la Filosofía del Teatro I: el de negación radical por extensión absoluta (“todo es teatro”), el de reduccionismo purista (“el teatro sólo es teatro de la palabra” o “el teatro literario”), el que sostiene la muerte del teatro por anacronismo (“nostalgia de la representación”, “víctima del cine y la televisión”), o el que afirma que el teatro es cualquier cosa que se esté dispuesto a llamar teatro y por lo tanto el gesto de búsqueda de una definición debe ser ignorado y despreciado. A pesar de la fuerza con que estos prejuicios se han extendido y arraigado, nunca tanto como en los últimos tiempos el teatro ha gozado de tal vitalidad, pasión y fuerza política. Hemos intentado explicar las razones de este fenómeno en otras ocasiones (Dubatti, 2003^a, 2005, 2007)

pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano; Retomamos la idea marxista del arte como trabajo humano: el teatro es un acontecimiento del trabajo humano. (Marx y Engels, 1969 y 2003; Sánchez Vázquez, 1985; Serrano, 2009). El trabajo produce un ente- acontecimiento, es decir, un acontecimiento ontológico producido en la esfera de lo humano pero que lo trasciende; un ente sensible y conceptual, temporal, espacial, histórico. La Filosofía del Teatro concibe el teatro como un acontecimiento ontológico en el que se producen entes. Si *théatron* (en griego) reenvía a la idea de mirador, la raíz compartida con el verbo *theáomai* remite al *ver_ aparecer*: El teatro en tanto acontecimiento es un mirador en el que se *ven* aparecer *entes poéticos efímeros*, de entidad compleja. Y en tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimiento (por género próximo y diferencia con otros acontecimiento): el convivio, la *poiésis*, la expectación.

Al menos dos tipos de definición expresan la especificidad del teatro: una definición lógico-genética del teatro como acontecimiento triádico; una definición pragmática del teatro como zona de experiencia y construcción de subjetividad. Según la redefinición lógico-genética, el teatro es la expectación de *poiésis* corporal en convivio; según la definición pragmática, el teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-*poiésis*-expectación. Esta última definición, como sostenemos en *Filosofía del Teatro I*, implica la superación de los conceptos de “teatro de la representación” y “teatro de la presentación”, en tanto regresa la definición del teatro a la base convivial y viviente del acontecimiento. Podemos retomar las observaciones de Mauricio Kartun sobre la secuencia *representar / presentar / sentar* (2009b, 175), para otorgar a esta última un sentido diverso: sentar no sería sólo “dar por supuesta o cierta alguna cosa”, sino además y principalmente “establecerse o asentarse en un lugar” (Real Academia Española, tomo 9, 2001, 1390). *Sentar* es lo que genera el acontecimiento: construye un espacio-tiempo de habitabilidad, *sienta* un hito en nuestro devenir en la historia, *sienta* –como señala Alain Badiou (1999)– un *tiempo propio*. Este “sentar” del acontecimiento está ligado a la función ontológica del teatro y el arte.

LA BASE DEL CONVIVIO

Remisión a una escala ancestral del hombre. El teatro se define lógico-genéticamente como un acontecimiento constituido por tres sub-acontecimientos relacionados: el convivio, la *poiésis*⁷ y la expectación. Evoquemos brevemente algunos de los aspectos señalados sobre cada uno de estos componentes.

Llamamos convivio o acontecimiento convivial⁸ a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica⁹, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada

7 Acentuamos gráficamente el vocablo según el griego original.

8 Para un desarrollo extenso, véase *Filosofía del Teatro I*, 2007, 43-88, Cap. III “Acontecimiento convivial”.

9 Utilizamos las expresiones “intermediación tecnológica” y “reproductibilidad tecnológica” en el sentido en que Walter Benjamin habla de “reproducción mecánica” o “reproductibilidad técnica” (según las diversas traducciones). Empleamos la palabra “tecnológica” para dar cuenta de la acelerada y cada vez

territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio (Florence Dupont, 1994). El teatro es arte aurático por excelencia (Benjamin), no puede ser des-auratizado (como sí sucede con otras expresiones artísticas)¹⁰ y remite a un orden ancestral, a una escala humana antiquísima del hombre, ligada a su mismo origen. No somos los mismos en reunión, ya que se establecen vínculos y afectaciones conviviales, incluso no percibidos o concientizados. En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal. La gran diferencia del teatro con la literatura es que no existe teatro “craneal”, “solipsista”, es decir, se requiere del encuentro con el otro y de una división del trabajo que no puede ser asumida solamente por el mismo sujeto (a diferencia de lo sostenido por Josette Féral, cuando propone definir la teatralidad como “estructura trascendental”, 2004: 87-105). El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir de encuentro, diálogo y mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía (del latín, *cum panis*, compañero, el que comparte el pan). El teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte *in vitro*. Por su pertenencia a la cultura viviente el convivio participa inexorablemente del ente metafísico que constituye la condición de posibilidad de la existencia:

La vida es un ente independiente. ¿Y qué significa ser independiente? Significa no depender de ninguna otra cosa; y este no depender de ninguna otra cosa es lo que siempre en la filosofía se ha denominado absoluto, auténtico (García Morente, “Ontología de la vida”, 2004, 409-410).

En términos de Giorgio Agamben, en tanto experiencia vital, efímera, aurática, el teatro se relaciona con la infancia: *in-fale* es justamente el que no habla, y en tanto seguimos siendo infantes, nuestra experiencia, nuestros vínculos y extensiones con el orden del ser exceden el orden del lenguaje.

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

más sofisticada tecnologización de los medios de reproductibilidad, y para diferenciar el término de “los técnicos”, “la técnica” y sus derivados respectivos, que en nuestro libro están referidos específicamente al trabajo teatral en la producción del acontecimiento poético.

10 Las grabaciones de teatro (cine, video, cinta de audio) no son teatro en sí mismas sino cine, video, cinta de audio que conservan información incompleta, parcial, sobre un acontecimiento teatral perdido, irrecuperable, irreplicable, que por su naturaleza temporal y viviente no puede conservarse de ninguna manera.

Por su pertenencia a la cultura viviente, el teatro se cuece en el fuego de la infancia¹¹, condición de posibilidad del lenguaje. Ricardo Bartís (2003) ha señalado que la naturaleza efímera del teatro no solamente exige la observación de lo que vive, sino que también pone en funcionamiento el recuerdo permanente de la muerte. En el “entre” teatral la multiplicación convivial de artista y espectador genera un campo subjetivo, que no marca la dominancia del primero ni del segundo, sino un estado parejo de beneficio mutuo en un tercero¹². Éste se constituye en y durante la zona de experiencia. En la compañía hay más experiencia que lenguaje. Si Babel condujo a la división lingüística y, a través de ésta, a la misantropía y el solipsismo, la infancia teatral conduce en su zona de acontecimiento al tiempo anterior a Babel. El convivio marca el reencontro en una subjetividad ancestral de unidad (Dubatti, 2008, 128-130).

TRABAJO POÍESIS Y EXPECTACIÓN. ACONTECIMIENTO Y ENTE POIÉTICO

Dentro del convivio y a partir de una necesaria división del trabajo, se producen los otros dos sub-acontecimientos, correlativamente: un sector de los asistentes al convivio comienza a producir *poíesis* con su cuerpo a través de acciones físicas y físico-verbales, en interacción con luces, sonidos, objetos, etc., y otro sector comienza a esperar esa producción de *poíesis*. Se trata respectivamente del acontecimiento poiético y del acontecimiento de expectación.

Ya expusimos sobre el acontecimiento poético en la *Filosofía del Teatro I*¹³. *Filosofía del Teatro II*, está centrada en la ampliación del campo problemático de la *poíesis*. Llamamos *poíesis* al nuevo ente que se produce y es en el acontecimiento a partir de la acción corporal. El ente poético constituye aquella zona posible de la teatralidad (no sólo presente en ella) que define al teatro como tal (y lo diferencia de otras teatralidades *no poiéticas*) en tanto marca un salto ontológico: configura tanto un acontecimiento como un ente-otro respecto de la vida cotidiana, un *cuerpo poético* con características singulares. Utilizamos la palabra *poíesis* en el sentido restrictivo con que aparece en la *Poética* aristotélica: fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso perteneciente a la esfera del arte. La *poíesis* como fenómeno específico de la poesía, por extensión de la literatura y del arte¹⁴. Aristóteles incluye en su concepto de *poíesis* la música, el ditirambo, la danza, la literatura, la plástica, es decir, se refiere a

11 No en vano el director Robert Wilson, en su visita a Buenos Aires, señaló que sus últimas preocupaciones se centraban en ese estado de infancia: “Dicen que los bebés nacen soñando, que los ojos se mueven rápidamente o que ésa es la señal de un estado mental de sueño. ¿Qué es lo que sueña el bebé?” (Dubatti, 2003b: 113).

12 Justamente el teatro que reenvía a una situación de poder económico (el llamado teatro comercial”) o social (el teatro de propaganda política para ganar adeptos a una causa) o religioso (el teatro de evangelización y fundamentalismo), frustra o descuida el acceso a esa zona de experiencia que fusiona a los hombres en una nueva subjetividad no comercial ni jerárquica. En Buenos Aires los ejemplos más notables de generación de esta tercera subjetividad se encuentran frecuentemente en las prácticas llamadas teatro independiente o de autogestión.

13 *Filosofía del Teatro I*, 2007: 89-130, Capt. IV “Acontecimiento poético, *poíesis* teatral.”

14 Insistimos en esta restricción para nosotros básica, ya que hoy la palabra *poíesis* ha sido tomada por las más diversas disciplinas no vinculadas al arte.

la *creación artística* y los *objetos artísticos* en general. Deberíamos hablar de acontecimiento poiético¹⁵, en tanto no retomamos el vocablo poesía según la lexicalización vigente en el mundo hispánico –registrada ya en el siglo XIII¹⁶, sino el término poiesis (*poiesis*) y la familia de palabras griegas de las que se vale Aristóteles en su *Poética*. Mucho tiempo después dirá Heidegger, retomando el origen clásico aristotélico, que todo arte es “en esencia, poema” (2000, 53). El término *poiesis* involucra tanto la acción de crear –la fabricación– como el *objeto creado* –lo fabricado–. Por eso preferimos traducir *poiesis* como producción¹⁷, porque la palabra, a la vez que liberada de la marca cristiana de “creación”, encierra los dos aspectos: producción es el hacer y lo hecho. La *poiesis* es acontecimiento y *en* el acontecimiento, y a la vez es ente producido por el acontecimiento. La *poiesis* teatral se caracteriza por su naturaleza temporal efímera, pero por su duración fugaz no posee menos entidad ontológica. La función primaria de la *poiesis* no es la comunicación sino la instauración ontológica: poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo. La *poiesis* es objeto de estudio de la Poética (con mayúscula), disciplina de la Teatrológia que propone una articulación coherente, sistemática e integral, de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exigen el ente poético y la formulación de las poéticas (con minúscula). Se denomina *Poética* al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poiesis* teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que se funda en la pragmática del convivio. A diferencia de la Poética (con mayúscula), la poética (con minúscula) es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos. Pero además la *poiesis* determina su diferencia ontológica respecto de los otros entes de la vida cotidiana a partir de características específicas (entidad metafórica y oximorónica, autonomía, negación radical del ente “real”, violencia contra la naturaleza y artificiosidad, desterritorialización, de-subjetivación y re-subjetivación, puesta en suspenso del criterio de verdad, semiosis ilimitada, despragmatización y repragmatización, instalación de su propio campo axiológico, soberanía).¹⁸

DISTANCIA ONTOLÓGICA Y ACTIVIDAD HUMANA CONSCIENTE

15 Usamos ambos términos, poético y poiético, como sinónimos. Poético: perteneciente o relativo a la poesía; Poesía: manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa (Diccionario de la lengua española, 2001, 1216, tomo 8).

16 Poético: perteneciente o relativo a la poesía; Poesía: manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa (Diccionario de la lengua española, 2001, 1216, tomo 8).

17 No usamos la palabra producción en su sentido técnico actual más restrictivo (véase Gustavo Schraier, *Laboratorio de producción teatral I*, 2006), que en realidad proviene del empleado en la industria del cine y la televisión.

18 En el Cap. IV de *Filosofía del Teatro I*, hemos desarrollado otros numerosos aspectos vinculados a la *poiesis*, entre otros, su origen verbal y familia de palabras vinculadas, el concepto de “caosmos”, la percepción de diferencia entre arte y vida en Aristóteles, la relación entre autonomía y soberanía, la distinción entre teatro “autopoiético” y “conceptual”, la función política de la *poiesis* como incisión en el tejido del mundo cotidiano.

El acontecimiento de expectación¹⁹ implica la conciencia -al menos relativa o intuitiva-, de la naturaleza otra del ente poético. No hay expectación sin distancia ontológica, sin conciencia del salto ontológico o entidad otra de la *poíesis*, aunque esa conciencia sea intermitente (como en el “teatro participativo”), paralela a la observación de la fusión con el mundo cotidiano (como en la “performance”) o revelada catafóricamente, *a posteriori* (como en el “teatroinvisible”). “El arte es producto de una actividad humana consciente”, afirma Wladyslaw Tatarkiewicz (1997). ¿Conciencia de quiénes? del artista, del técnico, del espectador, del crítico, del historiador... pero ¿conciencia de qué? de la especificidad poética del acontecimiento teatral, del ente teatral poético, de su salto ontológico respecto del espesor ontológico de la vida cotidiana. Hay poéticas teatrales en las que el trabajo expectatorial asume en pleno el ejercicio consciente de la distancia ontológica: la cuarta pared de la caja italiana; la metateatralidad del distanciamiento brechtiano; el ballet clásico. Sin embargo en otros planos el acontecimiento de expectación puede disolverse parcial o totalmente, puede interrumpirse provisoriamente y retomarse, o combinarse con tareas de actuación o técnicas dentro del juego específico de cada poética teatral, pero para que todas estas variantes sean posibles en algún momento debe ser instalado el espacio expectatorial a partir de la conciencia de la distancia ontológica. Siglos de ejercicio y competencia expectatorial en el reconocimiento de la *poíesis* hacen posible instalar ese espacio de acontecimiento con muy pocos elementos. El espectador puede fugarse de su espacio y ser tomado por el régimen del convivio o por la *poíesis*. Llamamos a estos desplazamientos regresión convivial y abducción poética respectivamente. De *regresión convivial* puede hallarse ejemplos en los trabajos de varieté, clown, narración oral, *stand-up*.

Algunos modos de abducción poética:

A. El espectador puede ser “tomado”, incorporado por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación y trabajo que lo suman al cuerpo poético.

B. Puede voluntariamente “entrar” y “salir” del acontecimiento poético en espectáculos performativos en los que la liminalidad entre convivio y *poíesis* favorece el canal de pasaje.

C. Puede lograr una posición de simultaneidad en el “adentro” del acontecimiento poético y el “afuera” de la distancia expectatorial, en la que a la vez preserva plenamente la distancia observadora y es visto por los otros espectadores como parte de la *poíesis*.

D. Puede ser “tomado” por el acontecimiento poético a través de la experiencia que Peter Brook ha denominado “teatro sagrado” en su *El espacio vacío*: el acceso a un tiempo mítico/místico que detiene el tiempo profano, la conexión con lo absoluto, el teatro como *hierofanía* o manifestación de lo sagrado (Mircea Eliade, 1999).

¹⁹ Para un desarrollo más amplio, Filosofía del Teatro I, 2007, 131-148, Cap. V “Acontecimiento expectatorial: la expectación poético-convivial”.

En este caso la *poíesis* opera como hierofanía primaria (en el cuerpo poético) o secundaria (en el cuerpo del actor, en la materialidad del espacio cotidiano). La abducción del teatro sagrado ratifica la soberanía de la *poíesis*; su conexión con lo numinoso.

Los cierto es que, en el convivio teatral, el espacio de expectación nunca desaparece definitivamente, ya que se preserva en la *delegación* de los espectadores entre sí. Basta con que un único espectador persista en la función primaria de la expectación –observar la *poíesis* con distancia ontológica, con conciencia de separación entre el arte y la vida, para que el trabajo del espectador se realice. No hay teatro sin función expectatorial, sin espacio de veda (Breyer, 1968), sin separación entre espectáculo y espectador, aunque esta distancia sea preservada internamente y el espectador observe el espectáculo desde adentro de la *poíesis*: pueden desaparecer o convivir con el borramiento, pero en algún momento se restituyen, sea en el ejercicio interno del espectador o en la actividad intersubjetiva. Si el acontecimiento expectatorial poético deja de producirse no provisoria sino definitivamente, el teatro deviene otra práctica espectacular, de la parateatralidad o la teatralidad social, porque el acontecimiento de la *poíesis* se clausura, se fusiona con la vida y se anula. Teatro significa etimológicamente “lugar para ver”, “mirador”, “observatorio”, pero no solo involucra la mirada o la visión (ya sea en un sentido estrictamente sensorial o metafórico). Se está en el teatro con todos los sentidos y con cada una de las capacidades humanas. El teatro es un lugar para vivir –de acuerdo al concepto de convivio y cultura viviente–, la *poíesis* no sólo se mira u observa sino que se vive. Expectación por lo tanto debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores).

La distancia ontológica respecto del ente poético es un saber adquirido históricamente: el espectador va tomando conciencia de la naturaleza del ente poético a partir de su frecuentación y su contacto con el teatro. Por su naturaleza dialógica y de encuentro con el otro, el teatro exige compañía, amigabilidad, disponibilidad y, por lo tanto, no hay expectación solipsista, de la misma manera que no hay teatro “craneal”.

La expectación no se limita a la contemplación de la *poíesis*, sino que además la multiplica y contribuye a construirla: hay una *poíesis* productiva (generada por el trabajo de los artistas) y otra receptiva, que se estimulan y fusionan en el convivio, y dan como resultado una *poíesis* convivial.

En conclusión, el teatro es un acontecimiento complejo dentro del que se producen necesariamente tres sub-acontecimientos relacionados: convivio, *poíesis* corporal *in vivo* y expectación; a tal punto estos sub-acontecimientos están imbricados y son inseparables en la teatralidad, que debemos hablar del convivio poético-expectatorial de la *poíesis* expectatorial-convivial y de la expectación poiético-convivial.

DEFINICIÓN PRÁGMÁTICA, EL TEATRO COMO ZONA DE EXPERIENCIA

Pero además, es importante advertir que el teatro, en su dimensión pragmática, genera una multiplicación mutua de los tres sub-acontecimientos de manera tal que en la dinámica del acontecimiento teatral es imposible distinguirlos claramente. Lo que constituye el teatro es una zona de experiencia de la cultura viviente determinada necesariamente por la presencia de estos tres componentes. El teatro es, según esta segunda definición, la zona de acontecimiento resultante de la experiencia de estimulación, afectación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y físico-verbales) y expectatoriales en relación de compañía.

El teatro, en suma, se despliega como espacio de subjetividad y experiencia que surge del acontecimiento de multiplicación convivial-poética-expectatorial.

Ninguno de estos tres elementos puede ser sustraído. Puede haber convivio (en muchos tipos de reunión) sin *poíesis* ni expectación, por ejemplo, en la mesa familiar o en una reunión de trabajo: hay teatralidad no-poética, en consecuencia no es teatro. Puede haber convivio y *poíesis* sin expectación (con distancia ontológica), por ejemplo en un ensayo sin espectadores: no se constituye el “mirador”, no es teatro. Puede haber *poíesis* sin convivio y sin expectación, por ejemplo, en el trabajo de un actor que ensaya en soledad: no es teatro. Puede haber convivio y expectación (sin distancia ontológica) sin *poíesis*, por ejemplo, en una ceremonia ritual, en el fútbol: no es teatro. Puede haber *poíesis* y expectación sin convivio, en el cine, por ejemplo: no es teatro.

RECURRENCIAS Y PREVISIBILIDAD

A pesar de la desdelimitación y de la liminalidad (Diéguez, 2007), a pesar de la diversidad de bases epistemológicas, hay en esta estructura de acontecimiento un régimen de recurrencia y previsibilidad. Sabemos que, de alguna manera u otra, esos tres acontecimientos necesariamente van a suceder, tienen que suceder, en cualquiera de las posibles modalidades del teatro poético²⁰; sabemos que, más allá de la multiplicidad de poéticas del teatro, podemos prever que esa estructura de acontecimiento va a acontecer.

Del acontecimiento triádico pueden desprenderse tres formulaciones de la definición lógico-genética del teatro centradas en cada instancia de acontecimiento:

El teatro consiste en un acontecimiento convivial en el que, por división del trabajo, los integrantes del convivio producen y expectan acontecimientos poéticos corporales (físicos y físico-verbales).

El teatro consiste en un acontecimiento poético-corporal (físico y físico-verbal) pro-

20 Sobre las diversas modalidades de la teatralidad poética, véase el Cap. I de nuestro *Cartografía Teatral* (2008, 48-58).

ducido y expectado en convivio.

El teatro consiste en la expectación de acontecimientos poiéticos corporales (físicos y físico-verbales) en convivio.

La unidad de producción poética-expectación poética se sustenta en el fenómeno de la compañía (compartir, estado de amigabilidad y disponibilidad).

Todas estas definiciones se subsumen en el concepto de teatro como zona de experiencia específica generada por el acontecimiento teatral.

EL TEATRO COMO UN USO POIÉTICO DE LA TEATRALIDAD

Sucede que existe una teatralidad anterior al teatro, en cuya estructura el teatro se basa para construir a partir de ella un fenómeno de singularidad. Llamamos teatralidad anterior al teatro a todo fenómeno de óptica política o política de la mirada (Geirola, 2000) en el que no intervienen necesariamente los tres sub-acontecimientos constitutivos del acontecimiento teatral. La óptica política implica un conjunto de estrategias y operaciones (conscientes o no) con las que se intenta organizar la mirada del otro. Habría una teatralidad natural o grado cero de la teatralidad: por ejemplo, el llanto del bebé que pide comida o el grito del accidentado que reclama auxilio. Hay una teatralidad social, extendida, diseminada en todo el orden social, todas aquellas acciones destinadas a organizar la mirada de los otros en interacciones sociales (la seducción, el deporte, una clase, el desfile de modas, la liturgia, etc.). Pero no son teatralidades poiéticas, no son metafóricas ni oximorónicas. Lo que llamamos teatro sería un caso específico de la teatralidad, la teatralidad poiética: construcción de la expectación para compartir entes-acontecimientos poiéticos y generar una afectación/ estimulación a través de esos objetos. Lo que distingue la teatralidad específica del teatro de la teatralidad natural y de la social es el salto ontológico de la *poésis*, la instauración de un *cuero poético* y cómo éste genera una expectación específica (con distancia ontológica) y un convivio específico.

MÚLTIPLES DIMENSIONES DEL ACONTECIMIENTO DEL SER

El teatro es un acontecimiento ontológico, en el cual se ligan problemáticas del ser en los siguientes aspectos:

-Por su existencia como acontecimiento, por su incisión en el tejido del tiempo-espacio y en la historia, como señala Ricardo Bartís (véase *Filosofía del Teatro I*, parágrafo 48), o retomando las palabras de Eduardo del Estal en el prólogo a *Filosofía del Teatro II*: por la fundación de un "borde".

-Por la voluntad de ser, por el deseo y la voluntad de trascendencia que hay en los teatristas (productores del acontecimiento poiético), voluntad que hace

posible (como veremos) la función ontológica. Porque esa voluntad es constitutiva no sólo de sus existencias (el acontecimiento es parte de sus vidas) sino también de su subjetividad, de sus maneras de estar en el mundo. Los teatreros “hacen cosas” con el teatro: el teatro transforma su *ethos* y moraliza su visión de mundo. El actor, dice Barís, debe llenar su cuerpo de “voluntad de ser” (2010).

- Por la naturaleza o entidad del ente poético teatral o *cuerpo poético*, ente otro, extra cotidiano: la *poíesis*, para existir, instala una diferencia ontológica con el ser, los acontecimientos y los entes del mundo cotidiano; -porque como espectadores vamos al teatro a relacionarnos con el ser (el ser de la *poíesis* y su fricción con el ser del mundo, del que formamos parte), o al menos a recordar su existencia, y a producir subjetividad, formas de relacionarnos con el mundo. Los espectadores también “hacemos cosas” con el teatro, el teatro también es parte de nuestras existencias, modela nuestro *ethos* y nuestra visión del mundo.

El salto ontológico se recorta contra el fondo de la vida cotidiana y plantea una fricción ontológica con el ser del mundo, que revela por tensión, contraste, fusión parcial o diálogo, la presencia ontológica del mundo. El ser poético del teatro revela el ser no poético de la realidad, y a través de ésta, conduce a la percepción, intuición o al menos el recuerdo de la presencia de lo real. Por eso Spregelburd sostiene que “las buenas ficciones producen el sentido mientras que la realidad sólo lo disuelve” (2008, 147). Necesitamos la metáfora poética (sea o no ficcional) para, por contraste y diferencia, ver de otra manera la realidad e intuir o recordar lo real.

-Finalmente, por la prioridad de la función ontológica sobre la comunicacional, la semiótica y la simbolizadora (Lotman, 1996, Passim; Martínez Fernández, 2001, 19).

Vamos en suma al teatro para tomar contacto con el acontecimiento del ser: la voluntad del ser del artista, la aparición efímera del ser del cuerpo poético, la construcción de la subjetividad desde la producción y desde la expectación; la fricción entre órdenes ontológicos diversos.

Dentro de la cultura viviente, a través de la *poíesis*, el teatro constituye una zona de experiencia singular y favorece la construcción de espacios de subjetividad alternativa. De esta manera, ya no hablamos de un teatro de la representación o de la presentación (conceptos funcionales a la Semiótica, como señalamos arriba en el párrafo 4) sino de un teatro de la cultura viviente, teatro como zona de experiencia y teatro de la subjetividad. Un teatro fundado en el convivio. En conclusión, el arte es una vía de percepción ontológica porque contrasta y revela niveles u órdenes del ser.

ESTUDIAR EL ACONTECIMIENTO

Si el teatro es acontecimiento, debemos estudiar el acontecimiento o aquellos materia-

les que, sin constituir el acontecimiento en sí, están vinculados a él antes o después de la experiencia del acontecimiento. Generalmente los estudios teatrales no investigan el acontecimiento teatral en sí sino sus “alrededores”, instancias previas o posteriores: los materiales *anteriores al acontecimiento* (las técnicas, los procesos de ensayo, la literatura dramática, las discusiones del equipo, los cuadernos de bitácora de la puesta, los figurines, el diseño de plantas técnicas, los metatextos, etc.) o *posteriores a él* (los materiales conservados, residuos o huellas del acontecimiento: fotografías, grabaciones audiovisuales, crítica, anotaciones, etc.). En gran parte esto se debe a las dificultades que el acontecimiento entraña como objeto de estudio. Pero sucede que la existencia de un texto dramático conservado no es garantía de que el texto dramático escénico en el acontecimiento coincida con él ni siquiera en su dimensión estrictamente lingüística²¹; la disposición de un esquema de planta de luces no quiere decir que efectivamente las luces funcionaron de esa manera en el acontecimiento. El riesgo radica en atribuir al acontecimiento características de esos materiales previos o posteriores que en realidad no son propios del acontecimiento. Estos materiales son indudablemente preciosos para la comprensión del acontecimiento poético (sobre todo si éste pertenece a un pasado, remoto o cercano, del que se posee escasa información), pero no debe perderse de vista que no constituyen necesariamente el acontecimiento teatral en sí y que –insistimos– una historia del teatro debería centrarse en la historia de los acontecimientos teatrales, de lo que efectivamente aconteció en el acontecimiento. En consecuencia:

-Si estudiar el teatro es estudiar el acontecimiento teatral, es indispensable encontrar las herramientas para estudiar el acontecimiento, o al menos para problematizar las dificultades y posibilidades de su acceso.

- Los materiales anteriores o posteriores al acontecimiento teatral no deben ser sólo estudiados en sí sino, primordialmente, en función de la intelección del acontecimiento perdido, por su vinculación con él; el acontecimiento debe ser estudiado “a partir de”²² esos materiales conservados.

- Es necesario que, mientras pueda hacerlo, el investigador intervenga en la zona de experiencia del acontecimiento teatral, u obtenga materiales sobre ella, ya sea a través de su propia experiencia convivial autoanalizada (el investigador como espectador-laboratorio de percepción), o a través de los materiales vinculados a las experiencias de otros espectadores o asistentes al convivio. El investigador debe dar cuenta del acontecimiento, aunque sea en forma incompleta, nunca absoluta, pues a pesar de esa limitación su contribución será siempre relevante.

Además es indispensable encontrar herramientas para calibrar la relevancia del acontecimiento de la teatralidad poética porque un texto puede producir sentido (ser rele-

21 Véase el caso de *La señora Macbeth*, estudiado en *Filosofía del Teatro I*, 80

22 Volveremos sobre el tema en el capítulo “Análisis de la poética del drama ‘a partir del’ texto dramático” incluido en *Filosofía del Teatro II*.

vante semióticamente) pero ser irrelevante como acontecimiento; un teatrista puede tener grandes ideas (como suele suceder en el caso del teatro conceptual), pero esas ideas sólo generan un acontecimiento poco significativo en su dimensión teatral (convivial-poética-expectatorial); para colmo, un acontecimiento teatral excepcional no tiene por qué encontrar necesariamente su sustento en ideas o en un gran texto previo. El teatro se valida, en tanto teatro, no como literatura sino como acontecimiento de experiencia escénica convivial. Surge así el desafío de una segunda pregunta fundamental: cómo estudiar el acontecimiento o los materiales anteriores y posteriores al acontecimiento desde la especificidad del teatro como acontecimiento.

La pertenencia del teatro a la cultura viviente complica las posibilidades de estudio en tanto el acontecimiento es efímero y no puede ser conservado como zona de experiencia. La experiencia, por sus zonas infantiles, es irreductible a sistema e intransferible. En consecuencia, la historia del teatro en tanto acontecimiento no es la historia de los materiales conservados vinculados al acontecimiento, sino la historia del acontecimiento perdido. Esta filosofía del acontecimiento teatral propone entonces una suerte de vitalismo o neoesencialismo, una filosofía de la experiencia. Esto implica la aparición de un nuevo tipo de investigador teatral, que vive la experiencia fundamentalmente como espectador y eventualmente también como artista y/o técnico.

Hay mayor complementariedad entre el espectador y el investigador que entre el investigador y el artista o el técnico. El nuevo tipo de investigador teatral acompaña los acontecimientos, está “metido” en ellos o conectado directamente con ellos. De esta manera el investigador es básicamente un espectador que se auto-constituye en laboratorio de percepción de los acontecimientos teatrales.

COROLARIOS

De las afirmaciones de la Filosofía del Teatro se desprenden numerosos corolarios que proveen puntos de partida, postulados para determinar las bases de diversas ramas teatrológicas, así como un completo programa futuro para el desarrollo de la disciplina. Referiremos a continuación, someramente, los corolarios principales:

1. Partimos de la definición del teatro como acontecimiento ontológico, y establecemos un nuevo sistema de coordenadas para los estudios teatrales: la Filosofía del Teatro como área de la filosofía y como marco para una teoría del teatro; la recuperación de la ontología para la comprensión de la singularidad del acontecimiento teatral, y especialmente de su dimensión humana (la Filosofía del Teatro como una filosofía de la praxis teatral, área de la praxis humana).
2. El teatro es un acontecimiento que produce entes y en su acontecer se relacionan al menos tres sub-acontecimientos: el convivio, la póesis y la expectación. En su dinámica compleja, el acontecimiento teatral produce a su vez entes efímeros, entre ellos el que estudiaremos como “cuerpo poético”.

3. Si el teatro es acontecimiento, estudiar el teatro es estudiar el acontecimiento, en su doble dimensión: micropoética (histórica o implícita) y abstracta. El acceso al acontecimiento implica la intervención en la zona de experiencia del teatro, la observación y el contacto con la praxis teatral. La Filosofía del Teatro es una filosofía de la praxis teatral.
4. La base irrenunciable del teatro es el convivio, de allí su naturaleza corporal, territorial, localizada. La teatrología debe diseñar métodos de acceso al estudio del convivio teatral como fundamento material y metafísico del “teatrar” (Kartun, 2009a).
5. El teatro es un acontecimiento ontológico múltiple, por lo tanto exige una discriminación de niveles del ser y una toma de posición frente a la ontología del mundo y el hombre. Es a la vez un espacio de producción ontológica y un mirador ontológico.
6. Si el teatro es un acontecimiento ontológico, en la poíesis y en la expectación tiene prioridad la función ontológica (el poner un mundo/mundos a vivir, contemplar esos mundos, co-crearlos) por sobre las funciones comunicativa, generadora de sentidos y simbolizadora (Lotman, 1996), secundarias respecto de la función ontológica.
7. En tanto acontecimiento específico, el teatro posee saberes singulares, es decir, como señala Mauricio Kartun, “el teatro sabe”, “el teatro teatra” (Dubatti, 2010b: 104-106). El teatro provee una experiencia sólo accesible en términos teatrales, por la que el teatrista y el teatroólogo son intelectuales específicos, que saben (consciente o inconscientemente, explícita o implícitamente) lo que el teatro sabe.
8. En el acontecimiento, el teatro es resultado del trabajo humano (retomando la afirmación de Marx sobre el arte). Para la Filosofía del Teatro, el teatro surge como acontecimiento a partir de una división del trabajo en la generación de poíesis y la expectación. El teatro es trabajo humano y la poíesis encierra en su materialidad el trabajo que la produce. Estudiar la poíesis implica estudiar el trabajo.
9. Esa división del trabajo implica que el teatro es compañía (el regreso a la subjetividad ancestral del “compañero”), una actividad consciente y colaborativa sostenida en el diálogo y encuentro con el teatro. La compañía exige a su vez amigabilidad y disponibilidad hacia el otro (por lo que no sería sustentable una definición teórica del teatro como acontecimiento solipsista o exclusivamente interno a la actividad craneal del espectador).
10. Hay generación de poíesis tanto en la instancia de la producción como en la expectación, ambas se multiplican en la poíesis convivial.
11. En tanto trabajo humano, el teatro produce subjetividad, tanto en la instancia de la generación poiética como en la de expectación poiética y en la convivial.²³

²³ Sugerimos la consulta de los capítulos sobre subjetividad incluidos en *Filosofía del Teatro I* (2007: 161-178, cap. VIII) y en *Cartografía teatral* (2008, 113-133, cap. III).

12. Si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del teatro perdido; la historiología teatral implica la asunción epistemológica de esa pérdida, así como el desafío de “aventura” que significa salir a la busca de esa cultura perdida para describir y comprender su dimensión teatral y humana (aunque nunca para “restaurarla” en el presente).²⁴
13. Existe una previsibilidad o estabilidad del teatro en su estructura genérica: el teatro constituye una unidad estable de acontecimiento en la tríada convivio-poiesis-expectación.
14. Pero el teatro es, en tanto unidad, una unidad abierta dotada de pluralismo: hay teatro(s). Pueden distinguirse al menos tres dimensiones de ese pluralismo:
- a. Por la ampliación del espectro de modalidades teatrales (drama, narración oral, danza, mimo, títeres, performance, etc.).
 - b. Por la diversidad de concepciones del teatro.
 - c. Por las combinatorias entre teatro y no teatro, (deslizamientos, cruces, inserciones, préstamos en el polisistema de las artes y de la vida-cultura).
15. Si hay diversas concepciones de teatro deben diseñarse diversas bases epistemológicas (complementarias o alternativas) para la cabal comprensión de esas concepciones.²⁵
16. La teatralidad es anterior al teatro y está presente en prácticamente la totalidad de la vida humana: consiste en la relación de los hombres a través de ópticas políticas o políticas de la mirada. Lo que diferencia al teatro de otras formas de teatralidad es la poiesis corporal, productiva, expectatorial y convivial. Es necesario distinguir la teatralidad poiética-convivial del teatro como acontecimiento específico; la teatralidad es históricamente anterior al teatro, en tanto el teatro hace un uso poiético de la teatralidad preexistente. Para la Filosofía del Teatro, el teatro es sólo un uso posible de la teatralidad.
17. En tanto acontecimiento, el teatro es más que lenguaje (comunicación, expresión, recepción): es experiencia, e incluye la dimensión de infancia presente en la existencia del hombre. Esto implica una superación de la semiótica (en tanto ciencia del lenguaje) por la poética como rama de la Filosofía del Teatro. Para la primera, el teatro es un acontecimiento de lenguaje; para la segunda, un acontecimiento ontológico. Por su naturalización convivial el teatro es fundamentalmente experiencia viviente: por la experiencia el teatro religa con lo real, con el fuego de la infancia,

24 Son valiosas al respecto las observaciones de Juano Villafañe (2009) en su reseña de *Concepciones de teatro* (La Revista del CCC En Línea): “en busca del teatro perdido” es un sintagma que recuerda a Marcel Proust (*En busca del tiempo perdido*) y al género “aventuras” en la literatura y el cine (del tipo *Los cazadores del arca perdida* del ciclo Indiana Jones).

25 Sobre los dos últimos corolarios, véase en *Filosofía del Teatro II* el capítulo “Trabajo-Estructura-Concepción de Teatro y Bases Epistemológicas”.

con el ente metafísico de la vida.

18. Estudiar el teatro como acontecimiento ontológico implica una nueva construcción científica del actor²⁶ y del espectador.²⁷
19. Estudiar el teatro como acontecimiento implica además un nuevo tipo de investigador, ligado al acontecimiento como teatrista o como expectador, en el modelo de investigación participativa al que refiere María Teresa Sirvent (2006). Pero además, como señala Eduardo del Estal, un investigador “filósofo del teatro” que, por encima de toda normativa y libre de juicios universales, debe poner en escena “un Teatro del Pensamiento, una escritura por la que se accede a aquello que el pensamiento tiene de único, de irrepetible, el pensar como experiencia”.²⁸
20. Por el convivio y la póesis corporal irrenunciables, el teatro es un acontecimiento territorial (en la geografía, en el cuerpo); esto exige el desarrollo de una cartografía teatral, como disciplina del teatro comparado.
21. Si el teatro es acontecimiento, llamaremos teatralidad singular del teatro (o especificidad de la teatralidad del teatro) a la excepcionalidad de acontecimiento, a aquello que sólo se genera en las coordenadas específicas del acontecimiento convivial-poético-expectatorial.²⁹
22. Si hay una función ontológica y un estatus objetivo de la póesis, es necesario atender a la rectificación y esclarecimiento de las poéticas en su desarrollo histórico y de las versiones-tensiones que circulan como relatos de la historia en los campos teatrales. La memoria compite con la historia: conviven relatos disímiles de teatristas, de periodistas y de investigadores.³⁰

26 Véase el capítulo al respecto en *Filosofía del Teatro III* (en prensa).

27 Desarrollamos este aspecto en nuestro libro sobre la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (Dubatti, 2010c).

28 Del “Prólogo” incluido en *Filosofía del Teatro II*.

29 Retomamos el problema en el capítulo “La Poética en Marcos Axiológicos: criterios de valoración” en *Filosofía del Teatro II*.

30 Al respecto, remitimos a “Historia del Teatro, Memoria del Teatro: versiones y tensiones” (en Dubatti 2009b: 77-81).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- ARISTÓTELES. (2004). *Poética*, traducción, notas e introducción de E. Sinnott. Buenos Aires, Colihue Clásica.
- BADIOU, Alain. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires, Manantial.
- _____. (2005). *Imágenes y palabras*. Escritos sobre cine y teatro. Buenos Aires: Manantial.
- BARTÍS, Ricardo. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires, Atuel.
- _____. (2010). *Sobre el actor*. Buenos Aires, Atuel (en prensa).
- BENJAMIN, Walter. (1968). "The work of art in the age of mechanical reproduction", en su *Illuminations* (ed. H. Arendt). New York, Harcourt, Brace & World Inc.
- BREYER, Gastón. (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BROOK, Peter. (1994). *El espacio vacío*. Barcelona, Península.
- CARROLL, Lewis. (2005). "Prólogo de Lewis Carroll a la edición de 1897" en su *Alicia en el País de las Maravillas*. Buenos Aires, Editorial La Página /Losada, 23-24.
- CERRATO, Laura. (2007). *Beckett: el primer siglo*. Buenos Aires, Colihue.
- DEL ESTAL, Eduardo. (2010). *Prólogo a J. Dubatti, Filosofía del Teatro II*. Buenos Aires, Atuel.
- DELEUZE, Gilles. (1994). *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.
- DIÉGUEZ, Ileana. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.
- DUBATTI, Jorge. (1991-1992). "Una constante poética en la producción dramática de Armando Discépolo: continuidad e innovación en el realismo". *Letras* (Número Especial Homenaje a *Angel J. Battistessa*). Universidad Católica Argentina, n. XXV-XXVI (setiembre 1991-diciembre 1992), 67-76.
- _____. (2003a). *El convivio teatral. Teoría y Práctica de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- _____. (2003b). *Clases magistrales de teatro contemporáneo*, textos de Augusto Boal, Frank Castorf, Philip Glass, Sotigui Kouyate, Alain Platel, José Sanchis Sinisterra, Robert Wilson y Martin Wuttke, J. Dubatti ed., Buenos Aires, Edición del Festival Internacional de Buenos Aires y Atuel.
- _____. (2005). *El teatro sabe. La relación escena/ conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- _____. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.

- _____ (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- _____. (2009a). *Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue Universidad.
- _____. (2009b). *El Teatro Teatra. Nuevas orientaciones en Teatología*. Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca). EDIUNS. Prólogos de Nidia Burgos y Mauricio Kartun.
- _____. (2010a). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel.
- _____. (2010b). "En la cocina de Mauricio Kartun: apuntes del Seminario de Desmontaje a Ala de criados", en Kartun 2010, 91-109.
- _____. (2010c). *La Escuela de Espectadores de Buenos Aires* (inédito).
- DUPONT, Florence. (1994). *L'Invention de la Littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*. Paris, La Découverte.
- ELIADE, Mircea. (1999). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Lumen.
- FÉRAL, Josette. (2004). "La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral", en su *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna, 87-105. Publicado por primera vez en 1988.
- GARCÍA MORENTE, Manuel. (2004). *Lecciones preliminares de filosofía*. Buenos Aires, Losada.
- GEIROLA, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine, Ediciones Gestos.
- GONZÁLEZ Álvarez, Ángel. (1979). *Tratado de Metafísica. Ontología*. Madrid, Gredos, Col. Biblioteca Hispánica de Filosofía.
- GRONDIN, Jean. (2006). *Introducción a la Metafísica*. Barcelona, Herder.
- GRIFFERO, Ramón. (2007). "Reflexiones sobre la escena", en *Memoria y tendencias actuales del teatro latinoamericano*, de varios autores. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, VI Festival Internacional de Teatro Santa Cruz "Multiplicando Miradas", Asociación Pro Arte y Cultura (APAC).
- HEIDEGGER, Martin. (2000). "El origen de la obra de arte", en *Caminos del bosque*. Madrid, Alianza.
- KARTUN, Mauricio. (2006a). *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires, Colihue.
- _____. (2006b). *El Niño Argentino*. Buenos Aires, Atuel.
- _____. (2009a). "El teatro teatra", prólogo a J. Dubatti. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación / CIHTT / Escuela de Espectadores.
- _____. (2009b). "Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo", en *Escritos sobre Teatro II*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación / CIHTT / Escuela de

Espectadores, 171-177.

- KOLTÈS, Bernard-Marie. (2005). *Sallinger*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- LOTMAN, Iurij M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra.
- MARX, Karl. (1968). *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid, Alianza.
- MARX, Karl y Engels, Friedrich. (1968). *La ideología alemana*. Montevideo, Pueblos Unidos.
- _____. (1969). *Escritos sobre arte*. Barcelona, Península.
- _____. (2003). *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires, Colihue.
- MURENA, Héctor A. [Álvarez]. (2002). *Visiones de Babel*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Introducción y selección de Guillermo Piro.
- OLIVERAS, Elena. (2004). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Ariel.
- QUINE, Willard Van Orman. (2002). "Acerca de lo que hay", en su *Desde un punto de vista lógico*. Barcelona, Paidós, 39-59.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Buenos Aires, Espasa-Grupo Editorial Planeta.
- RILKE, Rainer María. (2007). *Cartas a un joven poeta. Poemas*. Buenos Aires, Losada. Traducción y notas de Oscar Caeiro.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. (1985). *Filosofía de la praxis*. México, Grijalbo.
- SCHRAIER, Gustavo. (2006). *Laboratorio de producción teatral I*. Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional de Teatro. Reedición, Atuel.
- SERRANO, Raúl. (2009). *Estética y marxismo. Teatro, política y praxis creadora*. Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- SINNOTT, Eduardo. (2004). "Introducción", en *Aristóteles*, 2004, VII-XLII. Buenos Aires, Colihue Clásica.
- SIRVENT, María Teresa. (2006). *El proceso de investigación*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- SPREGELBURD, Rafael. (2008). *La paranoia. Heptalogía de Hieronymus Bosch VI*. Buenos Aires, Atuel.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. (1997). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos.
- TAVIRA, Luis de. (2003). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México, Ediciones El Milagro.
- VILLAFañE, Javier. (1944). "El mundo de los títeres". Cuaderno de Cultura Teatral, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, n. 20, 67-84.

VILLAFANE, Juano. (2009). "*Concepciones de teatro*" de Jorge Dubatti. Buenos Aires, Colihue-Universidad-Teatro, 2009.". *La revista del CCC* [en línea]. Enero / Agosto, No. 5 / 6. [Citado 2010-01-14]. URL: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/120/>.

