

Jorge Dubatti

**Introducción
a los Estudios
Teatrales**

Introducción a los Estudios Teatrales

Coordinación editorial:

Natalia Palma

Diseño:

Mano de Papel

Primera edición, mayo de 2011

© Jorge Dubatti

D.R. © Guillermo Palma Silva

Baja California 114-602,

Colonia Roma Sur,

Cuauhtémoc, 06760, D.F.

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN POR CUALQUIER
MEDIO MECÁNICO O ELECTRÓNICO SIN LA
AUTORIZACIÓN ESCRITA DE LOS EDITORES.

Impreso en México

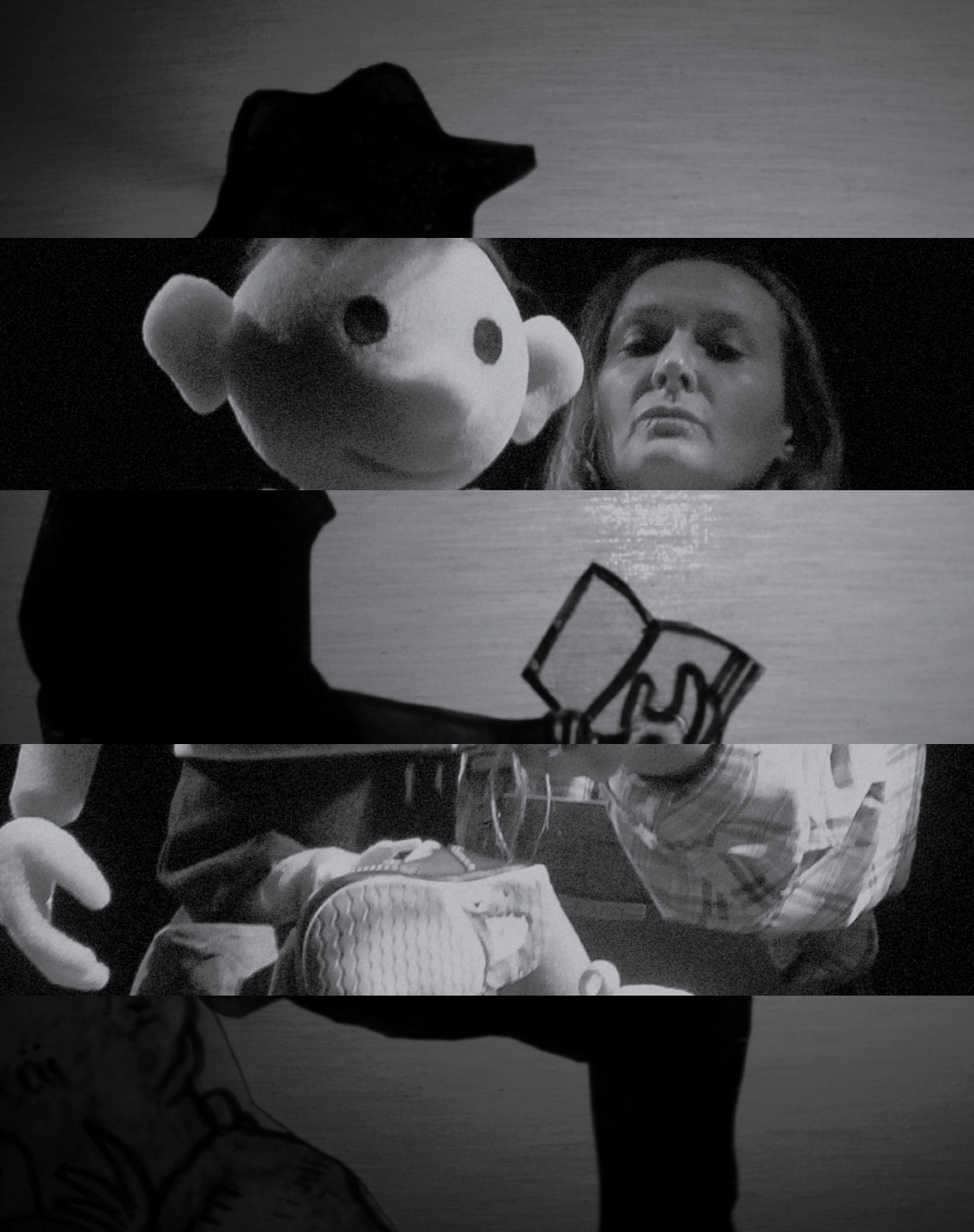
Printed in Mexico

librosdegodot@yahoo.com.mx

Jorge Dubatti

Introducción a los Estudios Teatrales





Contenido

Presentación	...	9
	...	11
Filosofía del Teatro: qué es, qué está, qué hay, qué existe en tanto teatro en el mundo		
Construcciones científicas del teatro: la pregunta epistemológica	...	17
Filosofía del Teatro y base epistemológica	...	29
El teatro como acontecimiento	...	35
<i>La base en el convivio: remisión a una escala ancestral del hombre</i>	...	45
<i>Trabajo: poíesis y expectación. Acontecimiento y ente poiéticos</i>		
<i>Distancia ontológica y actividad humana consciente</i>		
<i>Definición pragmática: el teatro como zona de experiencia</i>	...	73
<i>Recurrencia y previsibilidad</i>	...	85
<i>El teatro como un uso poiético de la teatralidad</i>	...	91
<i>Múltiples dimensiones del acontecimiento del ser</i>	...	97
<i>Estudiar el acontecimiento</i>	...	103
<i>Corolarios</i>	...	119
<i>Corolarios</i>	...	133
La Poética teatral: dinámica de la <i>poíesis</i> en el acontecimiento teatral	...	139
Prioridad de la función ontológica. Hacia un espectador “emancipado” y “compañero”	...	147
Espesor del acontecimiento poético: teoría del cuerpo poético	...	157

Teatro comparado, Cartografía teatral	
<i>Primera teorización: conceptos de internacionalidad y supranacionalidad</i>	... 187
<i>Segunda teorización superadora: territorialidad, supraterritorialidad y cartografía</i>	... 189
Poética comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas	... 240
<i>Diversidad de la territorialidad, unidad de la supraterritorialidad. Cuatro tipos básicos de poéticas. Complejidad y pluralismo</i>	... 241
<i>Trayectos de análisis poético deductivo e inductivo. Tarea dialéctica. Comunidad poética y canon</i>	
<i>Determinación del corpus de la micropoética</i>	
<i>Macropoéticas: unidad y diversidad, relaciones entre conjuntos</i>	
<i>Archipoéticas: versiones y diálogo entre las poéticas</i>	
Juicios de existencia y juicios de valor: las poéticas en marcos axiológicos	
<i>Poésis, función ontológica y valores</i>	
<i>Coordenadas para la valoración crítica.</i>	
<i>Argumentación y serendipia</i>	
Sobre el autor	
Bibliografía	



Presentación

El objetivo de este breve volumen es presentar algunas disciplinas, conceptos y categorías desarrolladas dentro de la Teatrológica argentina, en la Universidad de Buenos Aires, desde hace más de veinte años. Nos referimos a la Filosofía del Teatro, al rescate de la pregunta ontológica y de la pregunta epistemológica aplicadas a los estudios teatrales, a la reconsideración del teatro como acontecimiento, al trabajo sobre la Poética teatral, el teatro comparado, la cartografía teatral, la Poética comparada y el problema de los marcos axiológicos y las coordenadas críticas para la argumentación, la serendipia y la autocrítica.

Elegimos el título de *Introducción a los Estudios Teatrales* porque de eso se trata: de proponer algunos puntos de partida y postulados, una propedéutica, que permitan replantear antiguas coordenadas, o establecer nuevas, para emprender o reemprender el camino. Encabezamos cada uno de los diez capítulos con un recuadro que destaca el problema o el punto de inflexión que perseguimos en cada caso.

Trabajo en una ciudad que posee una magnífica actividad teatral; cada una de las líneas de este libro es resultado de la reflexión sobre las prácticas teatrales y sobre el pensamiento que grandes teatristas (Eduardo Pavlovsky, Raúl Serrano, Alfredo Alcón, Alberto Ure, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Rafael Spregelburd, Paco Giménez, Vivi Tellas, entre muchos) producen sobre su propio hacer. Como sostendremos en las páginas siguientes, la Filosofía del Teatro es una filosofía de la praxis teatral. Nuestros escritos siempre surgen de la disponibilidad del “espectador compañero”.

Agradecemos a Libros de Godot la oportunidad de difundir, a través de su prestigioso y fecundo sello, esta zona de la teoría teatral de la Argentina. Deseamos profundamente que este libro contribuya a multiplicar el diálogo teatral argentino-mexicano, y que proyecte ese vínculo a toda América Latina.

10

JORGE DUBATTI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES,
30 DE MARZO DE 2011.

Filosofía del Teatro: qué es, qué está, qué hay, qué existe en tanto teatro en el mundo



La Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes y acontecimientos, recuperando los fueros de su entidad 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 ente metafísico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con dios, los dioses y lo sagrado. Enfrentado a las preguntas radicales, todo amante del teatro deviene un filósofo del teatro.

Cuando la representación acaba, empieza el teatro.

Jim Morrison [1998:8]

A partir de la pregunta ontológica: qué es, qué está, qué hay, qué existe en tanto teatro en el mundo, la Filosofía del Teatro se ha impuesto como una disciplina teatrológica de desarrollo actual en 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 a la par se diferencia, 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 el conocimiento de un objeto específico, circunscrito, 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 podrá 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 qué conocimiento? De todo conocimiento, de cualquier conocimiento [...] La Estética [en tanto filosofía del arte]¹ 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 la 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. De manera simultánea, 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 del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes, recuperando los fueros de su entidad filosófica, mismos 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 lo sagrado, etcétera. Es decir, que el campo problemático de la Filosofía del Teatro, si bien más restringido que el de la filosofía, es muchísimo más vasto 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 posibles marcos de totalización, que exceden los objetos de estudio de otras ramas internas de la teatrología, 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 a todas, en tanto expresa las condiciones de posibilidad de cada disciplina.² 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 relación con el mundo. Exigen responder una pregunta anterior, primigenia: ¿qué es el teatro?, con la consecuente toma de posición en la respuesta.

Llegamos al planteo ontológico a través de una pregunta insoslayable: ¿qué es el teatro; es decir, ¿qué es el teatro en tanto ente, cómo está en el mundo, qué es lo que existe como teatro.³ Nos encontramos ante una ontología de 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 referida 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 teatrología más utilizados. También, de la necesidad de desenmascarar la concepción monista de teatro que implica la actitud académica de evitar una definición [Dubatti, 2009a, “Introducción”]. Efectivamente, en muchos casos, manuales y diccionarios omiten formular una definición, como si no fuese relevante para la teatrología precisar qué es lo que llamamos teatro, o como si fuese imposible acceder a una aproximación del problema. Cuando incluyen definiciones, éstas suelen ser de base semiótica: definen el teatro como un sistema de lenguaje, —expresivo, comunicativo y receptivo— del hombre. Lenguaje, expresión, comunicación, recepción; éstos suelen ser los términos recurrentes en las definiciones, aunque resulten cuestionados desde hace al menos tres décadas. La teatrología ha buscado ampliar esa definición y ofrecer una idea más compleja y precisa de lo que 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 que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido, por extensión, existencia y habitabilidad), un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos; a partir de esa proposición, elabora argumentos fundamentales que cuestionan el reduccionismo de la definición semiótica del teatro:

- El teatro, como 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 lo reduce para una supuesta comprensión semiótica. En el teatro, como acontecimiento, no todo es reducible a lenguaje.
- 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 efectivamente acontece, excede ampliamente la sujeción al sujeto emisor. El acontecimiento de creación o producción teatral supera 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, *autopoiéticamente*, se expresa a sí misma y no representa al sujeto creador como expresión.⁴
- 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 de manera exclusiva a esta comunicación, mezclándose 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 Sombrerero 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 Sombrerero que bien puedo indicar una [...] Ésta es sólo una ocurrencia, porque la adivinanza original no tiene respuesta” [prólogo a la edición de 1897, en Carroll, 2005:23]. También puede hallarse en el cuento de invierno sin moraleja que Bernard-Marie Koltès incluye en su *Sallinger* [2005:53-57, Escena IV].

- Hay sujeto emisor, hay mensaje, hay sujeto receptor, ¿pero qué enmarca y hace posibles 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, la cual involucra el orden de la experiencia?

Frente a estos parámetros de cuestionamiento epistemológico de la semiótica (solidarios con la bella afirmación de Jim Morrison, incluida en *Los señores. Notas sobre la percepción de imágenes*) para su comprensión del acontecimiento teatral, se abre la necesidad de buscar una redefinición: acudimos para ello a la filosofía y, a través de ésta, a la ontología.

Atendemos una pregunta básica que los manuales semióticos responden en forma incompleta o no quieren responder. Estudiamos teatro: ¿qué es, qué hay, que está en eso que estudiamos? Naturalmente, enfrentado a esta pregunta radical, todo amante del teatro deviene en filósofo del teatro. La filosofía, justamente, 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 bien, el estudio del acontecimiento teatral y de los entes teatrales considerados en su complejidad ontológica.

La teatrología (como he señalado en *Filosofía del Teatro I*), debe recurrir, por un lado, a los fundamentos de una ontología metafísica,⁵ 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 teatrología debe recurrir tanto a la ontología formal como a la material, pero especialmente –debido a 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 relación con lo real y lo metafísico, con lo que conocen y con lo que escapa a su dominio, con aquello de lo que dependen y con 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: “Los títeres seguirán viviendo al lado del hombre, como su sombra. Es el destino del títere. Nació con el hombre y morirá con él” [1944:84]. 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.

¹ Recuérdese que, tras historizar el concepto de estética, Elena Oliveras afirma: “Para superar los inconvenientes que suscita el término Estética [que reenvía etimológicamente al 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].

² Justamente, en los corolarios del tercer capítulo de este libro, puede observarse cómo los postulados de la Filosofía del Teatro replantean muchos principios de la teatrología (por ejemplo, los conceptos científicos de actor y espectador).

³ Distinguimos ontológico de óntico: según la Real Academia Española (que retoma a Heidegger), *óntico* se refiere 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 lengua española*, tomo 7, 2001:1101].

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 y 1992]; también, la decisión de Ricardo Bartís de no estrenar públicamente su montaje de *Hedda Gabler* de Ibsen, por considerarlo no representativo de su “teatro de estados”.

⁵ Metafísica es entendida de esta manera como ciencia de la realidad o de la existencia [González Álvarez, 1979; Grondin, 2006].

Construcciones científicas del teatro: I a pregunta epistemológica



El estudio teatral exige consciencia de la base epistemológica que determina los marcos, las capacidades y las limitaciones ante el objeto de estudio. Hay pluralismo de bases epistemológicas y la elección de una de ellas es ejercicio de la responsabilidad del investigador. La pregunta epistemológica se vincula con la toma de posición ontológica respecto del teatro. Nuestra concepción del teatro ya está inscripta en los términos técnicos con que trabajamos.

El teatro sabe. El teatro teatra.

Mauricio Kartun [2010:104-106]

Uno de los cambios fundamentales que se aprecian en la teatrología argentina de los últimos años es el crecimiento de la consciencia y la responsabilidad de los investigadores respecto a la pregunta epistemológica que está en la base de sus estudios. Llamamos *base epistemológica para el estudio teatral* a la elección de las condiciones de conocimiento que determinan los marcos, las capacidades y las limitaciones teóricas, metodológicas, historiológicas, analíticas, críticas y pedagógicas de un investigador ante su objeto de estudio. La determinación de la base epistemológica depende del posicionamiento consciente del investigador ante su relación científica con el teatro. Entre los interrogantes hoy frecuentes en nuestros estudiosos, figuran las siguientes cuestiones, en otras épocas poco o nada transitadas:

- ¿Hay una epistemología específica para el estudio del arte y en particular del teatro, en tanto se reconoce que éste es un objeto de estudio singular?
- ¿Hay diferentes bases epistemológicas disponibles, hay diferentes construcciones científicas posibles del teatro?
- ¿Desde qué bases epistemológicas realizamos efectivamente nuestras construcciones científicas del teatro?
- ¿Desde su marco específico, qué capacidades y qué limitaciones abre cada base epistemológica?
- ¿Cómo cambian las bases epistemológicas el objeto de los estudios teatrales, la teoría, la metodología, los recorridos analíticos, cuando optamos por bases epistemológicas diversas?
- ¿Cómo se relacionan las bases epistemológicas entre sí?
- ¿Determinados objetos y problemas reclaman bases epistemológicas específicas?

Revisemos algunos fundamentos filosóficos y teóricos que avalan la necesidad de la pregunta epistemológica en los estudios teatrales. Con acierto, ya en 1972 Umberto Eco señaló, en *El signo teatral*,¹ que las diferentes bases epistemológicas y las consecuentes concepciones diversas del teatro se manifiestan inscriptas en los términos técnicos que elegimos para nombrar el teatro y sus atributos:

No es casual que para indicar la acción teatral usemos, al menos en italiano, el término *representación*, el mismo que se usa para el signo. Llamar a una representación teatral *show* acentúa sólo sus características de exhibición de determinada realidad; llamarla *play* acentúa sus características lúdicas y ficticias; llamarla *performance* acentúa sus características de ejecución; pero llamarla *representación* acentúa el carácter signico de toda acción teatral, donde algo, ficticio o no, se exhibe, mediante alguna forma de ejecución, para fines lúdicos, pero por sobre todo para que esté en lugar de otra cosa [Eco, 1988:43].

Los términos técnicos a los que recurrimos, en suma, proponen construcciones y concepciones ontológicas diversas del teatro. La pregunta epistemológica permite reconocer, en consecuencia, que cada toma de posición científica es una toma de posición ontológica. La pregunta epistemológica se encuentra asociada inseparablemente, entonces, a la pregunta ontológica: ¿qué es el teatro, qué hay en el teatro, qué está en el teatro, qué existe en tanto teatro? Afirma Willard Van Orman Quine en su artículo “Acerca de lo que hay”:

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 que 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 teoría científica es una cuestión de lenguaje, en esa misma medida —y no más— puede decirse que lo es también la adopción de una ontología [Quine, 2002:56].

De la misma manera, el filósofo Ángel González Álvarez sostiene que todo punto de partida científico implica un recorte ontológico:

La expresión *ontología* —de *on*, *ontos*, ente y *logos*, tratado— significa literalmente tratado o ciencia del ente [...] Ente es todo lo que existe o puede existir en cualquier modalidad y bajo cualquier estado. La ciencia no puede salir del ente ni objetiva ni subjetivamente. Bajo

algún respecto, todas las ciencias podrían comenzar sus definiciones con aquella mínima expresión: ciencia del ente... La ontología tendría una significación genérica en cuyo seno cabrían todas las ciencias que, en consecuencia, sólo se diferenciarían específicamente. Cada una de las ciencias sería o tendería a ser una región de la ontología, una ontología regional [González Álvarez, 1979:13-14].

Poco más adelante, González Álvarez ratifica: “Todas las ciencias particulares clavan sus raíces en la ontología. Todos sus objetos hallanse radicados en lo ontológico” [1979:17]. Es decir, la teatrología como la ciencia del ente teatral.

En su artículo “Epistemología teatral”, Tibor Bak-Geler [2003:81-88] afirma que es necesario comprender las características del objeto de estudio para poder decidir qué grupo de ciencias se hacen cargo de las problemáticas del arte teatral. Bak-Geler realiza cuatro agrupamientos: las ciencias cuyos objetos de estudio son los procesos y fenómenos naturales, en los que el ser humano es incluido como fenómeno fisiológico; las ciencias cuyos objetos de estudio son los procesos sociales; las ciencias cuyo objeto de estudio son productos humanos pero dada su estructura y comportamiento a través de la historia permiten proponer parámetros de verificación, y las ciencias cuyo objeto de estudio son las artes. De su exposición se obtienen provechosas conclusiones: por un lado, que las ciencias del arte, recurriendo a vínculos interdisciplinarios, son las únicas que comprenden el teatro en su singularidad y complejidad, es decir, la totalidad de procesos y problemas relacionados con la forma en que “el teatro teatral” y “el teatro sabe” [Kartun, 2010:104-106]; por otro, que es necesario volver sobre el pensamiento de los artistas producido a partir de las mismas prácticas artísticas.

Las ciencias que estudian las artes no saldrán del callejón sin salida hasta no reconocer que en realidad se tratan de objetos de estudio

contradictorios, con estructuras diferentes funcionando de distinto modo [Hay que] acercarse a las teorizaciones que sí son aplicadas, probadas, y funcionales en la práctica para producir un fenómeno artístico. Se trata de las teorizaciones de Appia, Craig, Meyerhold, Laban, Kandinsky, Klee, Albers, etc., por mencionar algunos nombres de las artes escénicas y de las artes plásticas, pero en cualquier disciplina artística encontramos casos similares. No estoy idealizando los conocimientos en cuestión, sin embargo, la práctica demuestra que son un instrumento de trabajo para el sujeto artista que facilitan la creación y permiten la verificación de los resultados [Bak-Geler, 2003:86].

Lo cierto es que las diferentes líneas científicas construyen hoy concepciones del teatro muy diferentes. ¿Qué construcciones científicas del teatro se realizan hoy en la teatrología y cuáles son las más frecuentes en Argentina? La semiótica teatral, hegemónica en las producciones de la Postdictadura argentina, en la década de 1980 y parte de los noventa, sin duda ha sido desplazada de su lugar de “transdisciplina” al de “disciplina” (retomando, de otra manera, la observación que realizó De Marinis, 1997:18). Hoy, el rico y creciente panorama de los estudios demuestra que hay ejercicio de un pluralismo epistemológico. El pluralismo “acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental” [Cabanchik, 2000:100]. Esta actitud pluralista se integra por una conjunción específica de doctrinas que Cabanchik define:

I. Las cosas, los estados de cosas, sus características y estructuras se constituyen en su realidad misma a través de la construcción y aplicación de sistemas simbólicos; II. No hay un límite a priori para nuestras posibilidades de construcción de esos sistemas; III. La expe-

riencia nos propone, de hecho, numerosos sistemas simbólicos de un mismo tipo y también de diferente tipo [Cabanchik, 2000:100-101].

A partir de este ejercicio del pluralismo, pueden distinguirse dos tipos posibles de relaciones entre concepciones de teatro y bases epistemológicas: relaciones complementarias (necesarias) y alternativas (contingentes). Concepción de teatro y base epistemológica complementarias son aquellas que parecen inscriptas en la inmanencia de lo teatral en tanto se definen por el estatus ontológico que se otorga a la poíesis, a la realidad cotidiana y a la relación entre ambas desde una peculiar territorialidad e historicidad. Dicho estatus ontológico es convencional, es decir, se funda a partir de un conjunto de convenciones y procedimientos; en consecuencia, deviene de una construcción simbólica humana. Cada construcción simbólica impone su concepción de mundo y de teatro respectiva y remite a un régimen de experiencia y a la elaboración de una subjetividad en la producción. La asunción de una determinada base epistemológica dependerá de la consciencia del investigador respecto de los reclamos de cada concepto de teatro. Se trata de un ejercicio dialógico: poner en relación, a través de la amigabilidad y la disponibilidad del estudioso, lo que está en la concepción del teatro en tanto construcción subjetiva del otro (el artista, el técnico, el espectador) y lo que está en la propia construcción simbólica del científico. Recurramos a los artistas. “Es menester aprender a ver para aprender a amar”, afirma Maurice Maeterlinck [s.f.:175]. De la misma manera Beckett escribe con valor de epigrama: “Mal visto, mal dicho”. O retomando a un novelista argentino (que sólo una vez incursionó en el teatro, más específicamente en la ópera): “Descubrir es ver de otro modo lo que nadie ha percibido [...] Comprender no es descubrir hechos, ni extraer inferencias lógicas, ni menos todavía construir teorías, es sólo adoptar el punto de vista adecuado para percibir la realidad” [Ricardo Piglia, 2010:143].

De esta manera, en la teatrología argentina y mundial hoy están en plena vigencia, con mayor o menor desarrollo, las construcciones científicas de la semiótica (teatral y/o literaria), la lingüística, la poética, la antropología teatral, la sociología teatral, la etnoescenología, el psicoanálisis aplicado al teatro, la hermenéutica, la filosofía del teatro, los estudios económicos aplicados al teatro, entre otras.

Cada una de estas disciplinas realiza construcciones científicas diversas del teatro. Basten para ratificarlo, brevemente, cuatro ejemplos contrastados. La semiótica considera el teatro como *lenguaje*, como un sistema de *comunicación, expresión y recepción*, y al actor como un portador de *signos*; la antropología teatral reconoce en la *teatralidad* una competencia humana, advierte relaciones entre el teatro y las prácticas de la vida cotidiana, entre el *comportamiento teatral* y el comportamiento cultural, afirmando que hay teatralidad *antes* (en la base) *del actor*; la etnoescenología estudia el teatro desde las problemáticas de las ciencias de la vida; la filosofía del teatro lo define como un *acontecimiento* ontológico que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de *poíesis* y *expectación* en *convivio*, y al actor, en tanto presencia aurática, como generador del acontecimiento poiético [Dubatti, 2007, 2010 y 2011a].

Notas

¹ Texto extraído de su participación en la mesa redonda “Para una semiótica del teatro”, realizada en Venecia, el 23 de septiembre de 1972. Luego de casi cuarenta años de su formulación, este texto resulta discutible en muchos aspectos.

NOTAS:

Filosofía del Teatro y base epistemológica

29



Las nociones de acontecimiento ontológico, “el teatro sabe”, “el teatro teatra”, la función ontológica y existencia, prácticas teatrales y pensamiento teatral, problematicidad, *doxa* teatral, teatro perdido, así como la distinción entre razón lógica y razón pragmática, determinan una base epistemológica que exige un modelo de investigador participativo.

GABY: Basta, mamá, de teorías. No se pueden usar, son un lujo [...] Si sirvieran para algo, a nadie le pasaría nada. Y pasan cosas todo el tiempo, que son al revés de lo que uno piensa [...] Yo estoy intoxicada de tantas estrategias disfrazadas de interpretaciones, estoy saturada, harta. Desde que soy chica me venís explicando cosas que no sirven de nada.

Alberto Ure, *La familia argentina* [2011:21]

Si toda aproximación científica al teatro se formula desde una base epistemológica, es necesario preguntarle a las teorías de las que nos valemos sobre qué bases epistemológicas se fundan: desde qué marcos científicos producen conocimiento.

Detengámonos en las capacidades y limitaciones que la Filosofía del Teatro propone desde su diseño de base epistemológica. Nos interesa desarrollar esta perspectiva porque posee actualmente, en Argentina, un centro relevante de producción. Dicha base introduce algunas condiciones fundamentales para la investigación o

supuestos insoslayables (diferentes de los que imponen otras de las disciplinas ya mencionadas en el segundo capítulo):

1. Si el teatro es un acontecimiento ontológico (convivial-poético-expectatorial, fundado en la compañía), en tanto acontecimiento, el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convivio, existe como fenómeno de la cultura viviente mientras sucede, dejando de existir cuando no acontece.
2. Si en el mundo hay diferentes acontecimientos, el acontecimiento teatral se diferencia de otros acontecimientos de reunión (no artísticos) y de otros acontecimientos artísticos (el cinematográfico, el plástico, el radial, el musical, el televisivo, etcétera) porque posee componentes de acción (subacontecimientos) determinados, de combinatoria singular que construyen una zona de experiencia y de subjetividad que posee *haceres y saberes* específicos en la singularidad de su acontecer (“el teatro sabe”, “el teatro teatra”, Kartun, 2010; véanse también Dubatti, 2005 y 2009).
3. 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], funciones secundarias respecto de la ontológica. En el teatro como acontecimiento no todo es reducible a lenguaje. ¿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 y que la filosofía llama *existencia o vida*?
4. Si el teatro es un hacer (reunirse en convivio, generar *poíesis*, esperar *poíesis*, incidir en una zona de experiencia y subjetividad, etcétera) para producir acontecimiento, el teatro debe ser estudiado en su dimensión de *praxis*, debe ser comprendido a

partir de la observación de su praxis singular, territorial, localizada, y no desde esquemas abstractos *a priori*, independientes de la experiencia teatral, de su “estar” en el mundo, de su peculiar ser del estar en el mundo.

5. Si el teatro es praxis, como señala Bak-Geler [2003], debe ser pensado no sólo a través de la observación de sus prácticas, sino también del pensamiento teatral de los artistas, de los técnicos y de los espectadores, el cual se genera sobre y a partir de esas prácticas.
6. Si la Filosofía del Teatro es fundamentalmente una filosofía de la praxis teatral, deben confrontarse las teorías del teatro con las prácticas, porque lo que sucede en el mundo de las prácticas teatrales (lo que acontece) no es necesariamente lo que sucede en el plano abstracto del pensamiento; por lo tanto, para la Filosofía del Teatro es fundamental la consigna “*ab esse ad posse valet consequentia*”, y no de manera inversa. Es decir, del ser (del acontecimiento teatral en su praxis) al poder ser (de la teoría teatral) vale, pero no necesariamente al revés. Si acontece, puede ser teorizado; si es teorizable al margen del acontecimiento, no necesariamente acontece. Para la Filosofía del Teatro es basal distinguir, entonces, una *razón lógica* de una *razón pragmática*. La comprensión del teatro radica en el ejercicio de una razón pragmática, una razón que resulta de la observación de la praxis. Así lo reclama Gabriela, la hija –metateatralmente, para nuestra lectura–, en *La familia argentina* de Ure (ver epígrafe).
7. La observación del teatro como acontecimiento implica reconocer su problematicidad, por ello, es necesario diseñar categorías que den cuenta de esa problematicidad, como las de desdelimitación histórica, transteatralización, liminalidad o umbralidad, diseminación y ampliación [véase Dubatti 2007, capítulo I].
8. De la misma manera, es necesario discutir y rectificar algunas falsas afirmaciones de la *doxa* sobre el teatro que circulan dentro

y fuera del campo teatral (afirmaciones del tipo: “todo es teatro”, “sólo es teatro la representación de un texto”, “el teatro ha muerto” o “teatro es cualquier cosa a la que estemos dispuestos a llamar teatro”), confrontándolas y cuestionándolas con las conceptualizaciones que surgen de la observación científica de las prácticas.

9. 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).
10. La Filosofía del Teatro diseña un modelo de investigador participativo, que interviene en la zona de experiencia teatral, sea como artista, técnico o espectador.

En suma, para la Filosofía del Teatro la concepción del acontecimiento exige repensar el teatro desde sus prácticas, procesos y saberes específicos, habilitando una razón pragmática que pueda dar cuenta de la problematicidad de lo que sucede en el acontecimiento y pueda, a su vez, rectificar una *doxa* o ciencia desligadas de la observación de las prácticas. La Filosofía del Teatro se interesa, además de las prácticas mismas, por el pensamiento que se genera en torno al acontecimiento, habilitando así el rescate de los metatextos de los artistas, los técnicos y los espectadores como documentos esenciales para su estudio.

El teatro como acontecimiento



En tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (por género próximo y diferenciado de otros acontecimientos): el convivio, la *poíesis*, la expectación. Estudiar el teatro es, centralmente, estudiar el acontecimiento. De esta nueva consideración se desprenden fundamentos y corolarios que invitan a una revisión de diversas ramas de los estudios teatrales.

Sólo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro.

Luis de Tavira [2003:Texto 11]

La Filosofía del Teatro surge como respuesta a la problematicidad de la entidad del teatro frente a los fenómenos de *desdelimitación* histórica, *transteatralización*, *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 nueva definición que asuma la experiencia histórica de la problematicidad de la que se ha cargado el teatro en los siglos xx y xxi, y que a la vez supere los mencionados “prejuicios” de la *doxa* contra el teatro. 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 que encabeza este capítulo. 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 pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano. De acuerdo con 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 surgido en la esfera de lo humano pero que la 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, como acontecimiento, es un mirador en el que *se ven aparecer entes poéticos efímeros*, de entidad compleja. Así, en tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (por género próximo y diferenciado de otros acontecimientos): el convivio, la *poíesis*, la expectación.

Al menos dos tipos de definición expresan la especificidad del teatro: una definición lógico-genética, como acontecimiento triádico, y una definición pragmática, como zona de experiencia y construcción de subjetividad. Según la redefinición lógico-genética, el teatro es la expectación de *poíesis* 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-*poíesis*-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 distinto: *sentar* no sería sólo “dar por supuesta o cierta alguna cosa” sino además, y

principalmente, “establecerse o asentarse en un lugar” [Real Academia Española, 2001:1390, tomo 9]. *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 en el 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 *poíesis*¹ y la expectación. Evoquemos brevemente algunos de los aspectos señalados sobre cada uno de estos componentes.

Llamamos convivio o acontecimiento convivial² a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica,³ de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, distingue 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)⁴ y remite a un orden ancestral, a una escala humana antiquísima del hombre, ligada a su mismo origen. No somos los mismos en reunión puesto que establecemos vínculos y afectaciones conviviales, incluso no percibidos o conscientizados. 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” [Féral, 2004:87-105]. El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, diálogo y la 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, 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, mientras 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 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].

Debido a su pertenencia a la cultura viviente, el teatro se cuece en el fuego de la in-fancia,⁵ 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 “ente” 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 tercero.⁶ 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 in-fancia teatral conduce, en su zona de acontecimiento, al tiempo anterior a Babel. El convivio marca el reencuentro en una subjetividad ancestral de unidad [Dubatti, 2008:128-130].

*Trabajo: poíesis y expectación.
Acontecimiento y ente poiéticos.*

Dentro del convivio y a partir de una necesaria división del trabajo, se producen los otros dos subacontecimientos, 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, etcétera; mientras, 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 *Filosofía del Teatro I*, [Dubatti, 2007:89-130, cap. IV] por esta razón, *Filosofía del Teatro II* está centrada en la ampliación del campo problemático de la *poiesis*. Llamamos *poiesis* 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 un acontecimiento y un ente “otros” respecto de la vida cotidiana, un *cuerpo poético* con características singulares. Utilizamos la palabra *poiesis* con el mismo sentido restrictivo de la *Poética* aristotélica: fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso, pertenecientes a la esfera del arte. La *poiesis* como fenómeno específico de la poesía, por extensión, de la literatura y del arte.⁷ Aristóteles incluye en su concepto de *poiesis* la música, el ditirambo, la danza, la literatura, la plástica, es decir, se refiere a la *creación artística* y a los *objetos artísticos* en general. Deberíamos hablar de acontecimiento *poiético*,⁸ en tanto no retomamos el vocablo *poesía* según la lexicalización vigente en el mundo hispánico —registrada ya en el siglo XIII—,⁹ sino el término *ποίησις* (*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 producción,¹⁰ porque la palabra, a la vez 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; no obstante, su fugacidad no le confiere menos entidad ontológica. La función primaria de la *poiesis* no es la comunica-

ción 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 teatrología 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. 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).¹¹

Distancia ontológica y actividad humana consciente

El acontecimiento de expectación¹² implica la consciencia, al menos relativa o intuitiva, de la naturaleza otra del ente poético. No hay expectación sin distancia ontológica, sin consciencia del salto ontológico o entidad otra de la *poiesis*, aunque esa consciencia sea intermitente (como en el teatro participativo), paralela a la observación de la fusión con el mundo cotidiano (como en el

performance) o revelada catafóricamente, *a posteriori* (como en el teatro invisible). “El arte es producto de una actividad humana consciente”, afirma Wladyslaw Tatarkiewicz [1997]. ¿Consciencia de quiénes? Del artista, del técnico, del espectador, del crítico, del historiador... Pero, ¿consciencia de qué? De la especificidad *poiética* 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 otras, 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: para que todas estas variantes sean posibles, en algún momento debe ser instalado el espacio expectatorial a partir de la consciencia de distancia ontológica. Siglos de ejercicio y competencia expectatorial en el reconocimiento de la *poiesis* 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 *poiesis*. Llamamos a estos desplazamientos regresión convivial y abducción poética, respectivamente. De *regresión convivial* se pueden hallar ejemplos en los trabajos de *varieté*, clown, narración oral, *stand-up*. Algunos modos de la abducción poética:

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

- 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 *poiesis*.
- Puede ser “tomado” por el acontecimiento poético a través de la experiencia que Peter Brook ha denominado “teatro sagrado” en *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]. En este caso, la *poiesis* 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 *poiesis*: su conexión con lo numinoso.

Lo 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 *poiesis* con distancia ontológica, con consciencia 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 *poiesis*: 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 en otra práctica espectacular, el de la parateatralidad o la teatralidad social, porque el acontecimiento de la *poiesis* se clausura, se fusiona con la vida y se anula. Teatro significa, etimológicamente, “lugar para ver”, “mirador”, “observatorio”, no sólo 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 consciencia 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, éstas 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 subacontecimientos relacionados: convivio, *poíesis* corporal *in vivo*, expectación. A tal punto estos subacontecimientos están imbricados y son inseparables en la teatralidad, que debemos hablar del convivio poético-expectatorial, de la *poíesis* expectatorial-convivial y de la expectación *poético*-convivial.

Definición pragmática: el teatro como zona de experiencia

Es importante advertir que el teatro, en su dimensión pragmática, genera una multiplicación mutua de los tres subacontecimientos de

tal suerte 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, de acuerdo con 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 expectatorias en relación de compañía. El teatro, en suma, 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, por ejemplo, en el cine: no es teatro...

Recurrencia y previsibilidad

A pesar de la desdelimitación y 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 *poético*,¹³ sabemos que, más

allá de la multiplicidad de poéticas del teatro, podemos prever que esa estructura de acontecimiento va a suceder. Del acontecimiento triádico pueden desprenderse tres formulaciones de la definición lógico-genética del teatro centradas en cada instancia de acontecimiento:

- El teatro es un acontecimiento convivial en el que, por división del trabajo, los integrantes del convivio producen y expectan acontecimientos *poiéticos* corporales (físicos y físico-verbales).
- El teatro consiste en un acontecimiento *poiético*-corporal (físico y físico-verbal) producido 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 fundamenta para construir 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 subacontecimientos 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 na-

tural 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 dentro de las interacciones sociales (la seducción, el deporte, una clase, el desfile de modas, la liturgia, etcétera). 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 a la teatralidad específica del teatro de la teatralidad natural y social es el salto ontológico de la *poiesis*, la instauración de un *cuerpo poético* y la forma en que éste genera una expectación (con distancia ontológica) y un convivio específicos.

Múltiples dimensiones del acontecimiento del ser

El teatro es un acontecimiento ontológico debido a que, por lo menos, los siguientes aspectos lo vinculan con la problemática del ser:

- Por su existencia como acontecimiento, por su incisión en el tejido del tiempo-espacio y en la historia, como señala Ricardo Bartís [*Filosofía del Teatro I*, párrafo 48], o bien, 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 teatrístas “hacen cosas” con el teatro: el teatro transforma su *ethos* y modaliza su visión de mundo. El actor, dice Bartís, debe llenar su cuerpo de “voluntad de ser” [2010].

- Por la naturaleza o entidad del ente poético teatral o *cuerpo poético*, ente otro, extracotidiano: 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 de 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 *poiético* del teatro revela el ser no *poiético* 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, pássim; Martínez Fernández, 2001:19].

Vamos al teatro, en suma, para tomar contacto con el acontecimiento del ser: la voluntad de ser del artista, la aparición efímera

del ser del cuerpo poético, la construcción de 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 cuarto párrafo) sino de un teatro de la cultura viviente, teatro como zona de experiencia y teatro de la subjetividad. Un teatro fundado en el convivio.

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 materiales 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 propiamente dicho, sino sus “alrededores”, instancias previas o posteriores: los materiales *anteriores al acontecimiento*, como 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, etcétera; o *posteriores a él*, como los materiales conservados, residuos o huellas del acontecimiento (fotografías, grabaciones audiovisuales, crítica, anotaciones, etcétera). 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 lingüística;¹⁴ 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 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 y que –insistimos– una historia del teatro debería centrarse en la historia de los acontecimientos teatrales, de lo que efectivamente aconteció. 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 estudiados aisladamente, sino, primordialmente, en función de la intelección del acontecimiento perdido, por su vinculación con él; el acontecimiento debe ser estudiado “a partir de”¹⁵ 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 bien, a través de los materiales vinculados con 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 relevante semióticamente) pero resultar irrelevante como acontecimiento, un teatrista puede tener grandes ideas (como suele suceder en el caso del teatro conceptual) pero esas ideas sólo generar 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 in-fantiles, 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. La filosofía del acontecimiento teatral propone una suerte de vitalismo o neoexistencialismo, 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, 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, fundamentalmente, un espectador que se autoconstituye 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.¹⁶ 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; en su acontecer se relacionan al menos tres subacontecimientos: el convivio, la *poíesis* 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.

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, o 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” [2010:104-106]. El teatro provee una experiencia sólo accesible en términos teatrales, por la que el teatrista y el teatrólogo

son intelectuales específicos, que saben (consciente o inconscientemente, explícita o implícitamente) lo que el teatro sabe.

8

52

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, confinado 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

Como trabajo humano, el teatro produce subjetividad, tanto en la instancia de la generación *poiética* como en la de expectación *poiética* y en la convivial.¹⁷

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).¹⁸

13

Existe una previsibilidad o estabilidad del teatro en su estructura genérica: el teatro constituye una unidad estable de acontecimiento en la tríada convivio-*poíesis*-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, etcétera); *b)* por la diversidad de concepciones de teatro; *c)* por las combinaciones 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.¹⁹

53

16

54 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 *poíesis 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. Debido a su naturaleza convivial, el teatro es fundamentalmente experiencia viviente: por la experiencia, el teatro religa con lo real, con el fuego de la infancia, con el ente metafísico de la vida.

18

Estudiar el teatro como acontecimiento ontológico implica una nueva construcción científica del actor²⁰ y del espectador.²¹

19

Estudiar el teatro como acontecimiento implica, además, un nuevo tipo de investigador, ligado al acontecimiento como teatrista o como espectador, es el modelo de investigación participativa al que refiere María Teresa Sirvent [2006]. Además, como señala Eduardo del Estal, un investigador “filósofo del teatro” que, por encima de toda normativa y libre de juicios universales, pone 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*”.²²

20

Dado el convivio y la *poíesis* 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.²³

22

Si hay una función ontológica y un estatus objetivo de la *poíesis*, es necesario atender a la rectificación y esclarecimiento de las poéticas en su desarrollo histórico y de las versiones-tensiones que circulan

55

como relatos de la historia en los campos teatrales. La memoria compete con la historia: conviven relatos disímiles de teatristas, de periodistas y de investigadores.²⁴

Notas

¹ Acentuamos gráficamente el vocablo de acuerdo con el griego original.

² Para un desarrollo extenso, véase *Filosofía del Teatro I*, capítulo III, “Acontecimiento convivial” [Dubatti, 2007:43-88].

³ 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 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.

⁴ Las grabaciones de teatro (cine, video, cinta de audio) no son teatro propiamente, sino cine, video, cintas de audio que conservan información incompleta, parcial, sobre un acontecimiento teatral perdido, irrecuperable, irrepitable, que por su naturaleza temporal y viviente no puede conservarse de ninguna manera.

⁵ 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].

⁶ 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 fundamentalista) 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 del llamado teatro independiente o de autogestión.

⁷ Insistimos en esta restricción para nosotros básica, ya que hoy la palabra *poíesis* ha sido tomada por las más diversas disciplinas no vinculadas con el arte.

⁸ Utilizamos ambos términos, poético y *poiético*, como sinónimos.

⁹ 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].

¹⁰ 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 término empleado en la industria del cine y la televisión.

¹¹ En el cuarto capítulo de *Filosofía del Teatro I*, hemos desarrollado otros numerosos aspectos vinculados a la *poíesis*, 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 *poíesis* como incisión en el tejido del mundo cotidiano.

¹² Para un desarrollo más amplio, consultar *Filosofía del Teatro I* [capítulo V], “Acontecimiento expectatorial: la expectación poiético-convivial”.

¹³ Sobre las diversas modalidades de la teatralidad *poiética*, véase el primer capítulo de *Cartografía teatral* [Dubatti, 2008:48-58].

¹⁴ Véase el caso de *La señora Macbeth*, estudiado en *Filosofía del Teatro I* [p. 80].

¹⁵ Se profundiza sobre el tema en el capítulo “Análisis de la poética del drama *a partir del texto dramático*” incluido en *Filosofía del Teatro II*.

¹⁶ Estos postulados complementan y amplían los señalamientos relativos a la base epistemológica.

¹⁷ Sugerimos la consulta de los capítulos sobre subjetividad incluidos en *Filosofía del Teatro I* y en *Cartografía teatral*.

¹⁸ Son valiosas al respecto las observaciones de Juan 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).

¹⁹ Sobre los dos últimos corolarios, véase en *Filosofía del Teatro II* el capítulo “Trabajo-Estructura-Concepción de Teatro y bases epistemológicas”.

²⁰ Sobre este tema se hablará en *Filosofía del Teatro III* (en prensa).

²¹ Desarrollamos este aspecto en nuestro libro sobre la Escuela de Espectadores de Buenos Aires [Dubatti, 2011b].

²² Del “Prólogo” incluido en *Filosofía del Teatro II* [2010].

²³ Retomamos el problema en el capítulo “La poética en marcos axiológicos: criterios de valoración” en *Filosofía del Teatro II*.

²⁴ Al respecto, remitimos a “Historia del teatro, memoria del teatro: versiones y tensiones” [en Dubatti 2009b:77-81].

La Poética teatral: dinámica de la *poiesis* en el acontecimiento teatral



Distinguimos Poética (con mayúscula), poética (con minúscula) y Poética comparada. El origen y el medio de la *poiesis* teatral es la *acción corporal in vivo* del actor, generador del acontecimiento *poiético* en el convivio. La *poiesis* es contemplada, atestiguada y luego co-creada por el espectador y multiplicada en la zona de experiencia del convivio. Una dinámica que instala un espesor singular de acciones y resonancias.

La poesía, en su representación total, así como el universo, como esa esfera de la que hablaban Giordano Bruno y Pascal, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, es inaprensible. No se la puede abarcar en ninguna definición. Cualquiera sea el centro cambiante desde el que se la considere —pepita de fuego, lugar de intersección de fuerzas desconocidas o prisma de cristal para la composición y descomposición de la luz—, su ámbito se traslada cuando se lo pretende fijar y el número de alcances que genera continuamente excede siempre el círculo de los posibles significados que se le atribuyen. La formulación más feliz, la que parece aislar en una síntesis radiante sus resonancias espirituales y su mágica encarnación en la palabra, no deja de ser un relámpago en lo absoluto, un parpadeo, una imagen insuficiente y precaria. La poesía es siempre eso y algo más; mucho más.

Olga Orozco [2000:235]

¿Con qué herramientas, teorías, métodos, debe estudiarse el acontecimiento teatral? De acuerdo con lo afirmado en *Filosofía del Teatro I y II*, sobre el estatus ancilar de la semiótica hacia la poética, desarrollaremos los aportes de la poética a la teatrología. No hablamos de una semiótica poética, sino de una Poética. La Poética (con mayúscula) tiene como objeto de estudio la *poíesis* y la Poética teatral, en tanto disciplina de la teatrología, propone una articulación coherente, sistemática e integral de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exigen el acontecimiento y el ente poéticos teatrales, así como la formulación de las poéticas (con minúscula). A partir de la *poíesis*, la Poética organiza el análisis de la totalidad del acontecimiento teatral (su dimensión completa: *poiética*-convivial-expectatorial); si no hay *poíesis*, no hay posibilidad de teatro (aunque sí de teatralidades no-*poiéticas*). Dicho en otras palabras, se denomina Poética teatral al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poíesis* teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que ésta funda en la pragmática del convivio y la expectación.

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, trabajo y estructura, *modalizados* por la concepción de teatro e integrados en el acontecimiento como una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos.¹ La Poética se preocupa por estudiar a la poética como una entidad compleja, por lo que la considera simultánea e integradamente:

- El trabajo humano de producción de la *poíesis*: los procesos, técnicas, directrices conceptuales y materiales que constituyen el trabajo de producción del ente poético en el acontecimiento teatral, en la triple dimensión de la *poíesis* productiva, la *poíesis* ex-

pectatorial o receptiva y la *poíesis* convivial; así como los procesos, técnicas, directrices conceptuales y materiales de producción del ente poético en el antes/después del acontecimiento teatral.

- La *poíesis* o ente poético como producto, efímero, en el acontecimiento, en especial su aspecto estructural, en su dimensión inmanente o vinculada a instancias externas.
- La concepción de teatro que modaliza tanto el trabajo como el producto.

Por otra parte, llamamos Poética comparada a aquella zona de la Poética que, en tanto área del teatro comparado [Dubatti, 2008, cap. I], afirma que las poéticas teatrales deben ser comprendidas en su dimensión territorial-supraterritorial (dimensión cartográfica) y de historicidad. La Poética comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el estudio de los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad, por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales, y supraterritorialmente, así como en su historicidad a partir de observaciones de necesidad y posibilidad histórica.

Como señalamos, la semiótica es el estudio de los signos teatrales en tanto lenguaje de expresión y comunicación; la Filosofía del Teatro (a través principalmente de la ontología) es el estudio del teatro en tanto acontecimiento y ente o el estudio de los entes teatrales considerados en su complejidad ontológica. Hay una semiótica poética, o semiótica específica de los entes poéticos, no obstante, la Poética (sustentada en la Filosofía del Teatro) excede la semiótica poética y la contiene: abarca el estudio de todos los aspectos ontológicos del ente poético teatral, incluido –como veremos en el capítulo siete– su triple cuerpo semiótico. En resumen, la semiótica poética es una disciplina subsidiaria y ancilar de la Poética y debe valer como una herramienta de recorrido transitivo, de provisión de un “a través de los signos”, hacia el núcleo enjundioso de otra cosa,

el ente poético, en el que se centra la Poética. El estudio semiótico es indispensable para el análisis de la Poética; no obstante, sus aportaciones no agotan el análisis del espesor del ente poético; la Poética articula un rastreo analítico más totalizante, y reubica el cuerpo semiótico en el espesor del acontecimiento poético.

Toda formulación de una poética (con minúscula) es, en realidad, una aproximación al secreto jeroglífico de la *poíesis* —como señala a su manera Olga Orozco en su definición de la poesía [Orozco, 2000]—, cuya razón de existencia no se agota en su posible capacidad comunicativa, generadora de sentidos o simbolizadora: la *poíesis* no existe para producir sentido, sólo existe, sin por qué ni para qué. Su razón de existencia está en su ofrecerse como ampliación, complemento ontológico de este mundo. Un ejemplo puede hallarse en la danza contemporánea, en sus formas más abstractas: ¿qué significa, qué representa, qué “quiere” decir, qué dice?, son preguntas impertinentes. Sólo se ofrece en su entidad ontológica, en su estado de existencia y, simplemente, acontece. La posible dimensión utilitaria de la *poíesis* no la abarca totalmente como ente. La poética es un análisis descriptivo-interpretativo más o menos lúcido y preciso, más o menos falible, cuestionable y superable. La poética no es el ente poético en sí, sino el conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético. Las poéticas son diseños y aproximaciones históricas. No hay, en consecuencia, una sola y única poética enunciable de cada obra u ente poético, sino múltiples. Para un investigador, la poética de una obra (*Una casa de muñecas*, por ejemplo) funciona en su entidad de una manera; para otro investigador, de otra. Basta considerar comparativamente la historia de las descripciones e interpretaciones de la obra de Ibsen, desde su estreno en 1879 hasta hoy, para ver cómo mutan las definiciones de sus poéticas. Resulta imposible imaginar una única y homogénea poética abstracta de la pieza ibseniana,

no enunciada y diferenciada de las formulaciones históricas de los investigadores. La formulación de las poéticas nunca es absoluta e, incluso, los diversos planteamientos de cada investigador pueden oponerse radicalmente. Un mismo estudioso cambia en su posicionamiento respecto del ente poético.² Sucede que las poéticas de los entes teatrales pueden ser estudiadas desde diversos ángulos de focalización, e incluso desde diversas metodologías. Las conclusiones de dichos estudios pueden coincidir, pero también ofrecer grandes divergencias. Debemos estar dispuestos a aceptar que el trabajo con las poéticas es una tarea infinita, que nunca se acaba y que está sometida permanentemente a la revisión y superación, a la resignificación de cada “detalle del detalle del detalle” [Brook, 2005] hacia el futuro, especialmente si se trata de una micropoética, espacio de heterogeneidad (como veremos en el capítulo siguiente). Podemos saber cómo han leído la poética de *Una casa de muñecas* nuestros abuelos y antepasados, pero no cómo la leerán en el futuro nuestros nietos. Lo mismo puede decirse de los grandes modelos abstractos: el siglo de J. J. Winckelmann no pudo siquiera sospechar cómo cambiaría la concepción del mundo clásico *El origen de la tragedia* de Friedrich Nietzsche.

La compleja dinámica de la *poíesis* en el teatro (a diferencia de la música, la literatura, la plástica, el cine o la fotografía) exige atender las siguientes consideraciones:

1

La *poíesis*, en tanto producción, surge en el teatro a partir del *trabajo territorial* de un actor con su cuerpo presente, vivo, sin intermediación tecnológica, inserta en el cronotopo cotidiano. El origen y el medio de la *poíesis* teatral es la *acción corporal in vivo*. No hay *poíesis* teatral sin cuerpo presente en su dimensión aurática. No hay acontecimiento *poiético* sin la acción iniciada y sostenida por

ese cuerpo presente; incluso cuando ese cuerpo se ofrece inmóvil y silencioso a la mirada del espectador, está accionando y produciendo *poíesis* (inmovilidad y silencio “activos”, plenos de acción, diría Maurice Maeterlinck, s.f.:5-17). Como el nombre lo indica, *actor* es el que lleva adelante la *acción*, una acción con su cuerpo, que sólo puede ser física o físico-verbal, nunca puede ser sólo verbal. La *poíesis* teatral es un acontecimiento porque sólo acontece mientras el actor produce acción. Por su naturaleza corporal, la dimensión del trabajo en la *poíesis* teatral es territorial (aunque en su dimensión inmanente, la *poíesis* implique una tensión desterritorializadora con la base corporal territorial, como veremos). Si el medio de creación de la *poíesis* teatral son las acciones físicas y/o físico-verbales *in vivo*, esto marca una ampliación del concepto de teatro que incluye la danza, los títeres, el mimo, el circo, la narración oral, etcétera, mismos que comparten la *poíesis* corporal.³

2

El actor produce la *poíesis* y ésta es contemplada, atestiguada y luego co-creada por el espectador y multiplicada en la zona de experiencia del convivio. En la *poíesis* cumplen un papel fundamental el espectador y, especialmente, el convivio. Hay una *poíesis productiva*, correspondiente a la acción de los artistas, absolutamente indispensable en su *individualidad micropoética*, y una *poíesis expectatorial o receptora* (no sólo ligada a los procesos de semiotización). La multiplicación de ambas, en una tercera que impide diferenciarlas, produce la *poíesis convivial* en el espacio de acontecimiento de la reunión.

3

A diferencia de la *poíesis* productiva, la *poíesis* receptora no es individual sino transindividual: el espectador es indispensable en su rol

genérico, pero no como individuo en sí; el individuo Alfredo Alcón (actor) no puede faltar a la cita cada función, por el contrario, los espectadores se “recambian”, circulan. Para determinada *poíesis* siempre hace falta “ese” artista en particular; en cambio, el público está integrado por “cualquier” espectador, cada uno de ellos realizará su contribución a partir de la indispensable *poíesis* productiva. De esta manera, es importante reconocer un estatus objetivo de la *poíesis* y distinguirlo de otro subjetivo: el espectador hace cosas, sin duda, pero no puede hacerlo todo, necesita a Alfredo Alcón, a Shakespeare, a la peculiar concepción de puesta del director, etcétera. Si no hubiese estatus objetivo de la poética productiva, el espectador podría hablar de las obras sin haberlas visto (lo cual es absurdo en términos de dinámica teatral). La necesidad de “ver al ente poético” impone el carácter objetivo de su entidad; a partir de ella el espectador realizará luego su *poíesis* específica o participará en la *poíesis* convivial. Incluso la semiótica reconoce ese estatus objetivo en la entidad verbal del texto y en el *denotatum* de la producción de sentido. Erika Fischer-Lichte afirma sobre el plano estrictamente semiótico: “Significado hay que entenderlo siempre como un complejo que se compone de una parte ‘objetiva’, válida intersubjetivamente en la respectiva cultura y distinta de las partes ‘subjetivas’” [1999:17]. De la misma manera, hay en la *poíesis* de un espectáculo de Rafael Spregelburd componentes constitutivos que el espectador no puede construir por su propia actividad, sino porque aparecen contruidos en su singularidad por el estatus objetivo de la *poíesis*. En este sentido, admitir un estatus objetivo de la *poíesis* no significa negar la construcción subjetiva, sino poner el acento en el diálogo entre ambas.

4

Por su naturaleza vinculada a la cultura viviente, la *poíesis* teatral es efímera y no puede ser registrada, en tanto viviente, en soportes

in vitro (literatura impresa, fotografía, grabaciones audiovisuales). Ni el libro, ni el video, ni el cine, ni la grabación de audio son experiencias teatrales, sino nuevos soportes de otro formato que sólo brinda información sobre la *poíesis* acontecida y perdida.⁴ El carácter de efímera no va en desmedro de la integridad de la *poíesis* teatral, ni siquiera de su vínculo con lo universal o la eternidad; como ha señalado Alain Badiou, el teatro “presenta lo eterno en el instante” [2005:123], a diferencia de la fotografía, que inscribe lo eterno en un soporte material duradero e infinitamente reproducible.

5

Esas acciones corporales, en interacción con el espacio-tiempo cotidiano, producen (y a la vez están organizadas por) la *nueva forma* de un *nuevo ente*, forma en el sentido aristotélico: cada ente posee una materia y una forma que informa esa materia.⁵ Esa nueva forma o un *nuevo principio del ente* absorbe y transforma la materia-forma cotidiana e impone una forma diversa. Esa forma posee inicialmente una manifestación *rítmica, musical* (por supuesto, generada corporalmente por la entidad) temporal, progresiva, de la *poíesis* teatral, pero incluye también lo visual y la materialidad de la realidad cotidiana —que aporta su materia-forma en un sistema de relaciones— sometida a la reorganización de esa nueva forma, la del ente poético. Hugo Bauzá afirma: “El ritmo es, quizá, la parte sustancial de la poesía. Constituye la unidad vital de sus múltiples elementos” [1997:33].

6

Para configurarse, el nuevo principio debe partir de su diferenciación (oposición, autonomía, negación, separación y liminalidad, según los casos) y alteridad rítmica, deliberada e insoslayable, de

la materia-forma cotidiana; debe instaurar un campo de distinción entre la gramática⁶ de la realidad cotidiana y la nueva gramática del ente poético. Esa diferencia genera, al menos, tres campos: *i)* el de los entes en la realidad cotidiana, *ii)* el de los entes de la realidad cotidiana afectados por el régimen de diferencia, *iii)* la manifestación de una nueva forma y, a través de ella, del nuevo ente poético. De esta forma, la *poíesis* integra una dimensión indispensable de alteridad respecto de la realidad cotidiana que incluye los campos (*ii*) y (*iii*). Llamamos al campo (*ii*) de *afectación* o *estado poético*; al campo (*iii*), del *ente poético en sí*. La liminalidad [Diéguez, 2007] entre los tres campos está siempre presente en la *poíesis* teatral desde tiempos ancestrales y es investigada programáticamente con especial detenimiento en la poética teatral occidental desde las vanguardias históricas.

7

La acción corporal de la *poíesis* funda un espacio de alteridad que se recorta y separa del cronotopo cotidiano y que no la pre-existe, surge con ella: *la escena*, que puede ser generada en cualquier lugar del cronotopo cotidiano (no sólo en una sala o en un escenario). Esta dimensión de alteridad de la nueva forma instaura la faz desterritorializada del ente poético. La nueva forma informa los materiales provistos desde el trabajo (materia-forma de los entes provenientes de la realidad cotidiana: cuerpo del actor, espacio-tiempo, luces, objetos, vestuario, etcétera), dando como resultado un nuevo ente oximorónico, a la vez territorial y desterritorializado. Retomando a García Morente, hágase un paralelo con la escultura: los materiales de la realidad cotidiana, el cuerpo del actor, espacio-tiempo y de las realidades poéticas incluidas (literatura, cine, plástica, etcétera), constituyen el bloque de mármol; la acción es la incidencia del escultor-actor para la generación del nuevo principio; la forma final

de la estatua es el ente poético como resultado y realización acabada del nuevo principio. Alteridad y desterritorialización (a partir de la territorialidad de los materiales que reorganiza la nueva forma) son, entonces, componentes constitutivos de la *poíesis*.

Entre los materiales reelaborados por la nueva forma pueden contarse ya entes poéticos provenientes de otros campos no teatrales: cine, literatura, plástica, música, fotografía... Por ejemplo, el texto dramático, la plástica escenográfica, la partitura musical, todo es reelaborado e integrado a una nueva forma mediante el principio organizador de la acción corporal del actor. En este sentido, es fundamental observar el estatuto prioritario que adquiere la presencia aurática del cuerpo vivo sobre las proyecciones desaturadas: basta con que un cuerpo vivo se coloque a un costado de la pantalla con imágenes cinematográficas para que éstas sean absorbidas por la matriz convivial.⁷

El carácter de otredad y desterritorialidad de la *poíesis* permite considerarla “mundo paralelo al mundo”, con sus propias reglas: al establecer su diferencia (de principio formal y, en consecuencia, también de materia), el ente poético funda un *nuevo nivel del ser*, produce un *salto ontológico*. Esta capacidad de saltar a otro nivel y establecerse “en paralelo” le otorga al ente poético una *naturaleza metafórica*: es otra cosa respecto de la realidad cotidiana, se ofrece en sí como término complementario, extracotidiano.⁸ Héctor A. Murena distingue este aspecto como “la operación básica del arte”:

En la metáfora se “lleva” (*fero*) “más allá” (*meta*) el sentido de los elementos concretos empleados para forjar la obra. ¿Se llevan más allá?: llevar más allá lo sensible y mundano significa traer más acá al otro mundo. La metáfora consiste en romper las asociaciones de uso común de los elementos concretos e instalarlos en otro contexto, en el cual –gracias a la súbita distancia que les confiere el desplazamiento– cobran nueva vivacidad, componen otro mundo: al ser llevados más allá de su sentido acercan el universo que está más allá de los sentidos” [2002:401].

Si la realidad cotidiana (con su gramática) es el término “real” de la metáfora, la realidad del ente poético es el término “ideal” de la metáfora. Obsérvese, como señalamos en *Filosofía del Teatro I* [parágrafos 41 y 47], que la *poíesis* es necesariamente metafórica, pero esto no implica que sea ficcional. La ficcionalidad será un atributo posible del cuerpo semiótico, que puede o no acontecer, según la *poíesis* de que se trate, pero siempre el ente poético establece un vínculo metafórico con el mundo. Esta afirmación nos permite distinguir una *poíesis* mimética de otra no-mimética, aquella que genera ficción y aquella que no. Eduardo Sinnott afirma, al estudiar el concepto de mimesis, que “la palabra española más cercana a los valores de la palabra ‘mimesis’ en la Poética es, a nuestro modo de ver, ‘ficción’” [2004:XXV].

De esta manera, lo que otorga entidad al ente poético es su dimensión ontológica, su carácter metafórico, no una dimensión estética. Coincidimos al respecto con Katya Mandoki, cuando en su *Prosaica I y II* [2006a y b] afirma que lo estético no es sólo patrimonio de los

acontecimientos poético-artísticos sino también de la vida cotidiana. La oposición entre estética y vida cotidiana –dice Mandoki– es “un mito” [2006a:26-29].

12

El ente poético es ente porque posee una unidad de materia-forma al que llamamos *cuerpo poético* (materia y principio informador), distinto de los cuerpos (unidades de materia-forma) de la realidad cotidiana. Sostuvimos antes la existencia de tres campos en tensión ontológica entre la realidad cotidiana y el ente poético, podemos verificarlos en el cuerpo del actor: éste posee un *cuerpo natural-social* (cuerpo biológico y cuerpo social) que por el salto ontológico deviene cuerpo poético, integrándose (desnaturalizándose, desocializándose y, en consecuencia, renaturalizándose en otra naturaleza, resocializándose en otro sentido) a la nueva forma; el estado intermedio es el del *cuerpo afectado o en estado poético*.⁹ De esta manera, podemos advertir en la tensión entre realidad cotidiana y ente poético al menos tres conceptos corporales: el cuerpo natural-social o cuerpo del actor en tanto persona, en su dimensión biológica y social; el cuerpo poético o absorción y transformación del cuerpo natural-social como materia de la nueva forma (nuevo principio) del ente poético; el cuerpo afectado, en estado, o la consideración del cuerpo natural-social afectado, impregnado, modificado por el trabajo y la generación del cuerpo poético. El cuerpo territorial del actor se desterritorializa en un nuevo cuerpo poético, se somete a procesos de desindividuación para convertirse en materia de la *poiesis*. Tomemos como ejemplo a Eduardo Pavlovsky:

- El cuerpo natural-social: la suma de las condiciones biológicas naturales de Pavlovsky, más su composición social, historia, pertenencia de clase, gustos, manera de vestir y andar, etcétera, en el

plano de la realidad cotidiana, y de cómo ese plano se presentifica en la escena.

- Cuerpo afectado: el cuerpo natural-social de Pavlovsky atravesado en sí por el estado de generación y producción del cuerpo poético en escena, a las marcas en el cuerpo natural-social de los procesos y estados de su desindividuación (Pavlovsky en acción, en situación, en trabajo, generando *poiesis*).¹⁰
- Cuerpo poético: cuerpo de la desobjetivación del cuerpo natural-social de Pavlovsky en una nueva instancia, desterritorializada, del cuerpo de la *poiesis*.¹¹

La relación de estos tres niveles es de convivencia y tensión. Pueden acontecer los tres al mismo tiempo y el espectador contempla el espesor de su convivencia. Como es evidente, el único que no puede ausentarse, por la dimensión aurática del convivio, es el primero.

13

De esta manera, el acontecimiento teatral, a través de la relación convivio-*poiesis*-expectación, ofrece a la observación del espectador simultáneamente el cuerpo natural-social del actor en la encrucijada cronotópica territorial, el trabajo corporal que instala generación de *poiesis* y el cuerpo poético que absorbe y transforma el cuerpo natural-social del actor, así como la estructura temporal-espacial cotidiana en la materia-forma del ente poético. La *poiesis* incluye entonces tanto *la esfera del trabajo* para generar la *poiesis* como los *materiales (materia-forma)* sobre los que se produce ese trabajo, el *objeto resultante* (nuevo ente o ente poético) y los *programas y directrices implícitos* a los que se ha recurrido para organizar el trabajo y lograr producir el advenimiento de la nueva forma, del nuevo ente. Estudiar el ente poético como unidad implica trabajar diversos planos:

- Estudiar la *materia a priori* o materia-forma territorial de la realidad cotidiana y la poética territorial-desterritorializada incluida (texto dramático, escenografía, luces, etc.), las cuales serán informadas como materia de la nueva forma o nuevo principio del ente poético.
- Estudiar los procesos de producción o trabajo territorial para producir ese nuevo ente a partir de la formación de una nueva forma.
- Estudiar las concepciones de teatro (programas conceptuales, estéticos, culturales, políticos, creencias, historicidad, territorialidad, etcétera) de los que se valieron consciente y/o inconscientemente los generadores de la nueva forma.¹²
- Estudiar el nuevo ente en tanto objeto o producto resultante (nueva unidad de materia-forma).

14

De acuerdo a lo observado en el apartado 8, los programas y directrices organizadores del trabajo de generación de la nueva forma pueden estar organizados-determinados por una *estructura poética preexistente* a las acciones corporales (por ejemplo, un texto literario previo, una partitura musical previa), por un *sistema conceptual a priori* (lineamientos programáticos provenientes de la filosofía, de la ciencia, de la observación de la naturaleza, de la teología, de una preceptiva, a la manera del teatro conceptual) o pueden gestarse en la búsqueda e investigación de esa nueva forma, sin conocimientos que funcionen como supuestos *a priori* ni determinaciones previas (*autopoiesis*). Estas tres modalidades pueden integrarse y mezclarse fecundamente, sin excluir otras. Es importante advertir que en el primer caso, el de un texto literario previo, éste provee no sólo una nueva forma —que se desarrollará o combinará con la nueva forma

poiética, corporal-teatral—, sino que además forma parte de la materia base sobre la que trabaja esa nueva forma *poiética* corporal. De esta manera, el texto literario (en su naturaleza artística) constituye una *poiesis* de primer grado, la cual es transformada por la *poiesis* teatral en una *poiesis* de segundo grado. Así, debemos distinguir diferentes grados de la *poiesis* teatral (primer grado, segundo grado, tercero, etcétera) según la inclusión, entre los materiales que reelabora la nueva forma, de estructuras *poiéticas* preexistentes. El reconocimiento de estas *poiesis* antecedentes y determinantes no puede ser ignorado. Puede hablarse de una inclusión de formas: nueva forma de la nueva forma de la nueva forma... absorción y transformación de una nueva forma en otra. Las *poiesis* anteriores se integran como materiales a absorber y transformar por cada nueva forma.

La obra de Marcos López ofrece un valioso ejemplo. Cuando contempla una obra de Marcos López, el observador, se pregunta: ¿sus trabajos son fotografías?, ¿son cuadros?, ¿son creaciones publicitarias de productos como la cerveza Quilmes? o ¿son registros fotográficos de situaciones teatrales armadas especialmente? ¿López es realmente un fotógrafo?, ¿es un artista digital?, ¿es un director de teatro que saca fotos de sus obras? Sus creaciones producen un *efecto liminal*, un efecto “entre”, de frontera y contaminación, “entre” el arte y la vida, “entre” la fotografía artística y la no artística, “entre” la fotografía y las otras artes; su trabajo parte de una poética de combinación de la técnica fotográfica con procedimientos provenientes de otras artes (el teatro, la plástica, el cómic, el arte digital) y de disciplinas no artísticas (la historia, el periodismo político, la publicidad). Por otra parte, en estrecha combinación con el efecto liminal, expresan imaginarios y texturas que provienen de la observación y la sensibilidad de López sumergido en la realidad social, política y cultural argentina o latinoamericana, especialmente en las áreas que él mismo llama “sub-realismo criollo” y “pop latino”. En

una entrevista reciente, la cual hemos realizado en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (2 de noviembre 2009), López explicó su proceso de creación, en el que sucesivas formas del arte se van absorbiendo y transformando: *a)* López se deja “inundar” por las imágenes que provienen de la realidad, es decir, parte del estímulo de la observación de la vida cotidiana; *b)* crea a partir de esas imágenes una nueva objetividad subjetiva, transforma el estímulo de la percepción en una “invención”, a través de dibujos, bocetos, historias y situaciones imaginarias; *c)* busca una locación real, territorial, un espacio que funcione como receptáculo de las imágenes e historias que esbozó; *d)* arma una situación teatral, construye un “simulacro” donde actúa como “director de teatro”: contrata actores, vestuarista, iluminador, maquillador, escenógrafo, etcétera, diseña una situación teatral (el drama “exagerado”) en la que confluyen los diseños originales (los dibujos), la imaginación ficcional y los nuevos estímulos que provee el espacio a la sensibilidad del artista; *e)* toma fotografías de la situación teatral con la cámara que permite el registro digitalizado de las imágenes, y *f)* finalmente procesa las imágenes a través de los recursos del arte digital: montaje, color, perspectiva, etcétera. Para ello, López convoca a un especialista en digitalización al que integra a su equipo de trabajo, dándole indicaciones de los resultados que pretende obtener. *Poiesis* de la *poiesis* de la *poiesis*...

15

El contraste, la percepción de otredad de la *poiesis*, variará según se conciba la experiencia de la realidad cotidiana. La entidad de la *poiesis* se modificará según variables sociales-culturales-contextuales de concepción de la realidad cotidiana (y extracotidiana) y de acuerdo a la forma en que se piense la articulación posible entre *poiesis* y realidad cotidiana. Llamaremos a esta consideración *concepción de teatro*, estrechamente ligada a la determinación de la *base epistemo-*

lógica para el estudio de la poiesis (tema que trataremos en capítulos siguientes). Esto se debe, justamente, a que el ente poético posee otro régimen de funcionamiento, relaciones, producción de sentido y valores respecto de la realidad cotidiana, por lo que contrasta con ellos. Magritte lo ha señalado: “Esto no es una pipa” (en su cuadro, *La traición de las imágenes*). La *poiesis* no se rige por el sentido común de la experiencia cotidiana, va radicalmente en otra dirección. A partir de su alteridad, la *poiesis* es autónoma y soberana,¹³ exige para su intelección saberes específicos. Comprender la *poiesis* requiere aceptar sus características específicas y la dinámica que ellas imponen: deben tenerse en cuenta, como señalamos en *Filosofía del Teatro I*, su entidad metafórica y oximorónica, su violencia contra la gramática de la naturaleza y de la realidad cotidiana, su artificialidad, su negación radical del ente “real”, su propiedad de desterritorialización, desobjetivación y resubjetivación, despragmatización y repragmatización, su puesta en suspenso del criterio de verdad, su producción de semiosis ilimitada, su instalación de un campo axiológico específico, su valor de autonomía y soberanía.¹⁴ La alteridad del ente poético respecto del mundo cotidiano marca una incisión, o al menos, produce una fricción o tensión ontológica entre ambos niveles del ser. Esa tensión ontológica entre la entidad del mundo cotidiano y la nueva presencia extracotidiana del ente *poiético* es el atributo político más potente del arte (como hemos sostenido en otras oportunidades), especialmente por su capacidad de resistir a la transteatralización.

Notas

¹ Reelaboramos en esta definición nuestra formulación anterior [Dubatti, 1990], que ideamos para los estudios sobre la poética absur-

dista, en la que retomamos las observaciones de Roman Jakobson en “Lingüística y poética” [*Ensayos de Lingüística General*, cap. XIV].

² Si se nos permite un ejemplo personal, hemos atestiguado en el proceso de escritura de nuestra tesis doctoral cómo fue cambiando nuestra descripción-interpretación y comprensión de las poéticas de Eduardo Pavlovsky. Y cómo siguen mutando aún después de culminada y defendida.

³ Sobre las diversas modalidades de la teatralidad *poiética*, véase el capítulo I de *Cartografía Teatral* [2008:48-58].

⁴ Para una teoría del “teatro perdido”, véase Ricardo Bartís, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* [2003] y nuestro *Filosofía del Teatro I*, “Teatro perdido, teatro océano” [2007:185-188].

⁵ García Morente: “Aristóteles entendió por forma, primero y principalmente, la figura de los cuerpos, la forma en el sentido más vulgar de la palabra, la forma que un cuerpo tiene, la forma como terminación límite de la realidad corpórea vista desde todos los puntos de vista; la forma en el sentido de la estatuaria, en el sentido de la escultura; eso entendió primero y fundamentalmente por forma Aristóteles. Pero sobre esa acepción y sentido de la palabra forma, entendió también Aristóteles —y sin contradicción alguna— aquello que hace que la cosa sea lo que es, aquello que reúne los elementos materiales, en el sentido amplio que les dije a ustedes antes, entrando también lo inmaterial. Aquello que hace entrar a los elementos materiales en un conjunto, les confiere unidad y sentido, eso es lo que llama Aristóteles forma. La forma, pues, se confunde con el conjunto de los caracteres esenciales que hacen que las cosas sean lo que son; se confunde con la esencia. La forma, en Aristóteles, es la esencia, lo que hace que la cosa sea lo que es” [p. 119].

⁶ Llamamos gramática a las relaciones materia-forma en cada ente y a las relaciones entre los entes.

⁷ Resultan al respecto iluminadoras las investigaciones de Christinne Sirejols [2009]. Piénsese en algunos ejemplos latinoamericanos: *Yo*

en el futuro de Federico León, *El automóvil gris* de Claudio Valdés Kuri.

⁸ Recuérdese al respecto la definición de la obra de arte como “metáfora epistemológica” propuesta por Umberto Eco en su *Obra abierta* [1984:88-89].

⁹ Volvemos sobre este aspecto en el capítulo “La construcción científica del actor desde una Filosofía del Teatro”, en *Filosofía del Teatro III* (en prensa).

¹⁰ A esta dimensión otorgan protagonismo Pavlovsky y Bartís en el “teatro de estados”.

¹¹ Resulta útil un paralelo de los tres campos con la plástica de caballete: al cuerpo natural-social corresponden los materiales (naturales o de producción social) como la tela, el marco, las pinturas naturales o elaboradas, etcétera; al cuerpo afectado corresponden los materiales afectados o en estado poético, es decir, el cuadro en tanto “cosa” [según la distinción de Heidegger, en *El origen de la obra de arte*, 2000]; al cuerpo poético corresponde (nuevamente, según Heidegger) el cuadro en tanto “obra”.

¹² Es necesario conocer esas directrices aunque muchas veces la entidad de la *poiesis* se encarga de contradecirlas, y siempre las rebasa.

¹³ Desarrollamos los conceptos de autonomía y soberanía, así como el régimen del ente poético, *in extenso* en *Filosofía del Teatro I* [2007:89-130].

¹⁴ Obsérvese que no incluimos el carácter ficcional: la metáfora *poiética*, como señalamos arriba, puede ser ficcional o no.

NOTAS:

Prioridad de la función ontológica. Hacia un espectador “emancipado” y “compañero”

79



La función ontológica reenvía al “sentar” un mundo en el acontecimiento teatral, más que a repre-sentarlo o pre-sentarlo. La *poíesis* posee una dimensión *autopoiética* que siempre implica una zona de su entidad por descubrir, incluso para el creador que la ha generado con su trabajo y, especialmente, para el espectador “compañero”.

Que el poema no nace, es hecho. Opera et artificia, producto del escribir y del arte. En ese acto, vagamente recordar cómo alguna vez el distingo entre el artista y el artesano no existió. Quizás tal hacer sea ilusorio, jactancia; lo literario atribuyéndose la creación de algo, poema, cuando lo que en realidad ocurre es que el poema “sucede”. No pasaría nuestro trabajo de ser más que una tenaz invocación: tocar tambores para que llueva.

Alberto Girri [1990:101]

Como hemos señalado, la función primaria de la *poíesis* no es la comunicación ni la generación semiótica de sentidos ni la simbolización cultural [Lotman, 1996; Martínez Fernández, 2000], sino la instauración ontológica: *poner un mundo a existir*, hacer nacer (o volver a nacer con variaciones en cada función) un *nuevo ente*, poner un acontecimiento y un objeto, o diversos objetos, a existir en el mundo. Llamamos a esta capacidad de la *poíesis* —en tanto generación de acontecimientos y entes *poiéticos*— *función ontológica*. La función ontológica reenvía al “sentar” un mundo, más que

a repre-sentarlo o pre-sentarlo, en el acontecimiento teatral. Dicha instauración ontológica determina el estatus objetivo de la *poíesis*, su carácter de *dado*, que no depende totalmente ni de la subjetividad del productor o artista, ni de la del espectador. La *poíesis* posee una dimensión *autopoiética* que siempre implica una zona de su entidad por descubrir, incluso para el creador que la ha generado con su trabajo. La *poíesis* productiva nunca es simplemente la *poíesis* que el artista cree que ha creado o que el espectador avezado cree reconocer: siempre es más. Esto se debe a las características peculiares de la *poíesis*, que exceden al control humano. Como a la vez la *poíesis* depende de la praxis humana por la vía del trabajo, se manifiesta otro rasgo de su naturaleza oximorónica: es, a la par, radicalmente autónoma y profundamente deudora de la instancia de su producción. El carácter *autopoiético* de la *poíesis* [desarrollado en *Filosofía del Teatro I*, 2007:115-119] es verificable incluso en la poética conceptual, ya que hay zonas de la *poíesis* que escapan necesariamente —debido a la entidad misma de la *poíesis*— a los lineamientos ordenadores de cualquier conceptualismo *a priori*. Lo conceptual nunca llega a organizar como un todo, sino sectorialmente, al ente poético.

La palabra *teatro*, de origen griego, comparte su raíz con el verbo *theáomai* (ver, examinar, ser espectador en el teatro, etcétera), una de cuyas acepciones incluye el matiz de ver aparecer o reconocer la presencia de algo ante nuestros ojos [Bailly, 1950:917-918]. Vamos a los convivios teatrales a *ver aparecer entes poéticos*, a reconocer la manifestación de los cuerpos poéticos de duración efímera: somos en parte, como espectadores, testigos de esas apariciones. Tan contundentes en su presencia como efímeras (y en esto radica buena parte de su encanto). El hecho de la instantaneidad de la *poíesis* teatral no debe interferir en el reconocimiento de su carácter ontológico (aunque reconocemos que acaso sea más fácil atribuirlo a aquellas modalidades del arte que trabajan sobre soportes de mayor perduración en

el tiempo: la plástica, el cine, la fotografía, la literatura), ya que éste no depende de la duración ni de la perduración de la *poíesis*.

Nuestra concepción —expuesto en el apartado 10, del capítulo cinco— de que la *poíesis* puede no ser mimética/ficcional, se conecta, justamente, con la radicalización de la prioridad de la función ontológica por sobre la comunicativa y la representativa. Una visión ontológica de la *poíesis* sostiene que ésta se funda en un principio anterior al de mimesis/no-mimesis, ficción/no-ficción, representación/no-representación, en tanto son atributos posibles de una entidad que los sostiene: la *nueva forma*, dadora de entidad a un cuerpo poético. Dicha nueva forma opta por un espectro de modalidades posibles de atribuir al cuerpo poético, pero no se define en sí, como totalidad, por ninguna de ellas.

Ratificación de la existencia de ese estatus objetivo es que toda formulación de una poética resulta sólo una aproximación al secreto jeroglífico de la *poíesis*, núcleo central de su componente de objetividad. La *poíesis*, dijimos antes, existe en sí pero no para producir sentido sino que en principio *sólo existe*, sin por qué ni para qué. Su posible dimensión utilitaria (comunicar, producir sentido, simbolizar) es secundaria en tanto no la abarca totalmente como ente.

Los entes *poiéticos* reconocidos como “clásicos” constituyen un espacio privilegiado para pensar el problema de la función ontológica. Italo Calvino [1997] ha desarrollado catorce proposiciones sobre los clásicos y muchas de ellas valen para comprender aspectos de la función ontológica de la *poíesis*. Por nuestra parte, creemos que puede enunciarse, brevemente, un conjunto de argumentos insoslayables que evidencian la relevancia del estatus objetivo de la *poíesis* y la prioridad de la función ontológica sobre otras funciones:

- El artista pone un mundo poético a existir sin que éste pueda ser reducido sólo a expresión del artista o a su control racional-conceptual en servicio de la comunicación. La *poíesis* es mucho

más que expresión del sujeto productor, quien siempre guarda hacia su obra una relación de *infrasciencia*. Muchas veces se manifiesta un desfase entre lo que el artista declara haber hecho y lo que la *poíesis* sustenta. Alberto Girri sostiene: “Nunca un poema es lo que su autor creyó” [1982:73]. Otras veces, como ha señalado Ramón Griffero [2007], hay expresión pero no hay arte (por ejemplo, en el caso del amateurismo), incluso el productor de la *poíesis* puede generar una función represiva: puede anular la existencia del objeto, censurarlo, destruirlo, desvalorizarlo. Consideramos que esta función represiva o destructiva es el reverso de la función ontológica y es generada por el sujeto creador. La *poíesis* excede al hombre, en suma, en su ser en sí, ya sea gracias al hombre o a pesar de éste.

- La *poíesis* se resiste a ser manipulada a favor de una comunicación unívoca (“Signifique el que pueda”, según Beckett, ya citado). La *poíesis* manifiesta poseer reglas propias que exceden el régimen del intercambio comunicativo. Contagia, estimula, provoca, más que comunica.
- Para que el espectador pueda producir descripción e interpretación de la *poíesis*, ésta debe poseer un estatus objetivo independiente del espectador. Como observa García Morente: no es concebible un mundo de puros objetos ni de puros sujetos, la existencia del sujeto requiere la existencia de los objetos. “Si yo me elimino, no hay cosas [...]; si elimino las cosas, no queda el yo [...] Tan necesaria y esencial es para el ser de la vida la existencia de las cosas, como la existencia del yo” [2004:372-373]. La *poíesis* hace posible su expectación a partir del reconocimiento de la existencia de su estatus objetivo y, a través de éste, en el convivio y la expectación se constituye en acontecimiento teatral multiplicador.
- La *poíesis* expectatorial o receptora es imposible sin la *poíesis* productiva o creadora (instauradora del ente poético a partir de la función ontológica). No puedo analizar, describir ni interpretar

las obras perdidas de Sófocles. No puedo comentar un espectáculo de Eduardo Pavlovsky sin haber asistido al acontecimiento. De la misma manera, llevando el argumento al absurdo, no puedo comentar las obras teatrales que Borges nunca escribió. Puedo leer *Esperando a Godot* de Beckett, pero no puedo escribirlo. Dice Sartre: “La lectura es creación dirigida [...] Ya que la creación no puede realizarse sin la lectura, ya que el artista debe confiar a otro el cuidado de terminar lo comenzado, ya un autor puede percibirse esencial a su obra únicamente a través de la conciencia del lector, toda obra literaria es un llamamiento” [1976:72-73].

- El espectador posee una limitación en su voluntad de emancipación: no puede cambiar el ente en su estatus objetivo, es decir, no todo depende de su deseo. El estatus objetivo de la *poíesis* le exige reconocer ciertas coordenadas y se resiste al cambio: el Hamlet de Shakespeare se resiste a ser convertido en una doncella sin ser transformado en otro ente; la tragedia de Sófocles, *Edipo*, se resiste a que la anagnórisis le sea escamoteada, etcétera. Hay una resistencia del estatus objetivo, a su negación e indiferencia. Eco analiza ampliamente este problema en *Los límites de la interpretación* [1992].
- Otra comprobación de la existencia del estatus objetivo de la *poíesis* (por ejemplo, de un texto dramático) es su perduración en el tiempo y en el interés del hombre. Algo hay en ese objeto que hace que todos, muchos o algunos, regresen a él.
- Hay estatus objetivo incluso mientras no haya percepción del espectador, memoria o conocimiento de ese objeto. Piénsese en un espectáculo excepcional, visto por muy pocos espectadores, y acaso por ningún crítico o investigador (algo muy frecuente en los campos teatrales grandes, como Buenos Aires); piénsese también en la cantidad de objetos (textos, por ejemplo) hoy desconocidos o perdidos, los cuales serán hallados y revelados en el futuro y reenviarán a instancias objetivas del acontecimiento histórico no tenidas en cuenta hasta entonces.

- La función ontológica es, desde ahora y para siempre, independiente del juicio de valores que la *poíesis* genere en marcos axiológicos. La pregunta por el valor no es pertinente al problema de la función ontológica. El ente poético es necesario en su ser, no necesita del aval inmediato o constante de la crítica y el espectador. Italo Calvino, al hablar de los clásicos, refiere al “incesante polvillo de discursos críticos que la obra se sacude continuamente de encima” a través de los tiempos” [1997:16].

El estatus objetivo de la *poíesis*, como señala el primer argumento, implica un vínculo complejo con el artista, en tanto la función del artista no es directamente expresar(se) o comunicar(se).¹ Hay una zona *autopoiética* pero, ¿qué impone el creador de la *poíesis* a la función ontológica a través de su trabajo, más allá del núcleo *autopoiético*? Cada caso es diferente. Hay poéticas de la “despersonalización”, de concepción mallarmeana, como la de Ricardo Monti, quien sostiene que su escritura dramática es órfica: “No sé quién escribe mis obras”, observó en la Escuela de Espectadores al referirse a *No te soltaré hasta que me bendigas*. Por el contrario, hay poéticas que parten irrenunciablemente de la reelaboración de la experiencia autobiográfica: Mauricio Kartun afirma que sólo puede escribir si “la imagen poética tiene conexión con mi universo personal. Uno no es el poeta que quiere sino el que puede, y no puedo hacer nada con imágenes que no conecten con mi mundo” [2010:96]. Debe estudiarse cada caso, pero lo cierto es que el creador impone a la función ontológica la territorialidad, la historicidad, así como diversas formas de subjetividad de la *poíesis* [Dubatti, 2008:113-133]. La función ontológica a la vez condiciona y es condicionada, hace posible y a la vez requiere de la territorialidad, la historicidad y de la subjetividad.

De la misma manera, los espectadores contemplan, atestiguan dicho estatus objetivo y luego co-crean, a partir del reconocimiento

de dicha presencia. El espectador no puede ignorar ese estatus objetivo, ya que sólo se podrá producir *poíesis* expectatorial partiendo de algunos de los componentes de ese estatus objetivo. Si bien es cierto que toda *poíesis* puede ser descontextualizada y el espectador puede disfrutar –como señala Jacques Rancière [2007]– de su “emancipación”, un espectador “compañero” (véase el concepto de *compañía* planteado en el cuarto capítulo) no puede ignorar el estatus objetivo de la *poíesis*, tanto en su núcleo *autopoiético* como en la territorialidad, la historicidad y la subjetividad con que el artista modaliza la *poíesis* a partir del trabajo de producción y de su concepción de teatro.² Toda *poíesis* incluye una zona de pura apertura indeterminada (aquella en la que prospera un “espectador emancipado”), pero también otra zona reglada, que no se puede ignorar y que es ofrecida a la amigabilidad y a la disponibilidad del espectador compañero.

En nuestro trabajo con teatristas y espectadores, hemos escuchado defender, bajo el lema del “espectador emancipado” de Rancière, la potestad de una arbitrariedad absoluta en la *poíesis* expectatorial. No creemos que sea así. La *poíesis* expectatorial implicar crear como espectador emancipado y compañero. La figura del emancipado se recorta, además, sobre la consciencia de los límites del compañero y en alguna poética pueden superponerse. La *poíesis* impone límites, en cuyo marco se funda un espacio de libertad.

Adicionalmente, el espectador deber reconocer, como parte de su figura de “compañero”, que la *poíesis* funciona como *poíesis* y no como la vida cotidiana o los casos clínicos (un error no siempre reconocido por los psicoanalistas, que intentan leer la *poíesis* como si se tratara de la declaración de un paciente).

¹ La interpretación de una sonata de Chopin “expresa” a Martha Argerich sólo indirecta o secundariamente, porque la posible expresión personal de Argerich no es la finalidad en sí de la interpretación, prima como objetivo la óptima configuración musical de la sonata. De la misma manera, encarnar a Hamlet no “expresa” directamente a Alfredo Alcón. Con su trabajo de excelencia Argerich y Alcón ponen mundos-entes poéticos a existir.

² Para un desarrollo completo del concepto de “espectador compañero”, remitimos a nuestro libro sobre la Escuela de Espectadores de Buenos Aires [Dubatti, 2011b].

Espesor del acontecimiento poético: teoría del cuerpo poético



La teoría del cuerpo poético modifica la ley de semiotización: todo se transforma en *poíesis*, pero no todo se transforma en signo. La “nueva forma” informa una materia diversa y en el cuerpo poético se verifica un espesor ontológico de acontecimiento que incluye la realidad, lo real, las series de entes poéticos convocados, el trabajo, la multiplicación expectatorial-convivial y el cuerpo poético propiamente dicho, que consta a su vez de un cuerpo presemiótico y de tres cuerpos semióticos.

El incesante movimiento hacia delante de la música ejerce una doble y contradictoria fascinación [...] Detener el flujo de la música sería como detener el tiempo mismo, lo cual es increíble e inconcebible. Sólo una catástrofe puede producir semejante ruptura en el discurso musical durante una ejecución pública. Por supuesto que los músicos están acostumbrados, durante los períodos de ensayo, a estas interrupciones, pero no les agradan. El público, en esas oportunidades, observa, incrédulo. Lo he comprobado durante los ensayos públicos de la Orquesta Sinfónica de Boston. Amplios auditorios se reúnen todas las semanas, por el único placer —estoy convencido de ello— de vivir ese impresionante momento en que el director detiene la música en forma abrupta. Algo marchaba mal; nadie parece saber qué ni por qué; pero por ello se detiene el fluir de la música, y una sacudida de agradecimiento corre a través de todo el grupo.

Aaron Copland [1988:14-15]

Ya señalamos que el acontecimiento poético se caracteriza por su dimensión ontológica compleja y por convertirse en una vía de percepción ontológica en tanto en él se muestran a la expectación diversos niveles del ser.

Vayamos al principio (en la doble acepción de origen-comienzo y fundamento-esencia): un cuerpo acciona mientras es observado. Ese cuerpo en acción produce un volumen de acontecimiento que se manifiesta organizado por una *nueva forma* (en el sentido aristotélico señalado en capítulo cinco). La materia dispuesta/tomada se deja informar por la nueva forma, la cual, a la vez que respeta su entidad, la funde en una nueva organización. Materia informada y nueva forma constituyen el núcleo originario del ente poético en el acontecimiento.

Nueva forma/materia informada -> ente poético

El ente es poético por la naturaleza de la nueva forma y por la naturaleza de las materias informadas, sometidas a transformación por alteridad, desterritorialización, desobjetivación, despragmatización, etcétera. La acción se diferencia, se recorta y separa del régimen de acciones de la realidad cotidiana: la nueva forma la instala en otro nivel del ser (salto ontológico). La determinación es mutua: de la acción inaugural para la instalación de la nueva forma, a la recursividad de esa forma sobre la entidad de la acción.

Si la acción es el principio de la teatralidad, la performatividad siempre está presente en toda forma teatral, porque todo cuerpo que acciona es *performer*, “hacedor”. Pero no todo *performance* es poético, es decir, no todo *performance* configura una nueva forma que dota a la acción de alteridad, la desterritorializa y constituye un salto ontológico. La diferencia puede lograrse por la naturaleza de la acción —alteración rítmica, musical— o por su inserción en

un contexto que la resignifica. Un hombre que clava la suela de un zapato en el taller del Teatro Colón es un *performer* (zapatero), pero si ese mismo hombre clava la suela bajo una luz especialmente preparada en el escenario del Colón, es un *performer* poético. Y si alguien lo observa, si comparte (en compañía) con alguien esa acción poética en convivio, la suya es una acción poética teatral. Podemos llamar entonces al hombre que clava la suela un actor teatral. Es importante advertir que en nuestra vida cotidiana todo el tiempo realizamos discriminaciones ontológicas para discernir, por ejemplo, la mentira de la ficción, el engaño de la metáfora. Frente a la percepción de transteatralización social, todo el tiempo estamos posicionándonos respecto del estatuto ontológico que atribuimos a los acontecimientos. ¿Qué materia se deja informar/ser tomada por la nueva forma que instala la acción? En el acontecimiento confluyen tramas paralelas que coexisten en su heterogeneidad:

- Las presencias materiales de la realidad cotidiana: el cuerpo natural-social de los actores y el cronotopo (espacio-tiempo) cotidiano con sus reglas (lo normal, lo posible, lo extraño), los objetos involucrados, las situaciones cotidianas, la presencia de los técnicos y de los espectadores, todos atravesados por la situación histórica-territorial (véase más adelante el concepto de historicidad).
- La presencia metafísica a la que remite lo viviente y que es condición de posibilidad del acontecimiento (podemos conceptualizarlo de diversas maneras: lo real, las fuerzas tectónicas, la energía viviente, el “*manas*” —en términos de Antonin Artaud—, etcétera).
- El trabajo como materia, en su doble inflexión: corporal (física y físico-verbal) e interna, ya sea conceptual-intelectual (las instrucciones que guían al cuerpo en sus acciones) o emocional o de-subjetivada (en la forma ceremonial, el rito, etcétera).
- Las series poéticas paralelas (literatura, luces, escenografía, música, vestuario, etcétera) que remiten a diseños y objetos poéticos *a*

priori (por ejemplo, el texto dramático pre-escénico), presentadas en coexistencia a la acción corporal gracias al trabajo de los actores y de los técnicos.

- La afectación que genera la reunión convivial como zona de experiencia y subjetividad.

La nueva forma informa esta materia en un nuevo ente: llamamos a esa unidad el cuerpo poético o cuerpo del acontecimiento teatral. La nueva forma, instalada por la acción del cuerpo aurático del actor, funde todas las materias en una unidad: las absorbe y transforma en el nuevo ente.

Materias disponibles / tomadas

Presencias materiales de la realidad cotidiana en situación histórica-territorial.

Presencia metafísica a la que remite lo viviente.

El trabajo como materia externa e interna, de los trabajadores que intervienen en el acontecimiento (actores-técnicos).

Las series poéticas paralelas.

La afectación del convivio.

Nueva forma: materia informada

Cuerpo poético-ente poético

El trabajo que genera la acción puede estar guiado por líneas conceptuales *a priori*, de las que se genera una forma conceptual; puede apostar a una lógica interna de la acción misma –no conducida conceptualmente, no intelegida en términos conceptuales, intuitiva; a la manera de “el teatro sabe” [Dubatti, 2005]–, de ello deviene una forma autopoietica. Muchos artistas (en especial los actores) saben

que están haciendo una escena pero no necesariamente saben qué están haciendo para hacer la escena, ni qué está aconteciendo en su complejidad, sencillamente porque no necesitan habilitar un alto grado de consciencia sobre esos dispositivos, sólo necesitan hacer la escena. Bartís, Veronese y Spregelburd han insistido en que son conscientes de las opciones que eligen, pero muchas veces no podrían explicar por qué hacen lo que hacen ni qué sucede finalmente en la complejidad del acontecimiento. Reconocen e incorporan la infrasciencia como condición de producción.

La unidad del cuerpo poético posee la capacidad de acontecer sin disolver las presencias originarias de las materias informadas: puedo ver la unidad pero también los materiales que confluyen en ella, en su estadio anterior a la confluencia y/o atravesados por la afectación que la nueva forma les produce. Puedo ver al mismo tiempo el cuerpo natural-social del actor (material anterior a la nueva forma), el cuerpo afectado del actor (cuerpo natural-social en su entidad original pero tensionado por la nueva forma y la afectación del convivio), el cuerpo poético o la de-subjetivación del cuerpo natural-social en un cuerpo otro, el cuerpo de la nueva forma.

Cuerpo natural-social

Cuerpo afectado

Cuerpo poético
(de-subjetivado y re-subjetivado)

Es la preciada simultaneidad de niveles ontológicos y de heterogeneidad de materiales que confluyen en el acontecimiento poético.

Ese cuerpo poético permite distinguir en su espesor dos dimensiones: una presemiótica y otra semiótica.¹ La presemiótica es la

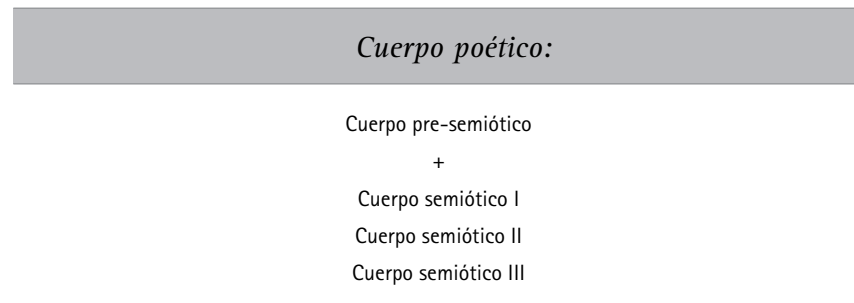
dimensión más vasta e insondable, fundamento del acontecimiento, masa o volumen de acontecimiento incapturable en términos signícos como totalidad. El ente aún no posee ni expresa sentido, ni expresa ni comunica: sencillamente es. El ente poético se conforma a partir de signo y no-signo. El signo poético descansa en la entidad del ente; constituye la política de percepción del ente poético, es la posibilidad de acceso al ente desde la percepción, pero no es sino una zona del cuerpo poético, en tanto éste acontece y es más allá de su percepción. Resulta imposible capturar en signos todo lo que pasa en la constitución y desarrollo de la nueva forma: ritmos, intensidades, extensiones, volúmenes y límites, regímenes internos, vínculos y mecanismos causales, claves de constitución. Tan sólo acontecimiento al margen de toda articulación semiótica. En el cuerpo presemiótico concurre todo aquello que, sin constituirse en signo, es fundamento de existencia de la dimensión semiótica: el espesor histórico del trabajo en los ensayos, todo lo probado y descartado, los lineamientos profundos, secretos, no perceptibles de organización de la *poiesis*, el trabajo no perceptible de los técnicos, todo lo borrado para hacerlo invisible a la manifestación material significativa, todo aquello que las limitaciones de la percepción no permiten advertir, la semántica de la enunciación y la concepción de teatro desconocidas, la dimensión infantil o experiencia del acontecimiento viviente, etcétera. Lo que está “por debajo” o “por detrás” o “alrededor” de los signos, lo que no se percibe como signo, lo que se decide no pensar como signo, lo que está aconteciendo y no se percibe como significativo o representamen, lo que no se advierte. Lo que constituye el ente en su dimensión no semiótica. Un ejemplo: en la versión de *Las mujeres sabias*, dirigida por Willy Landin (Teatro San Martín, 2008), el clave del inicio del espectáculo era en realidad un piano camuflado. Nadie lo advirtió. Sucede que el San Martín no tiene clave y no puede pagar el seguro para disponer de uno. El director hace todo lo necesario para

que no se advierta la sustitución. No lo vemos, no posee materialidad significativa, ¿hay signo? Sin embargo, acontece. Es espesor de acontecimiento. Nuestra teoría del cuerpo poético propone revisar el principio de semiotización [De Marinis, 1997:19] ya que el análisis del acontecimiento teatral demuestra que no “todo lo que está en escena” (retomando las palabras de Veltrusky) se transforma en signo. En escena hay mucho más que signos. Una unidad mucho mayor al tejido de signos, constituida además por una zona que es silencio e impugnación de los signos. Eso sí: todo se transforma en cuerpo poético. Todo se transforma en *poiesis*.

Sólo una parte del cuerpo poético se constituye en signo, en tres esferas o dimensiones estructurales:

1. *Signo de cuerpo poético o signo de sí*: en un primer estadio, la materia informada del cuerpo poético constituye un campo signíco que manifiesta la presencia del cuerpo poético en tanto acontecimiento en sí; es la dimensión signíca, en tanto manifestación y percepción fenomenológica del ente, a la que llamaremos función signíca autorreferencial de presencia del ente o *signo de presencia poética*.
2. *Signo de universo referencial o signo de otro en sí*: en un segundo estadio, los signos fundan-nombran-describen un mundo de representación y sentido, un *universo referencial*,² a la vez *autorreferencial* (en segundo grado, auto-referencia del universo referencial, ya no del cuerpo poético) y *hetero-referencial* (*extra-poiético*).
3. *Semiosis ilimitada*: en un tercer estadio del signo, la estructura signíca de ambos estadios anteriores habilita una *semiosis ilimitada*, producción de multiplicación del sentido a partir de la interpretación de los signos del universo referencial.

De acuerdo a estas distinciones, sintetizamos que el cuerpo poético o cuerpo del acontecimiento poético teatral se articula internamente en un cuerpo presemiótico y en tres cuerpos semióticos:



El ente poético se constituye en lenguaje, especialmente a partir del segundo estadio, que depende a su vez del primero: el signo de estado de presencia. Pero sin ente poético —origen del acontecimiento poético— no hay semiotización posible y no al revés; es decir, la obra no existe porque hay semiotización, ni existe a partir de o en la semiotización, porque la entidad del ente poético, su orden de acontecimiento, es anterior a la semiotización. Reducir el teatro a producción de signos y a voluntad de expresión o comunicación a través de esos signos es omitir la entidad del cuerpo poético como acontecimiento. En tanto presemiótico, el cuerpo poético se configura en obra poética a través de la semiotización en sus tres pasos. Obra = cuerpo poético en generación de procesos de semiotización. Esos procesos nunca se colman, ya que a la *poíesis* productiva de los artistas se le suman la *poíesis del espectador* o *poíesis* receptiva y la *poíesis convivial*.

Debe quedar claro que todos los materiales que confluyen en la materia informada por la nueva forma son absorbidos por todos los niveles del cuerpo poético. Por ejemplo, la serie poética *a priori* que aporta el texto literario no es reelaborada únicamente en el cuerpo

semiótico II y III, sino en la totalidad del cuerpo poético, resulta fundamental para la constitución del ente poético en su conjunto, especialmente del cuerpo presemiótico. Bastaría con cambiar la serie poética *a priori* (otro texto dramático) para que se modifique la totalidad del cuerpo poético. Según cada poética, los materiales informados poseerán relevancias diferentes en la constitución del cuerpo poético.

Además, puede decirse que la monumentalidad de una obra no radica en su capacidad de semiotización sino en la relevancia de su ente poético. Todo ente poético es susceptible de una semiotización rica, pero no todos los entes poéticos son relevantes. La distinción entre entes poéticos relevantes e irrelevantes no pasa por su capacidad o nivel de semiotización. De allí el desfase entre el discurso de la poética semiológica y el de la poética histórica en el sentido deleuziano de acontecimiento: los semiólogos pueden semiotizar *ad infinitum* un ente histórico irrelevante, cuyo nivel de acontecimiento es insignificante, pero ese nivel de semiotización no le otorgará relevancia en sí. Una obra teatral puede tener ilimitado despliegue semiótico —decenas de actores, gran maquinaria, proyecciones, coros incluidos— y carecer de relevancia en tanto acontecimiento. Lo mismo sucede con los *papers* o investigaciones universitarias que describen e interpretan semióticamente, con gran caudal de discurso, teatro que carece de relevancia en tanto acontecimiento poético. Lo mismo puede decirse del discurso del periodismo. Un gran caudal de discurso semiótico no se corresponde necesariamente en proporción directa con la relevancia del acontecimiento.

Generalmente se han sobrevaluado la segunda y la tercera dimensión signica del cuerpo poético. Hay entes teatrales que se concentran en la óptica semiótica y descuidan la base de acontecimiento; se preocupan por qué dice el espectáculo, sin atender a la fundamental relevancia de la dimensión presemiótica (el acontecer del cuerpo poético en sí) y el primer cuerpo semiótico, la red de

significantes que reenvía a la presencia del acontecimiento. Otros entes poéticos, por el contrario, adelgazan la dimensión signica del universo referencial para poner en primer plano el cuerpo semiótico I y a partir de él generar el cuerpo semiótico III (caso: las formas más abstractas de danza o el “teatro jeroglífico”).

Lo cierto es que la base de acontecimiento y el cuerpo poético como unidad siempre es mayor que el cuerpo semiótico II. Incluso la extensión y duración del cuerpo semiótico I es siempre más amplia que la del segundo cuerpo semiótico: en la escena se ven los técnicos, las bambalinas, las parrillas, vemos hacer a los actores muchas más cosas que las correspondientes a la creación del segundo cuerpo signico (piénsese, por ejemplo, en el funcionamiento de la presencia de los actores todo el tiempo en escena en *Un hombre que se ahoga* de Daniel Veronese, o las intervenciones a la vista de los técnicos y recursos de escenotecnia en los espectáculos de gran maquinaria). Las diferentes poéticas realizan organizaciones diversas tanto de los primeros niveles (los materiales a informar) como de los componentes del cuerpo poético (cuerpo no-signico y cuerpos signicos). Esas organizaciones distintas exigen saberes complementarios de los espectadores.

Creemos que puede ser útil la comparación del ente poético teatral con otro ente poético: un tapiz. Desde el punto de vista material, el tapiz está hecho de hilos, organizados por una forma (esencia del tapiz, lo que hace tapiz al tapiz) y producidos por un acontecimiento de trabajo (la acción del tejedor en su telar). El tapiz suma entonces materiales informados por una nueva forma, constituida en y por el trabajo humano. Vemos del tapiz sólo su manifestación política: oculta su revés, así como los hilos cortados y el entramado de los bordes, ni siquiera sabemos de qué están hechos los hilos por dentro, cuál es su origen, si son naturales (¿de qué animal? ¿de qué vegetal?), qué antigüedad tienen, cómo fueron procesados, por quién, en qué situación. Si miramos de lejos, tampoco sabemos qué tipo

de nudos enlazan los hilos. No sabemos además muy bien con qué telar y técnica se ha hecho, no sabemos tampoco por qué teje el que teje. El tapiz, en su materialidad palpable, posee sin embargo una dimensión presemiótica. Vemos, por un lado, el tapiz como unidad signica de manifestación de la presencia del tapiz (cuerpo semiótico I); por otro los dibujos del tapiz, que conectamos con un mundo de imágenes (cuerpo semiótico II). Las formas dibujadas (pastores junto a un río, que bailan, tocan música, comen y beben) nos permiten producir semiosis ilimitada, estimulan nuestra imaginación, despiertan asociaciones y conexiones, ponen en funcionamiento nuestra capacidad de producir sentido.

He aquí el fascinante despliegue ontológico del acontecimiento poético teatral; si abstraemos su organización jerárquica interna y nos limitamos a pensar qué niveles del ser y aspectos ontológicos pueden ser percibidos o recordados en el acontecimiento, desde el ejercicio del espectador/laboratorio de percepción, el espesor resulta sorprendente (ver página siguiente).

Luis de Tavira escribió: “El escenario es el lugar donde todo lo que es, siempre es otra cosa. El teatro es un mirador donde todo lo que es puede aparecer, pero sólo se reconoce cuando desaparece” [2003, Textos 6 y 9]. La afirmación de Tavira vale sin duda para la comprensión del régimen del cuerpo poético II, pero no puede extenderse a la totalidad del espesor del acontecimiento, donde se advierte la percepción de heterogeneidad de muchos componentes que coexisten (vemos cuerpo natural-social, cuerpo afectado, cuerpo poético); además, la nueva forma informadora y constitutiva del cuerpo poético no está en lugar de otra cosa ni se reconoce sólo cuando desaparece. El teatro es un acontecimiento de ausencias (cuerpo semiótico II, III), pero también de presencias (la realidad/lo real, trabajo, convivio, series poéticas *a priori*, convivio, presencia del cuerpo poético presemiótico y cuerpo semiótico I). Afirma Marvin Carlson, en *The Haunted Stage* [2003:2]:

Todas las culturas teatrales han reconocido, de una u otra forma, esta cualidad fantasmal, esta sensación de algo que retorna en el teatro, y así las relaciones entre teatro y memoria cultural son profundas y complejas. Así como uno podría decir que toda obra puede ser llamada *Espectros* [como la obra de Ibsen], con igual fundamento, uno podría argumentar que toda obra es una obra de la memoria.

<p>LA REALIDAD (gramática estabilizada de la vida cotidiana, cuerpo natural y social, cronotopo, objetos, situaciones)</p>
<p>LO REAL (dimensión material-metafísica de lo viviente)</p>
<p>SERIES DE ENTES POÉTICOS CONVOCADOS (materiales poéticos <i>a priori</i>, de existencia anterior al acontecimiento: textos literarios, escenografía, música, etc.)</p>
<p>TRABAJO (performatividad, régimen de instrucciones conceptuales, <i>autopoiesis</i>)</p>
<p>MULTIPLICACIÓN EXPECTATORIAL-CONVIVAL (compañía, afectación, estimulación)</p>
<p>CUERPO POÉTICO Cuerpo pre-semiótico Cuerpo semiótico I: signo de sí Cuerpo semiótico II: signo de otro en sí (universo referencial) Cuerpo semiótico III: semiosis ilimitada (signo de signo)</p>

De la misma manera, podemos afirmar que en el teatro siempre “regresa” el espesor ontológico del acontecimiento, por lo que la función ontológica también opera como memoria. Se trata de volver a ver entes poéticos, volver a confrontarlos ontológicamente con la realidad cotidiana, volver a recordar la existencia/presencia de lo real, volver al vínculo anterior al lenguaje, antes de Babel.³

¿Y qué sucede cuando el acontecimiento se interrumpe y se reanuda, como da cuenta Aaron Copland sobre los ensayos musicales? En el acontecimiento teatral confluyen los diversos materiales informados del espesor pero, según las diferentes poéticas y concepciones de teatro, habrá formas que acentúan o revelan o ponen en mayor evidencia y relevancia alguno de esos niveles en particular, sin que los otros desaparezcan: el “teatro performativo” (el trabajo), el “teatro no-representativo” (la realidad), el “teatro posdramático” (la inestabilidad entre realidad y cuerpo semiótico), el “teatro de estados” (la afectación que la producción del cuerpo poético produce sobre los cuerpos de la realidad).

Notas

¹ Al menos pueden distinguirse tres áreas de referencialidad: *a*) auto-referencialidad en los mecanismos de producción del universo referencial, *b*) referencialidad del mundo representado en sí y *c*) referencialidad del mundo externo al ente poético (sociedad, historia, ideas, discursos, textos, etcétera).

² Véase el desarrollo del tema en *Filosofía del Teatro I* [pp. 101-114].

³ Sobre el teatro como regreso a un vínculo “anterior a Babel”, véase *Filosofía del Teatro I*, p. 152, y el capítulo III de *Cartografía teatral* [2008: 129-130].

Primera teorización: conceptos de internacionalidad y supranacionalidad

La disciplina del TC nace a partir de una apropiación de la teoría y la metodología de la literatura comparada [Dubatti, 1995] desde la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad teatral, bajo la consigna de “devolver el teatro al teatro”. Tal como lo señalan los manuales clásicos [Guillén, 1985], la literatura comparada surge hacia fines del siglo XVIII y se consolida en el siglo XIX, en un proceso paralelo al del desarrollo del concepto de literaturas nacionales. Su misión original fue conectar las literaturas nacionales o superarlas a partir del hallazgo de aspectos de la literatura que no podían ser pensados nacionalmente (en complementariedad con la idea de literatura general). En una de sus versiones más avanzadas —aceptada por la *International Comparative Literature Association* (ICLA) en la segunda mitad del siglo XX—, la literatura comparada era definida como el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria y de la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional.² Claudio Guillén parte de ambos conceptos, internacionalidad y supranacionalidad, como columnas de su libro fundamental, *Entre lo uno y lo diverso* [1985]. De esta manera, por transposición directa (pero no mecánica ni acrítica; insistimos en la diferencia que marca la especificidad de lo teatral, sobre la que volveremos enseguida), el TC se ocupaba en su etapa inicial de pensar los fenómenos teatrales en contextos internacionales o supranacionales.

El TC sostiene inicialmente que estudiar el teatro desde un punto de vista internacional implica problematizar las relaciones e intercambios entre dos o más teatros nacionales (repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, traducciones, viajes, etcétera), o entre un teatro nacional y cualquier cultura extranjera (externa a lo nacional).

Como es claro, tanto internacionalidad como supranacionalidad

dan por supuesto el concepto de lo nacional, a partir del que relacionan o contrastan dos o más teatros (nacionales), o trabajan en una superación. El punto de vista supranacional consiste en atender aquellos problemas que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (porque no se resuelven con la categoría de nacional).

Se habla de “puntos de vista” internacional y/o supranacional, ya que los mismos objetos de estudio pueden ser encarados desde una u otra perspectiva, y de esa manera brindan consideraciones diversas.

Según esta línea inicial —hoy superada, como veremos—, el TC considera *problemas supranacionales* aquellos en los que intervienen categorías o fenómenos teatrales a los que no puede atribuirse una identidad u origen nacional porque:

- a. Son patrimonio universal de toda la humanidad (ejemplo: la presencia viviente de un actor en convivio con al menos otro humano).
- b. Son genéticamente independientes, no hay conexión causal³ directa entre ellos (ejemplo: la emergencia sincrónica del romanticismo en diversos creadores de diferentes puntos de Europa no vinculados directamente entre sí).
- c. Son patrimonio común y compartido de un conjunto determinado y acotable de varias naciones (ejemplo: las características del teatro occidental y su diferencia con Oriente, o las configuraciones continentales o por áreas que reúnen varias naciones, como Europa, América Latina, área rioplatense, área andina, área guaraníca, etcétera).

Son *problemas internacionales* aquellos cuyo punto de arranque lo constituyen los teatros nacionales y su dinámica de interrelación o intercambio: tránsitos, pasajes, fronteras, vínculos. Siempre se trata de procesos históricos, causales o genéticos (x es causa de y , x genera a y , según la fórmula de Pichois-Rousseau, 1969:96-101)

en los que los teatros nacionales se hacen préstamos, influencias, apropiaciones, no siempre recíprocos, y en los que se puede distinguir qué elementos de un teatro nacional entablan relación con otro teatro nacional. Casos: la circulación y recepción del teatro de Henrik Ibsen en Argentina; el intertexto de Luigi Pirandello en la dramaturgia de Armando Discépolo; la construcción de imagen de Estados Unidos en el drama *Sallinger* del francés Bernard-Marie Koltès; la traducción de Esquilo en Canadá; la producción de los exiliados argentinos durante la dictadura en Italia.

Tal como señalamos arriba, los objetos de estudio del TC pueden ser considerados tanto desde una perspectiva internacional como supranacional. Tomemos como ejemplo la traducción. Tanto puede ponerse el acento en el pasaje internacional de un texto-fuente en una lengua *x* (Bulgákov, en ruso) a un texto-destino en una lengua *y* (traducción en castellano de Argentina), como teorizar sobre las invariantes en los procesos de traducción en contextos sin conexión directa (cómo se traduce Bulgákov en Argentina y cómo se lo traduce en México).

Segunda teorización superadora: territorialidad, supraterritorialidad y cartografía

En los últimos años, con el desarrollo teórico, metodológico e institucional de la disciplina, con la voluntad explícita de “hacer posible la inteligencia de la multiplicidad” [Guillén, 1998:15], el TC advirtió que el punto de partida de su ejercicio no se fundamenta necesariamente en el supuesto de lo nacional como unidad y ha ido complejizando su campo de estudios más allá de aquella primera definición circunscripta a la internacionalidad/supranacionalidad.

Por un lado, el TC debió incorporar los conceptos de *intranacionalidad*, *áreas* y *fronteras internas* relativos a los fenómenos dife-

renciales “dentro” de los teatros nacionales, cuya formulación puso en crisis la unidad u homogeneidad del concepto de teatro nacional. Para el TC, no hay un teatro (nacional) argentino sino *teatros argentinos*, no hay un teatro (nacional) español sino *teatros españoles*, es decir, dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro. En suma, se ha perdido la idea de lo nacional como un “todo” o como unidad; según Guillén, en virtud de la “tarea diferencialista del amor que consiste en encontrar lo irrepetible” [1998:17]. O, en palabras de Peter Brook, por la percepción del “detalle del detalle del detalle” [*Brook par Brook*, dirección de Simon Brook, 2005].

Se habla de intranacionalidad cuando los fenómenos de diferencia e intercambio se producen dentro de las fronteras nacionales (un caso notable: las diferencias entre el teatro castellano, catalán, gallego, vasco, etcétera, dentro de las fronteras de España y en el diseño de un “teatro español”, para muchos inexistente como unidad). Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación, la representación de la imagen de un tipo de provinciano en el teatro de otra provincia, entre otros. Es destacable, al respecto, la división institucional del país en seis “regiones”, diseñada por el Instituto Nacional de Teatro de la Argentina.

Por otra parte, se profundizó radicalmente el cuestionamiento de la identidad de teatro nacional en tanto es “evidente la falsedad de la idea de una literatura [un teatro] nacional conclusa en sí misma” [Wellek y Warren, 1979:61]. Sucede que durante extensos períodos históricos del teatro, no puede hablarse de internacionalidad, supranacionalidad o intranacionalidad porque aún no se han constituido las naciones ni los teatros nacionales (por ejemplo, en la Antigüedad clásica o en la Edad Media).

Por otra parte, ¿cuándo se constituye un teatro nacional?, ¿cuándo se crea oficialmente la nación, cuando los teatristas explicitan el programa conciente de un teatro nacional; cuando conjuntamente artistas, técnicos, público y crítica son de origen nacional; cuando se tratan temas supuestamente nacionales; cuando se elabora un estilo nacional; cuando se escribe en la lengua de la nación? Por otra parte, ¿es válido el concepto de nacional aplicado al arte? ¿Qué hace nacional a un teatrista: su lugar de nacimiento, su documentación, su declaración de principios, su pertenencia cultural, su radicación? Desde la literatura comparada, Wellek y Warren ponen en evidencia los límites del concepto de “literatura nacional” con ejemplos que ilustran la estrecha unidad de las literaturas europeas y de algunas de ellas con la estadounidense:

Los problemas de nacionalidad se complican extraordinariamente si hemos de decidir qué literaturas en una misma lengua son literaturas nacionales distintas, como sin duda lo son la norteamericana y la irlandesa moderna. Cuestiones como las de por qué Goldsmith, Sterne y Sheridan no pertenecen a la literatura irlandesa, mientras que Yeats y Joyce sí, requieren respuesta. ¿Existen literaturas independientes belga, suiza y austríaca? Tampoco es muy fácil determinar el punto en que la literatura escrita en Norteamérica dejó de ser “inglesa colonial” para convertirse en literatura nacional independiente. ¿Se debe al simple hecho de la independencia política? ¿Es la conciencia nacional de los propios autores? ¿Es el empleo de asuntos nacionales y de color local? ¿O es la aparición de un neto estilo literario nacional? [1979: 65].

Agreguemos: ¿qué pasa con las naciones que se desconfiguran y reconfiguran? Pensemos en el teatro de la ex URSS o la ex Checoslovaquia. ¿Qué respuesta dar a los fenómenos del exilio, los traslados y tránsitos, o incluso la existencia de un “teatro de marca” [Dimeo,

2007], multinacional o de sucursalización, también llamado de *macdonalización* [Dubatti, 2000]? ¿Cómo pensar las identidades nómadas? ¿O lo nacional en el período de las identidades posnacionales [García Canclini]? ¿La multiculturalidad, el multilingüismo? En su edición de 2005, el Festival Internacional de Teatro de Avignon decidió identificar a los artistas de la programación por su ciudad de trabajo, no por su país. Así, Jan Fabre representaba a Anvers, Olivier Py a Orleáns, Hubert Colas a Marseille, Wim Vandekeybus a Bruxelles, Romeo Castellucci a Cesena y Marina Abramovic, Ámsterdam.

Es incuestionable que los conceptos de internacionalidad y supranacionalidad siguen valiendo, aunque sólo en aquellos casos en que puede predicarse la existencia de un teatro nacional (especialmente a partir del siglo XIX). El TC debió ampliar su definición para incluir todos los otros casos en que el concepto de lo nacional no es pertinente y no porque lo supera supranacionalmente, sino porque no corresponde al fenómeno analizado. Es así que el TC introduce los conceptos de territorialidad y supraterritorialidad. Se entiende por *territorialidad*⁴ la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula *x-y*). La territorialidad del comparatismo se vincula con la corriente de pensamiento de la geografía humana, iniciada por Paul Vidal de La Blache. La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. El hecho de considerar al teatro en contextos culturales no lo excluye de ser parte de ellos: el teatro mismo es generador y constructor de las variables de esos contextos.

Se llama *supraterritorialidad* a la condición de aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden.

De esta manera, la nueva y más actualizada definición de TC propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el

punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etcétera), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica, histórica y culturalmente; en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los nacionales; en otras palabras, la territorialidad del teatro compone mapas que no se superponen con los mapas de la geografía política. También los fenómenos supraterritoriales –no todos, como veremos más adelante– permiten componer mapas específicos (por ejemplo, el mapa del estado de irradiación de una poética abstracta).

La culminación del TC es, en consecuencia, la elaboración de una *cartografía⁵ teatral*, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.

Debe quedar claro que el comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad, ya sea por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de relocalización, traslado, viaje, exilio, etcétera), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), de sincronidad (aspectos de la historicidad en la simultaneidad), de superación de la territorialidad (cuando la problematización de lo territorial concluye en un planteo supraterritorial).

No hay comparatismo cuando la territorialidad se da por sentada, como un fenómeno dado o *a priori*, o cuando se la ignora sin problematización. La supraterritorialidad debe ser la conclusión del ejercicio de problematización de la territorialidad, no de su ignorancia.

La *territorialidad topográfica* implica la localización de los fenómenos teatrales en sus respectivos contextos geográficos teatrales-culturales a partir de un corte histórico determinado. Una secuencia ejemplar podría ser la siguiente: 1530, teatro de corte < teatro urba-

no < teatro veneciano < teatro italiano < teatro meridional < teatro europeo < teatro occidental < teatro del mundo. Esa secuencia debe ser confrontada, de forma comparativa, con otra que guarda con ella elementos comunes y elementos diversos: 1530, teatro de corte < teatro urbano < teatro florentino < teatro italiano < teatro meridional < teatro europeo < teatro occidental < teatro del mundo. La confrontación de ambas secuencias arroja ciertos interrogantes que se deben problematizar: ¿qué tienen en común y en qué se distinguen las diferentes expresiones del teatro de corte?, ¿qué características peculiares presenta el teatro veneciano respecto del florentino?, ¿puede hablarse ya de un teatro italiano, con qué otras secuencias necesito establecer relaciones para responder esta pregunta?, etcétera. Pero también la secuencia podría establecer otras preguntas a través de una vía contrafáctica: si no fuese teatro de corte, ¿qué podría ser, ¿teatro de plaza, teatro en la iglesia, en el convento, en la universidad, teatro de sala?, ¿qué diferencia implica el teatro de corte respecto de esas otras posibles localizaciones? O también: ¿si no hubiese acontecido en Venecia, en qué otros lugares de Italia hubiese podido acontecer?, ¿qué diferencia hubiese planteado otra localización? El investigador debe proveerse con las herramientas necesarias para aproximar respuestas iluminadoras.

La *territorialidad diacrónica* implica fenómenos de sucesión, estabilidad y cambio en el tiempo. Una secuencia ejemplar podría ser la de la irradiación de un fenómeno, por ejemplo, el teatro de Ibsen: 1850-1870; presencia de su teatro en los países nórdicos < 1870-1885; ampliación a Inglaterra y Alemania < 1885-1900; ampliación a Francia, Italia, España, Rusia y algunos países hispanoamericanos. Entre los interrogantes a problematizar se encuentran los siguientes: ¿por qué razón Ibsen llega tardíamente a España e Hispanoamérica?, ¿se debe a la influencia de la cultura francesa sobre la española e hispanoamericana?, ¿cómo se produce la irradiación, a través de libros y publicaciones, compañías teatrales visitantes, por la labor

de intermediarios institucionales como productores, directores o intelectuales? Pero también permite pensar recorridos hacia atrás, en una suerte de “viaje a la semilla” —al decir de Alejo Carpentier—, como el que realiza Pedro Henríquez Ureña cuando piensa la identidad cultural hispanoamericana:

No sólo sería ilusorio el aislamiento —la red de las comunicaciones lo impide— sino que tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental. Y en literatura —ciñéndonos a nuestro problema— recordemos que Europa estará presente, cuando menos, en el arrastre histórico del idioma [...] Voy más lejos: no sólo escribimos el idioma de Castilla, sino que pertenecemos a la Romania, la familia románica que constituye todavía una comunidad, una unidad de cultura, descendiente de la que Roma organizó bajo su potestad; pertenecemos —según la repetida frase de Sarmiento— al Imperio Romano [1981:250].

La *territorialidad sincrónica* implica fenómenos de simultaneidad y coexistencia; por ejemplo: hacia 1900 todas las grandes capitales teatrales de Europa y América incluyen en sus carteleras obras de Ibsen. ¿A qué se debe este interés compartido?, ¿cómo es la recepción en cada lugar?, ¿se hacen adaptaciones de los textos de acuerdo con las necesidades de cada contexto?, ¿podemos hablar realmente del mismo Ibsen o de apropiaciones diversas?

La *supraterritorialidad* implica aquellos fenómenos que superan las encrucijadas geográfico-histórico-culturales, tal es el caso de las poéticas abstractas. Hacia 1910, la instalación de la poética del drama moderno en Occidente es tan fuerte que se ha convertido en patrimonio de los diversos teatros locales, ya no puede hablarse de un vínculo monocausal, de Europa hacia América.

El cambio de una etapa a otra del *TC* puede hallarse en el pasaje del concepto de nacionalidad al más amplio de territorialidad. Ello

no implica —observa acertadamente Armand Nivellet [1984:196], refiriéndose a la literatura— la toma de una posición contraria al estudio de los diversos teatros nacionales ya que, sin los resultados de las investigaciones nacionales, la comparatística no estaría en condiciones de trabajar vastos períodos. Como señala María Rosa Lida en las líneas iniciales de su brillante “El fanfarrón en el teatro del Renacimiento”, existe una necesaria complementariedad, una mutua iluminación, entre el *TC* y las literaturas y los teatros nacionales, que implica una “ética” del investigador;⁶ sobre este aspecto también insiste Raúl Antelo [1997]. La comparatística busca determinar los puntos en común pero también ahondar en las diferencias específicas de cada literatura/teatro nacional [Haroldo de Campos, 1997]. Las nociones de lo nacional, internacionalidad y supranacionalidad siguen vigentes, pero se ven restringidas a fenómenos específicos. Las nociones de territorialidad y supraterritorialidad resultan más abarcadoras y enriquecen considerablemente los estudios del *TC*.

En conclusión, llamamos *TC* a una disciplina de la teatrología que estudia los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad —por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales— y supraterritorialmente. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad.

La entidad convivial, territorial y localizada del teatro lo vuelve especialmente complementario con la noción de territorialidad y su superación. Dado un acontecimiento teatral particular y localizado (constituido por tales actores, en tal circunstancia, ante tal público, en tal espacio, etcétera), el *TC* se pregunta: ¿qué lo vincula con el teatro del mundo?, ¿qué lo hace único y a la vez lo relaciona con otros fenómenos cercanos o distantes?, ¿qué relación guarda, en su territorialidad (geografía-historia-cultura) con lo local, lo regional, lo nacional, lo propio del área supranacional, lo con-

tinental, la civilización? El π , en suma, opera cartográficamente, incluso cuando piensa la diacronía.

Como señalamos al comienzo, el π es una disciplina especialmente diseñada para los estudios de teatro universal. En términos de mapas teatrales, teatro universal⁷ corresponde a un mapa planetario que incluye, por definición, el “teatro de la humanidad”, es decir, todo el teatro del mundo, considerando cada instancia de su historia y cada punto del planeta. *Weltliteratur* o “literatura del mundo” es un concepto de la literatura comparada, formulado originariamente por J. W. Goethe a comienzos del siglo XIX; desde entonces ha sido glosado y debatido *in extenso* (véanse, entre muchos, los textos incluidos en Gnisci, 1993 y en Schmeling, 1995). Para su definición de la literatura comparada, Armando Gnisci [2002] reformula el concepto de *Weltliteratur*, despojado de su carácter eurocéntrico y abierto a la noción de multiculturalidad. La concepción de Gnisci apunta tanto a la idea de *pluralidad/paridad* en la mirada hacia las diversas literaturas, como a la noción de *diálogo*, sostenido a partir de la traducción, entre las literaturas de distinto signo. Afirma:

La literatura comparada [es] una disciplina que concibe y trata la literatura/las literaturas como fenómenos culturales mundiales [...] ¿Qué quiero decir con la expresión “literatura/literaturas”? Pretendo destacar explícita y principalmente que “la literatura” posee la consistencia de una imagen que debería corresponder a la presencia ideal de un patrimonio común a las distintas civilizaciones. Una especie de biblioteca infinita y progresiva [...] Literatura/literaturas: la barra (que sirve de tabique y de interfaz) se llama “traducción”: ésta activa el círculo virtuoso del diálogo mundial que se produce a través de las literaturas y sus discursos [2002:10].

El correlato teatral del concepto sería un *Theater der Welt* (Teatro del Mundo). En tanto se trata del mapa más abarcativo, que incluye

todos los otros mapas posibles (teatro occidental, teatro oriental, teatro europeo, teatro meridional, teatros nacionales, etcétera), el teatro del mundo o teatro universal es el concepto problemático por excelencia del π y puede ser trazado de diversas maneras. Destacamos cinco modalidades principales, que deben ser diferenciadas:

- a. *Criterio cuantitativo*: todo el teatro producido por la humanidad, sin distinciones cualitativas.
- b. *Criterio cualitativo de recepción y circulación*: Aquellos fenómenos teatrales que exceden los mapas locales, nacionales y continentales, que traspasan fronteras y se integran a la recepción y circulación de vastas regiones mundiales, más allá del valor artístico o humanista que posean (ejemplo: el teatro de globalización o sucursalización, el “teatro de marca”, como Walt Disney on Ice, comedias musicales exitosas, autores menores pero presentes en la cartelera mundial, mucha dramaturgia norteamericana al estilo Jeff Baron, Robert Harling, los *best-sellers*, entre muchos).
- c. *Criterio cualitativo de excelencia artística*: Los fenómenos teatrales definidos como “clásicos” (Calvino), ya sea antiguos o contemporáneos, aquellos sobre los que cada generación vuelve para formular sus propios interrogantes y construir sentido, por lo general de altísima calidad (ejemplo: el teatro de Sófocles, Shakespeare, Calderón, Molière, Ibsen, Brecht, Beckett, etcétera).
- d. *Criterio cualitativo de relevancia histórica*: Los fenómenos canónicos fundamentales para la comprensión del proceso histórico del teatro, aquellos que no pueden ser ignorados en la determinación de una visión de conjunto [Bloom, 1994; Cella, 1998] o que sobresalen por su productividad, por su carácter de “instauradores de discursividad” (Foucault) teatral o por su valor documental. No necesariamente coinciden con los fenómenos teatrales de excelencia, los incluyen y exceden. Por ejemplo, ciertos documentos históricos fundamentales sobre el teatro en la Edad

Media, insoslayables a la hora de escribir una historia del teatro occidental, pero al que sólo recurren los especialistas.

e. *Criterio cualitativo de representación del mundo*: se entiende por “universal”, en este caso, el teatro que incluye una representación general de todos los hombres, en términos de G. Lukács, aquellas expresiones teatrales que rebasan las condiciones histórico-sociales de su producción y representan una *vox humana* que expresa la esencia genérica de la humanidad [Lukács, *Estética I. La peculiaridad de lo estético*, 1966].

La posibilidad de establecer mapas mundiales del teatro pone en evidencia el valor de la cartografía para los estudios teatrales: ofrecen una visión de conjunto indispensable para calibrar visiones particulares o a escala menor, para identificar los aportes de los teatros nacionales o locales al canon del teatro mundial. Sobre la utilidad de los mapas reflexiona José Lambert [1991:66-67] en su artículo “En busca de mapas mundiales de la literatura”:

Uno de los efectos inevitables de la formación universitaria o académica es la especialización. Nos iniciamos en ciertas disciplinas y encaramos así las cosas de acuerdo con una perspectiva especializada. Al mismo tiempo somos víctimas de un desaprendizaje progresivo, ya que perdemos cada vez más de vista lo que nos enseñó la escuela primaria. Entre los ejercicios elementales de la escuela primaria, señalo la observación de una serie de mapas geográficos [...] agrupados en un atlas de formato impresionante [...] El regreso al principio de los mapas, y sobre todo al principio de la multiplicación de los mapas, podría renovar y reorientar nuestra representación literaria [teatral] del universo.

El TC se diferencia de la literatura comparada por las características específicas del acontecimiento teatral. Teatro y literatura son

acontecimientos diversos, en consecuencia, el TC despliega un conjunto de problemas y cuestiones específicas con los que la literatura comparada no se enfrenta.

La cartografía es la coronación de los saberes del comparatismo teatral: los mapas funcionan como esquemas de síntesis de los saberes elaborados en la investigación. La tipología de mapas es amplia, pero en esta ocasión nos referiremos a un grupo fundamental para los estudios del comparatismo, sin proponer un inventario exhaustivo:

- *Mapa de localización y distribución*. Registra la ubicación geográfica de centros teatrales (ciudades), salas, festivales, instituciones (organismos, museos, bibliotecas, asociaciones, etcétera, vinculadas con la actividad teatral). Caso: mapa de los edificios teatrales en Londres en el periodo 1590-1610. Incluye también cualquier perspectiva temática: localización de puntos geográficos del país donde se presenta *Teatroxlaidentidad*, localización de ciudades en las que hay manifestaciones de teatro callejero; localización de bibliotecas donde hay manuscritos de teatro colonial; localización de escuelas de teatro donde se dicta *clown*; localización de espacios (convencionales o no convencionales) donde se presentaron espectáculos de vanguardia en Buenos Aires en 1967, entre otros.
- *Mapa de circulación*. Registra los tránsitos lineales de un objeto de estudio particular (un teatrista, una compañía teatral en gira, un espectador viajero) en el espacio y en el tiempo. Caso: mapa de los viajes de Ibsen por Europa.
- *Mapas de irradiación*. Secuencia diacrónica de mapas que registran los cortes sincrónicos en la expansión (no lineal) de un objeto irradiado con variantes desde un punto establecido históricamente (la obra o las obras de un dramaturgo, el edificio teatral griego, las poéticas teatrales, la escenotecnia, diáspora y exilio,

las publicaciones, etcétera). Caso: mapas de la irradiación de la dramaturgia de Dario Fo correspondientes a los cortes sincrónicos 1960 y 1970.

- *Mapa de sincronía*. Registra fenómenos teatrales con aspectos semejantes pero sin vínculo genético; es decir, sin que pueda pensarse una relación causal o de irradiación. Caso: centros de Europa en los que simultáneamente se produce la emergencia de la poética del drama moderno.
- *Mapa de concentración*. Registra los puntos de mayor concentración de elementos (grupos y elencos, salas, estrenos, poéticas, otorgamiento de subsidios, instituciones, etcétera). Casos: mapa de concentración de producción de excelencia; mapa de concentración de producción numérica.
- *Mapa de zonas o áreas de extensión*. Registra las superficies que corresponden a fenómenos teatrales con características semejantes. Caso: mapa del teatro occidental.
- *Mapa administrativo o geopolítico*. Registra la división planificada para la organización institucional o administrativa, señalan especialmente fronteras y capitales. Caso: mapa de las regiones en que se divide administrativamente Argentina según el Instituto Nacional del Teatro.
- *Mapa de circuitos*. Establece conexiones y/o recorridos a partir de la señalización de elementos vinculados. Caso: los circuitos históricos de las salas independientes, de las salas oficiales y de las salas comerciales en Buenos Aires organizados por la industria del turismo cultural. Puede tratarse también del mapa de recorrido que realiza una procesión o un espectáculo de calle (por ejemplo, *Los chicos del cordel*, de Los Calandracas y Circuito Cultural Barracas).
- *Mapa cualitativo*. Registra fenómenos seleccionados temáticamente. Caso: mapa de clasificación de los campos teatrales por la calidad de su poder irradiador (centro-periferia).

- *Mapa de flujos*. Tipo de mapa temático que da cuenta de las direcciones de movimiento mediante líneas cuyo ancho es proporcional a la importancia del fenómeno estudiado. Caso: la asimetría del flujo del teatro europeo hacia América Latina (muy relevante) respecto al flujo inverso (escaso).
- *Mapa histórico*. Tipo de mapa temático que representa los acontecimientos históricos. Caso: mapa del simbolismo teatral, con el registro de los principales estrenos en los centros teatrales de Europa.
- *Mapa cuantitativo*. Registra fenómenos de relevancia numérica. Caso: mapa del censo de teatristas en Argentina

Cada uno de estos mapas es la culminación de las preguntas que el investigador se ha realizado en términos territoriales. Cada acontecimiento teatral está atravesado por las problemáticas que han llevado a trazar estos mapas. De tal suerte, podemos concluir que el investigador, y también el espectador avisado, deben llevar consigo, a manera de representación mental, todo *un atlas teatral* (o colección de mapas teatrales específicos). La visión de un espectáculo despliega innumerables preguntas en cuanto su territorialidad y cada una de ellas se responde en la síntesis cartográfica.

En alguna oportunidad, señalamos que el teatro perdido compone la figura del teatro-océano, de profundidades insondables [*Filosofía del Teatro I*, 2007:185-188]: en tanto investigador de acontecimientos efímeros e irre recuperables, el comparatista teatral debe ser consciente de su limitación en la posible elaboración de estos mapas. Ellos surgen de los datos disponibles y muchas veces arrojan visiones incompletas, de acuerdo con el volumen de la información conocida. Esas visiones van siendo superadas con los avances de la investigación (de allí que pueda hablarse de *mapas anticuados*: aquellos que no registran las actualizaciones en la información que va conquistando la investigación internacional). La limitación de

la tarea cartográfica es resultado de la singularidad del teatro, exponente canónico de la cultura viviente. Ojalá pudiera hacerse, del teatro-océano, el imposible *mapa batimétrico*,⁸ pero escapa a las posibilidades rigurosas de la investigación. Más que “reconstrucción”, la investigación sobre los acontecimientos teatrales del pasado es una construcción con alto riesgo de hipótesis.

La idea de multiculturalidad, favorecida por los estudios comparatistas, se enriquece cuando puede observarse el concierto de la multiplicidad en mapas mundiales, los cuales finalmente acaban sugiriendo la percepción de una conexión compleja, de infinitos matices, tal como afirmó Vidal de La Blache (véase texto del epígrafe de este capítulo). Acaso la visión de los mapas mundiales del teatro conduzca también a esa intuición: la de un todo concertado sutilmente en la multiplicidad, la pluralidad y la paridad [Gnisci, 2002].

Notas

¹ “En el fondo, todo el mundo es más o menos comparatista”, señaló Claudio Guillén en una entrevista en 1988 [Monegal, 2008:2]. Justamente por eso llamamos “desarrollo sistemático” a un comparatismo teatral integral, no ingenuo ni fragmentario, consciente de la articulación disciplinaria en su compleja totalidad, capaz de autodefinirse.

² Esta definición gozó durante años del consenso general. Manfred Schmelting ha señalado lúcidamente “la variedad y contradicción parcial de las definiciones de esta disciplina [literatura comparada] elaboradas por los comparatistas desde fines del siglo XIX hasta el presente” [1984:5-6]. Véase el panorama de opiniones diversas, de grandes especialistas, relativas al material, el concepto de literatura, la metodología y la meta de investigación de la literatura comparada que Schmelting incluye en su trabajo “Literatura General y Comparada. Aspectos de una metodología comparatista” [1984:6-10]. De la

misma manera, la teórica brasileña Tania Franco Carvalhal estructura su libro *Literatura Comparada* [1996] a partir de la problematización de los campos de estudio, y reserva para las últimas páginas de su ensayo la proposición de una definición. Creemos que, superada la etapa de los múltiples cuestionamientos –iniciada en 1959 por René Wellek–, la literatura comparada demuestra su competencia en la práctica [Steven Tötösy de Zepetnek, 1997:59-61]. Entre las discusiones más recientes, véanse las compilaciones de estudios realizadas por Brunel y Chevrel [1994], Dolores Romero [1998], Vega y Carbonell [1998], Gnisci [2002] y el número especial de la revista *Insula* [enero-febrero 2008] coordinado por Monegal y dedicado a Claudio Guillén.

³ Es el “cuarto tipo de comparación” según la clasificación de Schmelting [1984:26].

⁴ Es pertinente observar que las nociones de *territorialidad*, *supraterritorialidad* y *cartografía* no provienen del sistema de pensamiento de Gilles Deleuze, sino de una visión transdisciplinaria de la sociología, la antropología y los estudios culturales en torno a la globalización [García Canclini, 1992, 1994, 1995, 1999] y de la literatura comparada (el uso del prefijo “supra”, la noción de “mapas mundiales de la literatura”). Sí nos valemos de Deleuze para desarrollar el concepto de *desterritorialización* de la *poíesis* como nueva forma. Véase “Desterritorialización (y territorio)” en François Zourabichvili, *El vocabulario de Deleuze* [2007:41-44]. Cfr. nuestro empleo del término *cartografía* [Lambert] con el de Silvia A. Davini [2007].

⁵ Cartografía: del griego, *chartis*, mapa, y *graphein*, escrito; disciplina que integra ciencia, técnica y arte, que trata de la representación de la Tierra sobre un mapa o representación cartográfica.

⁶ “Nada más oportuno en estos tiempos de especialización y nacionalismo que los estudios comparativos pues, superando las fronteras que parcelan artificialmente la literatura, aspiran a abarcarla en su verdadera extensión y complejidad, para llegar así a la visión integral

NOTAS:

Poética comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas

123

Toda poética se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, “entre lo uno y lo diverso” (Guillén); en términos de teatro comparado y cartografía teatral, entre la supraterritorialidad de lo uno y la diversidad de la territorialidad. Esto permite discernir diferentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos en un individuo o en un grupo de entes poéticos: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas. La relación entre estas poéticas establece trayectos de análisis deductivo e inductivo, dentro de una tarea dialéctica que busca diseñar comunidades y cánones.

No nos es dado eliminar ni la diferencia individual ni la perspectiva unitaria; ni la emoción estética singular ni la inquietud integradora. La tarea del comparatista es de orden dialéctico.

Claudio Guillén [1985:28]

[...] hacer posible la inteligencia de la multiplicidad.

Claudio Guillén [1998:17]

La complejidad es una palabra problema, y no una solución.

Edgar Morin [2003:22]

Pese a la diversidad de títulos y contenido, todos los trabajos que estudian la fortuna, éxito, influencias y fuentes pueden reducirse a un tipo único: X e Y. X puede, como Y, significar a voluntad un continente, una civilización, una nación, la obra total de un autor, el autor mismo (es el caso más frecuente), un solo texto, un pasaje, una frase, una palabra. No se impone entre las dos variables ningún límite, ni en el tiempo ni en el espacio.

Claude Pichois y André-M. Rousseau [1969:96]

Si la Poética es el estudio de la *poíesis* teatral en tanto acontecimiento, así como el estudio del acontecimiento teatral integral a través de la *poíesis* y de la zona de experiencia que genera en su multiplicación expectatorial-convivial, la Poética comparada es el estudio de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica.

En tanto área de estudios del teatro comparado,¹ la Poética comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro, y propone el estudio de los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad (por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales) y supraterritorialmente.

El estudio de la territorialidad implica la indagación de la historicidad, es decir, el principio de necesidad histórica por el que: *a*) una poética teatral corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad; *b*) no podría haber surgido en otro momento histórico. El principio de necesidad histórica se pregunta, por ejemplo, ¿por qué surgen la práctica y la reflexión del simbolismo en la segunda mitad del siglo XIX?, ¿por qué no antes, por qué no después? Se parte de un supuesto historicista: la relación de necesidad entre la poética y el polisistema histórico, es decir la interrelación de la poética con los múltiples planos de régimen de

experiencia en el mundo. Se trata de considerar la poética en su inexorabilidad histórica, desde las condiciones de posibilidad de su advenimiento. Al establecer conexiones de necesidad entre la poética y el polisistema histórico, surgen otras preguntas indispensables: ¿qué nos dice de la historia la concreción de determinada poética?, ¿a qué necesidad histórica responde?, ¿a qué polisistema histórico o combinatorias de tramas —estéticas, sociales, políticas— se vincula?, ¿por qué es así y no de otra forma? ¿Con qué herramientas medir una intelección sincrónica a la historicidad respecto de otra anacrónica a la historicidad? ¿Cuándo se realiza una remisión pertinente o no pertinente a un polisistema histórico? El investigador historicista debe establecer conexiones con el entramado/espesor de la historia, el cual se dirime en series históricas: estética, metafísica, religiosa, política, cultural, social, geográfica, económica, étnica, biológica, etcétera. De esta manera puede hablarse de una doble articulación de la historicidad: interna (o inmanente a la poética) y externa (o de la relación entre la poética y el polisistema histórico).

Diversidad de la territorialidad, unidad de la supraterritorialidad. Cuatro tipos básicos de poéticas. Complejidad y pluralismo.

Toda poética —como han señalado Roman Jakobson [1985] y Tzvetan Todorov [1975] en trabajos clásicos— se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto; en palabras de Claudio Guillén [1985], “entre lo uno y lo diverso”, en términos de teatro comparado y la cartografía teatral, entre la supraterritorialidad de lo uno y la diversidad de la territorialidad. Esta característica —que otorga a las poéticas una capacidad de movilidad y desplazamiento que la categoría tradicional de “género” no posee, de allí su actual uso restringido—² permite discernir dife-

rentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos en un individuo o en un grupo de entes poéticos. A partir del desplazamiento de lo particular a lo abstracto, pueden distinguirse al menos cuatro tipos básicos de poéticas:

- Las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos (la *poiesis* considerada en su manifestación concreta individual).
- Las macropoéticas o poéticas de conjuntos (integrados por dos o más individuos poéticos).
- Las archipoéticas o poéticas abstractas, modelos lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética.
- Las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las micropoéticas).

La *micropoética* es la *poética de un ente poético particular*, de un “individuo” poético [Strawson, 1989]. Se trata de una serie de espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos; espacios de diferencia y variación, ya que en lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad. La micropoética propicia la complejidad y la multiplicidad interna, y suele encerrar en sus combinaciones sorpresas que contradicen y desafían los modelos lógicos, de acuerdo con el *ab esse ad posse* que atribuimos a la observación de la praxis teatral. El espesor individual de cada micropoética debe ser analizado en detalle: cada individuo poético está compuesto de infinitos detalles; en palabras de Peter Brook, ya citadas, “el detalle del detalle del detalle” (*Brook par Brook*, 2005).

La *macropoética* o *poética de conjuntos poéticos* resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etcétera). Implica trabajar sobre realizaciones teatrales concretas, sobre individuos teatrales, por lo tanto, requiere de un conocimiento previo de las micropoéticas. En el trayecto inductivo, las macropoéticas significan un paso más hacia la abstracción de los modelos lógicos: son generalmente el camino indispensable para la elaboración de las archipoéticas. La confrontación de dos o más micropoéticas para el armado de un conjunto es, además, un ejercicio provechoso para el conocimiento de cada micropoética en sí.

La *archipoética* o *poética abstracta* es un modelo abstracto, lógico-poético, histórico o ahistórico, que excede las realizaciones textuales concretas y se desentiende de éstas. Pueden existir archipoéticas sin correlato estricto en las micropoéticas. Muchas veces operan como un *a priori* que condiciona el conocimiento de las micropoéticas (en un trayecto de análisis deductivo, de lo general a lo particular); en otras, su formulación surge *a posteriori* del diseño de unidades poéticas abstractas, resultantes de los datos que arroja el estudio de lo particular histórico (llegar a las archipoéticas históricas, a través de las micropoéticas y las macropoéticas, mediante un trayecto de análisis inductivo). También pueden resultar de la formulación puramente abstracta, de las elucubraciones de laboratorio o escritorio (archipoéticas ahistóricas).

Las poéticas abstractas se rigen por un principio de economía. Hay millones de micropoéticas –tantas como individuos poéticos–; en cambio, el número de poéticas abstractas es reducido.

La poética *incluida* o *poética enmarcada* implica la inscripción de una poética dentro de la micropoética (que adquiere el valor de poética-marco). Puede funcionar, en su carácter de poética de segundo grado, de maneras muy diferentes: como *estructura en abismo* (el

todo en la parte) que reproduce en escala, concentradas, las reglas de organización de la poética de marco; como *poética disyuntiva* o contra-poética, que expresa por diferencia su relación con la poética de marco; como *metapoética* o poética explícita, que da cuenta metalingüísticamente, directa o indirectamente, de la poética-marco (recuérdese, a manera de ejemplo de poéticas incluidas, los consejos de Hamlet a los actores, o la representación de *La ratonera* en el Acto III). El estudio de la poética incluida es indispensable para la cabal comprensión de la micropoética y debe ser valorada en su auténtica relevancia como un componente clave.

De esta manera, los desplazamientos poéticos permiten ir de lo territorial a lo supraterritorial y viceversa; de las micropoéticas a las macropoéticas, de las micropoéticas a las archipoéticas y de las macropoéticas a las archipoéticas, junto con los caminos inversos. Estos trayectos permiten diseñar mapas diversos (mapas de poéticas localizadas, irradiadas, extendidas, históricas, etcétera). Las poéticas están interrelacionadas y muchas veces se infieren unas de las otras: para elaborar una poética hace falta poner en juego el conocimiento de otras poéticas a partir de una metodología inferencial.

Es importante destacar que tanto las micropoéticas como las macropoéticas, y las poéticas abstractas, son históricas, sea por su relación con los acontecimientos teatrales o por su enunciación y formulación. Todas son resultado del trabajo humano, se originan en un determinado momento de la historia y están sujetas, para su constitución, a desarrollos históricos. Las poéticas poseen historicidad. De allí que el estudio de las poéticas implique necesariamente el diseño de secuencias históricas de mayor o menor duración.

Llamamos archipoéticas o micropoéticas ahistóricas —como excepción— a aquellas poéticas abstractas o de individuos poéticos que, diseñadas *históricamente* por un investigador en determinadas circunstancias territoriales y de historicidad, proponen entes poéticos que no poseen correlato posible en la praxis histórica: el modelo

de un hipotético teatro del futuro o de un teatro de especulación contrafáctica que, sabemos, no pudo acontecer en el pasado. Por ejemplo, la archipoética del espacio teatral liberado de la ley de gravedad, o bien, un acontecimiento teatral sin cuerpos presentes (del actor, del técnico, del espectador) en el convivio, o la archipoética que resulta de las especulaciones contrafácticas del tipo: ¿cómo habría sido el teatro del siglo xx si no se hubiese desarrollado la poética realista-objetivista en el siglo xix? También: imaginar la existencia de un Alfred Jarry del Río de la Plata, que antes que el autor de *Ubú Rey*, fundase las bases de la vanguardia histórica a partir de una parodia radicalizada de la gauchesca teatral. Puedo pergeñar archipoéticas y micropoéticas a las que contradicen las posibilidades de la historia en el plano de la praxis teatral. Pensar estas archipoéticas y micropoéticas ahistóricas —especialmente las contrafácticas— resulta una herramienta valiosa para comprender, por contraste especulativo o contrafáctico, la singularidad de las poéticas históricas.

El estudio comparatista de lo micro, macro y archipoético provee una herramienta de análisis del teatro fundada en la percepción de la complejidad y en una base epistemológica pluralista.

Trayectos de análisis poético deductivo e inductivo.
Tarea dialéctica. Comunidad poética y canon

Como apuntamos antes, el diseño y la relación entre las archipoéticas, las macropoéticas y las micropoéticas puede hacerse a través de dos trayectos fundamentales de inferencia: por vía inductiva o deductiva.

Hablamos de vía inductiva cuando el camino se produce desde las micropoéticas hacia las macropoéticas y desde éstas hacia la determinación de una archipoética, la cual puede confrontarse con

una archipoética formulada *a priori* o derivar en alguna aún no formulada (de diseño *a posteriori*). Un esquema básico de los pasos del trabajo inductivo para el estudio del teatro argentino de los últimos 28 años (Postdictadura) sería:

1. Se analizan individualmente las micropoéticas de acontecimientos teatrales diversos de la Argentina en la Postdictadura (*Postales argentinas, La Tirolesa/Obelisco, El Fulgor Argentino, Pericones, Cámara Gesell, Entre tanto las grandes urbes*, etcétera).
2. Se formulan sus rasgos de vinculación y sus diferencias en una macropoética del teatro argentino en la Postdictadura.
3. Se confronta esa macropoética con archipoéticas de diseño *a priori* ya existentes y disponibles (por ejemplo, la archipoética del teatro posmoderno, tal como la han formulado distintos teóricos europeos) y/o se formula un nuevo diseño de archipoética (*a posteriori*), un modelo abstracto derivado de los datos provistos por la macropoética.

A pesar del extenso estudio de las poéticas teatrales en Occidente, quedan aún muchas archipoéticas por definir en sus rasgos abstractos, de la misma manera que muchas ya formuladas requieren replanteamientos o elaboraciones más refinadas y precisas. Además, el futuro del teatro y sus cambios históricos exigen elaborar nuevas archipoéticas vinculadas a las nuevas manifestaciones.

Por el contrario, la vía deductiva consiste en comprender una micropoética, o una macropoética, desde la consideración de las archipoéticas conocidas *a priori*. Es el camino más frecuente en los estudios académicos y, por supuesto, el de aportaciones necesarias pero más discutibles, ya que muchas veces los modelos abstractos no encuentran estricta complementariedad con la dimensión territorial de las micro y las macropoéticas. Casos: se intenta verificar la relación entre la archipoética del teatro posmoderno (diseñada

por los teóricos europeos a partir de ejemplos europeos y estadounidenses) y la micropoética de *Período Villa-Villa* del grupo De la Guarda o la macropoética de todas las creaciones de De la Guarda, llegando muchas veces a conclusiones forzadas o francamente arbitrarias. Por lo tanto, es necesario establecer un vínculo dialéctico [véase epígrafe de Guillén, 1985] entre los saberes provistos por la inducción y los provistos por la deducción, de tal forma que se complementen, cuestionen y superen en la confrontación.

Tanto la vía inductiva como la deductiva constituyen en su trayecto una figura arborescente (tronco/ramas, archipoética/macropoéticas/micropoéticas, entre lo uno y lo diverso) a la que hemos llamado el “árbol de las poéticas” [Dubatti, 2002a:57-63]. Deberíamos hablar de “bosque de las poéticas”, ya que al estudiar conjuntos de micropoéticas nunca hay una sola poética abstracta en juego.

Micro, macro y archipoéticas coexisten: llamamos a este fenómeno de convivencia *comunidad poética*. Dicha comunidad se articula a partir de tensiones y relaciones de jerarquía complejas, que dependen de múltiples factores y permiten lecturas diversas respecto al posicionamiento y los vínculos entre las poéticas en el plano de la historia. Si el “árbol/bosque de las poéticas”, como recurso metodológico, corresponde a los desplazamientos verticales/trayectos inferenciales de lo micro a lo archi y viceversa, en la comunidad todo está conectado con todo: los vínculos de las poéticas son *rizomáticos*. Llamamos *canon* al diseño de las relaciones de comunidad de las poéticas en determinados momentos históricos. Puede componerse una historia del teatro a partir de la historia de las poéticas, su comunidad y su integración en cánones. La historia construye su camino a partir de los cambios en las poéticas, su formación, desarrollo, absorción, cruce, transformación y desaparición, procesos que están atravesados por fenómenos de continuidad y discontinuidad. Hay poéticas con desarrollos más completos y orgánicos —el realismo—, otras discontinuas y de apariciones incluso sorprendidas —el expresionismo—, otras

permanentes o de larga duración —lo trágico, lo cómico. Valgan tres ejemplos. En nuestro *Concepciones de teatro* [2009] analizamos archipoéticas de relevante productividad fundadas en el teatro europeo a partir de 1870: el drama moderno y el drama simbolista. Primero caracterizamos su dimensión de poética abstracta, luego el vínculo de dicha archipoética con las micropoéticas: *Una casa de muñecas* (1879) de Henrik Ibsen, *La señorita Julia* (1888) de August Strindberg, *Los ciegos* (1890) y *El pájaro azul* (1908) de Maurice Maeterlinck, *El mono velludo* (1922) de Eugene O'Neill. En el volumen colectivo *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* [Dubatti, 2006a], analizamos la producción dramática integral de Ibsen a partir de los vínculos de las 25 micropoéticas de las piezas del autor noruego con diversas archipoéticas del teatro europeo (drama romántico, drama moderno, simbolismo, protoexpresionismo). En nuestros estudios sobre el teatro argentino en el “canon de la multiplicidad” [Dubatti 2002b, 2003 y 2006b], procedimos por vía inductiva y advertimos que en el período, de acuerdo con las nuevas variables culturales e históricas, se ha generado un crecimiento del espesor de lo micropoético que dificulta el pasaje a los conjuntos de las macropoéticas y, finalmente, a la formulación de una archipoética. El “nuevo teatro” de Postdictadura, al no relacionarse con modelos de autoridad indiscutidos, al poner en crisis los discursos de autoridad, trabaja con una mayor autonomía y autodescubrimiento. Es el fenómeno de la “internacionalización de la regionalización”, el cual también definimos como concentración de los individuos poéticos sobre sí. Cada micropoética parece estar animada por una producción de subjetividad diferente y condicionada por rasgos particulares cada vez, incluso dentro de la producción de un mismo autor o grupo. Las diferentes producciones de subjetividad se hacen evidentes cuando se confrontan las micropoéticas y los actos éticos de los teatristas, grupos y compañías entre sí. Observar el funcionamiento de las relaciones entre micro y archipoéticas resulta un indicador histórico fundamental.

Determinación del corpus de la micropoética

Para analizar una micropoética hace falta definir un individuo poético, un ente poético único y singular. El investigador debe ser consciente de que dicho ente puede surgir de tres opciones:

1. El estudio de un acontecimiento único, de un individuo poético histórico singular. El investigador selecciona un acontecimiento poético determinado, fechado y localizado, correspondiente a una única función teatral: el acontecimiento *De monstruos y prodigios* (Compañía de Ciertos Habitantes, México, dirección de Claudio Valdés Kuri), en su función 73, presentada en el Festival Internacional de Buenos Aires en la Sala Casacuberta, la noche del 20 de setiembre de 2007. Llamamos a ese acontecimiento *DMP-73*, con las iniciales de su nombre y el número específico de acontecimiento.
2. El estudio de varios acontecimientos reunidos por la remisión al mismo individuo poético: el investigador considera un individuo poético en variación a partir de sucesivas realizaciones del mismo espectáculo, con la consiguiente percepción de recurrencias y variantes —cada función es diferente tanto en lo específicamente *poiético* como en lo expectatorial y convivial. Por ejemplo, el corpus estaría constituido por *DMP-25, 78, 156, 273, 275, 276, 279*, etcétera, e incluiría tanto lo estable como lo variable en cada función (por ejemplo, en *DMP* la inclusión de las escenas ecuestres con el caballo blanco, ausente en la versión presentada en Buenos Aires).
3. La formulación de un individuo poético *arquetípico*, resultado de la elaboración de un acontecimiento-modelo a partir de los rasgos estables en las diferentes funciones.

Las tres opciones van de lo concreto a lo abstracto, de lo particular a lo general, pero siempre en la consideración del mismo

individuo poético. No deben confundirse la segunda y la tercera modalidad con el armado de una macropoética o de una archipoética, en tanto siempre se trabaja con el mismo individuo *DMP*, ya sea dando cuenta de la multiplicidad de sus diversas realizaciones o en su reducción a un modelo de rasgos invariantes o constantes. En la macropoética, en cambio, se trabaja con un conjunto de individuos poéticos que no remiten a un mismo individuo arquetípico sino a una poética de conjunto. Dependerá del investigador no desnaturalizar para la micropoética la dimensión de acontecimiento singular convivial-poético-expectatorial en el segundo y el tercer caso (especialmente en este último). Creemos que, si se trata de analizar una micropoética, se debe trabajar con el primer caso, analizando acontecimientos específicos, únicos; luego se puede confrontar el análisis de cada uno para obtener conclusiones sobre rasgos estables o diversos de cada micropoética. El estudio micropoético preserva su entidad como tal si se mantiene el estudio del mismo individuo, aunque éste presente variaciones entre los acontecimientos. El conocimiento de esas variaciones no impide regresar al estudio del individuo considerado en la primera opción.

*Macropoéticas: unidad y diversidad,
relaciones entre conjuntos*

Exaltamos la necesidad de estudiar las poéticas en conjuntos. El diseño de esos conjuntos dependerá de las hipótesis y problemas que plantee cada investigación. Lo cierto es que debe partirse del análisis anterior de las micropoéticas y luego enhebrar los entes poéticos de acuerdo a ejes organizativos internos (de la poética inmanente: materiales, trabajo, procedimientos constructivos, aspectos temáticos, morfológicos, bases epistemológicas, etcétera) o externos (historicidad, subjetividad, estética comparada, etcétera). La identi-

ficación de semejanzas y diferencias permite subagrupar los entes poéticos y establecer conexiones con otros conjuntos. Es importante al respecto no sólo caracterizar los elementos recurrentes entre los individuos textuales, sino también sus variantes y diferencias, ya que las mismas pueden establecer conexiones con otros conjuntos o permitir organizaciones internas de cada conjunto en el que esas variaciones manifiesten una organicidad (por ejemplo, en el desarrollo diacrónico de una poética).

En suma, distinguimos unidad y rasgos diferenciales dentro de cada macropoética, luego, establecemos las conexiones de los grupos con los modelos abstractos que son patrimonio universal.

Archipoéticas: versiones y diálogo entre las poéticas

Sólo nos resta observar, en este capítulo, que las archipoéticas sostienen una relación productiva entre sí a través de versiones, y que de cada archipoética es factible prever seis versiones abstractas:

1. La *versión canónica*, autosuficiente y autónoma respecto de otras poéticas abstractas. Caso: la archipoética del drama moderno [véase nuestro *Concepciones de teatro*, 2009, Primera Parte, cap. I].
2. La *ampliación de dicha versión* con intertextos de otras archipoéticas subordinadas por la canónica (pero lo suficientemente relevantes como para establecer otra versión diferenciada de la canónica). Caso: los intertextos de la poética simbolista en el drama moderno.
3. La *versión fusionada* de dos archipoéticas (ambas archipoéticas se imponen como formalizadoras de la organización del nuevo modelo). Caso: la puesta en escena expresionista del drama moderno.

4. La *versión crítica* o cuestionamiento interno de la versión canónica (versión avanzada por su capacidad de síntesis y economía sobre la organización de la poética canónica). Caso: la archipoética del realismo crítico.
5. La *versión paródica*, que trabaja sobre el modelo de la repetición y la transgresión de componentes de la versión canónica. Caso: la archipoética cómica o farsesca aplicada a las estructuras del drama moderno.
6. La *versión disolutoria* o *versión negativa*: poética que resulta del ejercicio de violencia sistemática contra los fundamentos de la versión canónica. Caso: la disolución de las estructuras del drama moderno en la archipoética vanguardista.

De esta manera la archipoética del drama moderno presenta seis versiones abstractas: canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica, disolutoria. El plano de las archipoéticas también se constituye como un espacio de intercambio, aunque sin la riqueza ilimitada de posibilidades que ofrece la heterogeneidad del espacio micropoético.

Juicios de existencia y juicios de valor: las poéticas en marcos axiológicos



Las preguntas: ¿Qué valor se le atribuye a la *poiesis*?, ¿es buena o mala, bella o fea, perjudicial o beneficiosa?, implican el problema de la ontología de los valores, la axiología, y están estrechamente ligadas a los juicios críticos de valoración del arte. García Morente ubica la respuesta a si hay *poiesis* entre los *juicios de existencia*; la respuesta a si es buena o mala, entre los *juicios de valor*. El trabajo con la objetividad de los valores exige una crítica con fundamentos, una crítica argumentativa y, especialmente, una crítica con autocrítica y con capacidad de *serendipia*.

Las preguntas: ¿qué es la poesía?, ¿es éste un buen poema?, constituyen las dos metas teóricas de toda labor crítica.

T. S. Eliot [1999:44]

Poiesis, función ontológica y valores

Señalamos en *Filosofía del Teatro I* [2007:114-115] que, en ocasiones, más allá de la voluntad y el deseo del artista, la *poiesis* no se produce. También dijimos que, en otros casos, la *poiesis* acontece pero lamentablemente no es atendida por la comunidad de espectadores, ni por los críticos, o es apreciada con indiferencia o negativamente. Se enfrenta así un campo problemático que debe discriminarse en dos preguntas distintas, las cuales remiten áreas diversas de la Filo-

sofía del Teatro: ¿Hay *poíesis*? ¿Qué valor se le atribuye a la *poíesis*? La primera: ¿Hay *poíesis*?, se responde atendiendo al problema de la función ontológica y el estatus objetivo de la *poíesis*, sobre el que hablamos en *Filosofía del Teatro II* [2010:57-90]. La segunda: ¿Qué valor se le atribuye a la *poíesis*?, ¿es buena o mala, bella o fea, perjudicial o beneficiosa?, implica el problema de la ontología de los valores, la axiología, y está estrechamente ligada a los juicios críticos de valoración del arte. García Morente ubica la respuesta a si hay *poíesis* entre los *juicios de existencia*; la respuesta a si es buena o mala, entre los *juicios de valor* [2004:392 y siguientes].

Es fundamental no confundir ambos problemas, porque son distintos: no es que exista *poíesis* cuando es buena o bella, y no hay *poíesis* cuando (o porque) es mala. Hay cuando, sencillamente, acontece. Si es buena o es mala, es otra cuestión.

Lo cierto es que ambos problemas –como señala Eliot en *Función de la poesía y función de la crítica*– constituyen el núcleo fundante de la labor crítica. Una de las funciones del crítico teatral consiste en reflexionar sobre la problematicidad del *buen teatro* y el *mal teatro*. Y más allá de lo antipático que esto suena, no sólo los críticos sino los mismos artistas y los espectadores, están todo el tiempo produciendo juicios de valor sobre *buen teatro* y *mal teatro*. Especialmente los espectadores cumplen hoy una función esencial en el desarrollo y la difusión del teatro y en la producción de pensamiento crítico. Lo que sostiene el teatro de Buenos Aires no es el periodismo ni la publicidad, sino el “boca en boca”, institución de la oralidad que consiste en la recomendación que realiza directamente un espectador a otro, modalidad afianzada frente a la pauperización de la crítica profesional en los medios masivos. Por más avasalladora que sea la publicidad, por más elogiosas que sean las críticas profesionales, si a los espectadores no les gusta el espectáculo la sala se vaciará muy pronto. O al revés: muchos espectáculos independientes que no han recibido comentarios en los medios trabajan

a sala llena. Otros, de cualquier circuito (oficial, comercial, independiente), castigados con críticas negativas, sostienen, sin embargo, la convocatoria. Es el efecto del “boca en boca” o “boca-oreja”. Imperceptiblemente trabaja la tupida red del “No te lo pierdas”, el “Andá porque está muy bueno”, el “A mí me encantó”, o bien, el “No vayas”, el “Me aburrí como loco”, expresiones sinceras, desinteresadas y efectivas por confiables, dichas a los amigos, familiares, conocidos y extraños al pasar de la conversación. El boca en boca de los espectadores se ha convertido en la institución crítica más potente de Buenos Aires. De la misma manera, la caracterización del *buen teatro* y el *mal teatro* forma parte del ejercicio académico de evaluación de las prácticas teatrales, ya sea en la calificación de una tesina de práctica artística o en la supervisión de una puesta en escena, incluso en la discusión con docentes y alumnos sobre las producciones del campo teatral.

Ahora bien, García Morente afirma que hay una “objetividad” de los valores, que éstos no responden a un mero ejercicio caprichoso de la subjetividad: “Por el hecho de que los valores no sean cosas, no estamos autorizados a decir que sean impresiones puramente subjetivas del dolor o del placer. Esto empero nos plantea una dificultad profunda” [2004:394 y siguientes]. ¿Con qué parámetros garantizar que nuestros juicios de valor crítico no son meras impresiones subjetivas? Es cierto que Baudelaire escribió que el crítico de arte vale más por su subjetividad que por su objetividad:

Creo sinceramente que la mejor crítica es la divertida y poética; no esa otra, fría y algébrica que, bajo pretexto de explicarlo todo, carece de odio y de amor, se despoja voluntariamente de todo temperamento; siendo un hermoso cuadro la naturaleza reflejada por un artista, debe ser ese cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible. Así, el mejor modo de dar cuenta de un cuadro podría ser un soneto o una elegía [1948:147].

Sin embargo, la subjetividad de la que habla Baudelaire está forjada sobre la experiencia de reconocimiento de la objetividad de los valores. El crítico debe profundizar en su subjetividad, que acaso sea uno de sus instrumentos más preciados. Pero también conocer las reglas básicas del arte, un tema que, en tiempos de problematización y desdelimitación de lo artístico, multiplica su complejidad [véase *Filosofía del Teatro I*, cap. I].

*Coordenadas para la valoración crítica.
Argumentación y serendipia.*

El trabajo con la objetividad de los valores exige una crítica con fundamentos, una crítica argumentativa y, especialmente, una crítica con autocrítica (acaso el más grave problema del ejercicio de la crítica teatral argentina esté allí: es su carencia de autocrítica). Una crítica con capacidad de *serendipia*, de encontrar valores donde nadie los ve. A través de veinte años de tarea como crítico teatral (en diarios y revistas, en radio, en televisión, en la web, desde la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, en las clases discutiendo con alumnos universitarios, en la tarea de evaluador académico y de jurado) me ha sido muy útil elaborar un conjunto de coordenadas, ejes o criterios (una “escala de valores”, según palabras del maestro Luis Ordaz), para producir mi discurso a la hora de analizar e incluso evaluar (en un concurso, por ejemplo) las obras ante las que me enfrento. Las sintetizo en diez coordenadas orientativas, las cuales considero fundamentales para la discusión.

La primera es la *adecuación*: no puedo trabajar si no ajusto mi mirada de espectador-crítico-analista al *estatus objetivo* de la *poiesis* (lo que está ya en el acontecimiento), lo que plantea la poética que se despliega ante mis ojos. Me pregunto qué quiere proponer, dentro de qué procedimientos y estructuras espectaculares, qué

competencias me está reclamando, qué me pide que haga. ¿Qué pretende ofrecer? Este punto de partida es fundamental porque de la determinación del estatus objetivo dependerá todo mi trabajo, todo lo que sigue a continuación. En la adecuación suelen irse al menos los primeros cuarenta minutos de expectación. Esa adecuación se vincula estrechamente con el principio de amigabilidad o disponibilidad de la mirada crítica. El espectador se torna así en un “compañero”, un *cum panis*, alguien que “comparte el pan” con el artista y los técnicos.

El segundo eje es la *técnica*: de acuerdo a su estatus objetivo, cada espectáculo está exigiendo una técnica correspondiente. Poética y técnica van de la mano, se definen mutuamente. Puede tratarse de una técnica muy cerrada (como en algunos géneros hipercodificados: la ópera tradicional, la danza clásica, el teatro negro, el teatro realista, el sainete, el títere de retablo, etcétera) o más abierta (la danza contemporánea, el teatro experimental, el teatro no ilusionista, el teatro “tosco” popular, etcétera), e incluso heteróclita, híbrida, múltiple, de mezclas contrastantes, de disolución, inclasificable. Debo reclamarle a cada espectáculo la técnica que le corresponde de acuerdo a la propuesta de su estatus objetivo. Si en una obra de teatro negro se ve a los manipuladores... Si en un espectáculo realista el actor se desconcentra y se tiente... Puedo aprobar u objetar por la técnica.

Llamo al tercer ángulo *relevancia simbólica*: me refiero a la importancia temática y simbólica del espectáculo, a partir de la evaluación de los campos temáticos que representa, sus tesis, ideas, problemas, conflictos, preocupaciones y aspectos contenidistas que enfoca. Es decir, la materia de la que habla, el *qué*. Por ejemplo: temas históricos, sociales, filosóficos, de relaciones humanas, generacionales, artísticos, políticos, etcétera, ya sea con un tratamiento universal y/o localizado. Es el parámetro de la significación/interpretación del espectáculo, y acaso el más engañoso, porque final-

mente —como veremos— no alcanza con los temas para hacer buen teatro. El cuarto es la *relevancia poética*, referido a la pregunta por los aspectos formales, compositivos, estructurales. El *cómo* está compuesto y construido el espectáculo, la indagación de la estructura del arte-hecho. El plano de los artificios, de los procedimientos, de la invención formal. Por ejemplo, cómo está construida la historia que cuenta, si utiliza tales o cuales procedimientos para el despliegue escénico, qué aspectos destacables pueden apuntarse en la estructura dramática, literaria, el vestuario, la iluminación, la escenografía, etcétera. Ésta es, tal vez, la coordenada más fascinante y compleja, donde hay que leer el detalle en su relevancia. Una poética está hecha de miles de detalles compositivos, y en el juego infinito de esos detalles se juegan sus valores.

Por supuesto, relevancia simbólica y relevancia poética se cruzan, del qué al cómo y del cómo al qué, casi siempre son inseparables, de la misma manera en que lo son todos los ejes que desplegamos. No son niveles de lectura, más bien ángulos desde el que se enfoca un mismo objeto único e indivisible.

El quinto es la *relevancia histórica*: tiene que ver con lo que ese espectáculo, en tanto acontecimiento, significa para la historia de un país, de una ciudad, de un pueblo, de una comunidad, de una gestión, de un campo teatral, del arte, etcétera. Un espectáculo puede ser escasamente relevante en muchos aspectos (simbólico, poético, técnico) y sin embargo poseer una gran importancia histórica (porque, por ejemplo, es la primera vez que se estrena ese autor, o porque se hace una apuesta comercial de tales características, o es oportuno que se estrene esa obra en el marco de determinada situación social o política). El estreno de determinados creadores, más allá de sus logros específicos, siempre constituye un acontecimiento histórico.

La sexta coordenada es *ideológica*: el evaluador y analista tiene el derecho de aprobar u objetar ideológicamente un espectáculo desde

la parcialidad de su propia ideología y su sistema de creencias, concepciones y visión de mundo. Generalmente, la ideológica constituye una posición subjetiva que enfrenta otras esperables. Por ejemplo, una lectura política podría oponerse a otra. Una visión religiosa podría oponerse a otra. Una visión feminista sin duda plantea una fricción con las posiciones machistas establecidas en muchas sociedades. Un espectáculo como *El fantasma de la Ópera* podría ser cuestionado en Buenos Aires desde una mirada localizante, contra la homogeneización cultural de la globalización, en tanto se trata de un teatro de sucursalización, franquicia o “macdonalización” transnacional. Y así es visto por muchos artistas del teatro porteño. El eje ideológico no pretende objetividad y es uno de los más importantes en el ejercicio del pensamiento político de la crítica.

El ángulo siguiente se vincula con la *génesis del espectáculo*: este eje pone más el acento en los procesos para llegar al espectáculo —en el trabajo y el camino recorrido— que en los resultados escénicos. Por ejemplo, muchas expresiones del teatro comunitario que realizan los vecinos en los barrios, valen más por la experiencia de trabajo social y asociación, por su capacidad de reconstitución de los vínculos sociales, que por los resultados artísticos. Para poner en ejercicio este parámetro, el evaluador debe tener información sobre las características de los procesos y el trabajo realizado para llegar al estreno.

El octavo considera la *efectividad y estimulación del espectador*: se trata de valorar el espectáculo por el efecto concreto que produce en el público durante el convivio. No se puede ignorar la presencia de los espectadores y su intervención en el acontecimiento teatral con los artistas y los técnicos. Hay espectáculos que valen más por la estimulación generada en el espectador (por ejemplo, los espectáculos para niños y adolescentes, los que provienen de la televisión) que por sus méritos en otras áreas. ¿Acaso el público no merece ser estudiado en su comportamiento, al menos en su manifestación fenomenológica durante el acontecimiento convivial?

El noveno es la *transformación o recursividad*: llamamos así a la capacidad de algunos espectáculos de generar cambios en el orden social, *a posteriori* del espectáculo, es decir, que ejercen un efecto de modificación social. Por ejemplo: Teatro Abierto en 1981, en la dictadura; Teatrolaidentidad en democracia, o el teatro-foro que hace el grupo Los Calandracas con adolescentes para la prevención del sida y educación sexual, entre otros.

Finalmente, el más importante: la coordenada de la *teatralidad singular del teatro*. Llamamos así a la *excepcionalidad de acontecimiento teatral*. Ese saber único y específico del teatro, comparable con la capacidad de levar del *soufflé* (según la metáfora que empleaba el sabio crítico uruguayo Gerardo Fernández). El teatro “leva” en la teatralidad o “no leva”, es decir, más allá de sus componentes o ingredientes, de sus temas, técnicas y artificios, ofrece un acontecimiento inédito en sí mismo. Es lo que hemos sentido al ver *Claveles* de Pina Bausch, *Wielopole-Wielopole* de Tadeusz Kantor o *Postales argentinas* de Ricardo Bartís... Vamos al teatro, en fin, por ese acontecimiento que sólo el teatro puede brindar, en tanto teatro, en la experiencia del convivio. El espectador percibe de maneras diversas la teatralidad, por ejemplo, cuando siente en medio de la función que “no podría estar haciendo nada mejor” y que todo lo que está sucediendo en la escena y en el público adquiere dimensión de inexorabilidad, es decir, no podría ser de otra manera, nada parece contingente. Peter Brook habla de “teatro vivo”, eso que sucede en el acontecimiento teatral parece tener vida propia. Inexorabilidad de acontecimiento. ¿Cómo identifica un espectador la manifestación de la teatralidad? Por la intensidad de percepción (toma la atención, genera asombro, sorpresa, agita la memoria y los sentimientos, estimula el pensamiento y la afectación física, etcétera, funda una zona de experiencia y subjetividad en una nueva territorialidad).

Sin duda, las coordenadas que abren y cierran son las más relevantes. Adecuación y teatralidad singular del teatro. ¿Acaso el tea-

tro no es básicamente experiencia de diálogo y un saber específico, que nadie más que el teatro puede dar?

Las coordenadas permiten que despliegue en mí mismo a mi propio maestro, el cual me vigila y cuestiona: ¿estás leyendo bien?, ¿son pertinentes tus observaciones?, ¿trabajaste el eje de adecuación?, ¿acaso tu visión –positiva, negativa– proviene de estímulos externos al espectáculo evaluado? Atiendo con cuidado las observaciones de mi desdoblamiento en mi voz autocrítica. Y dialogo argumentativamente con ella.

Sobre el autor

Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963) es doctor por la Universidad de Buenos Aires (Área de Historia y Teoría de las Artes). Obtuvo el Premio de la Academia Argentina de Letras al mejor egresado de la Carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1989. Es profesor adjunto regular a cargo de historia del teatro universal (Carrera de Artes, UBA) y dirige el proyecto de investigación “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado” en dicha casa de estudios. Ha dictado asignaturas y seminarios sobre historia y teoría teatral --de grado, posgrado, doctorado y postítulo-- en diversas universidades de Argentina, Colombia, España, Estados Unidos, México, Perú y Uruguay. Integra la Cátedra Itinerante de la Escena Latinoamericana (CIELA). Dirige el trabajo de numerosos investigadores de teatro en el Área de Historia y Teoría Teatral del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, en la Universidad de Buenos Aires y en el Área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación. Fundó y dirige, desde 2001, la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, primera en su tipo en América Latina. Ha publicado más de cien volúmenes sobre teatro argentino y universal (libros de ensayos, antologías, ediciones, compilaciones, traducciones, etcétera), entre ellos *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad* (2007); *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado* (2008); *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (2009); *El teatro teatral* (Universidad Nacional del Sur, 2010); *Dramaturgia. Del centenario al bicentenario* (coordinador, Fondo Nacional de las Artes/CCC, 2010) y *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica* (2010). Ha recibido numerosas distinciones, entre las que destacan: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Leónidas Barletta, Legislatura de Buenos Aires, Konex Diploma al Mérito y Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP). Es responsable de la edición del ~~libro de teatro~~ *libro de teatro* completo de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Rafael Spregelburd, Mauricio Kartun, David Veronese, Alejandro Urdapilleta y Alberto Vacarezza, entre otros. Dirige las revistas *Théatron* y *Teatro en la Argentina*.

Bibliografía

- AAVV (1997), *Literaturas comparadas*, número especial de la revista *Filología* (UBA), a. XXX, núm. 1-2, volumen a cargo de Daniel Link.
- _____ (2008), *El reto de la Literatura Comparada. In memoriam Claudio Guillén*, número especial de *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 733-734 (enero-febrero), coordinado por Antonio Monegal.
- ADAME, DOMINGO (1994), *El director teatral intérprete-creador. Proceder hermenéutico ante el texto dramático*, Puebla, Universidad de las Américas-Puebla.
- _____ (2005), *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana.
- _____ (2006), *Para comprender la teatralidad. Conceptos fundamentales*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana.
- _____ (2008), (coord.), *Teorías y Crítica del Teatro en la perspectiva de la complejidad*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana.
- ADORNO, THEODOR W. (2004), *Teoría estética*, Madrid, Akal (colección *Obra Completa*, 7).
- AGAMBEN, GIORGIO (2001), *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- ALCÓN, ALFREDO (2008), “Discurso de apertura del VI Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal-Historia del Actor”, Universidad de Buenos Aires.
- ANTELO, RAÚL (1997), “Literatura comparada y ética”, en AAVV, pp. 15-22.
- 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.

- BAILLY, ANATOLE (1950/1981), *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette.
- BAJTIN, MIJAIL (1992), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- _____ (1997), *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos/Universidad de Puerto Rico.
- BAK-GELER, TIBOR (2003), "Epistemología Teatral", *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, núm. 4, julio-diciembre, pp. 81-88.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA (1978), "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila, pp. 87-103.
- _____ (1981), "La literatura fantástica: función de los códigos culturales en la constitución de un género", *Sitio*, I, pp. 33-36.
- BARTÍS, RICARDO (2003), *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel.
- _____ (2010), *Sobre el actor*, Buenos Aires, Atuel (en prensa).
- BAUDELAIRE, CHARLES (1948), "¿Para qué sirve la crítica? Fragmentos del Salón de 1846", en su *Pequeños poemas en prosa, Crítica de arte*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.
- BAUZÁ, HUGO F. (1997), "Introducción a la poesía", en su *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Biblos, pp. 27-48.
- BECKETT, SAMUEL (1997), "Mal visto mal dicho", en *Relatos*, Barcelona, Tusquets, pp. 225-250.
- BENJAMIN, WALTER (1968), "The work of art in the age of mechanical reproduction", en H. Ardent (ed.) *Illuminations*, Nueva York, Harcourt, Brace & World Inc.
- BIBLIA DE JERUSALÉN (1975), *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Editorial Española Descléede Brouwer.
- BIET, CHRISTIAN Y TRIAU, CHRISTOPHE (2006), *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard.
- BLOCK DE BEHAR, LISA (1991) (coord.), *Términos de comparación. Los estudios literarios entre historias y teorías*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, Segundo Seminario Latinoamericano de Literatura Comparada.

- BOOM, HAROLD (1994), *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Nueva York, Harcourt Brace & Company (reeditado en inglés en 1995. Londres, Macmillan; en castellano, en 1996, Barcelona, Editorial Anagrama).
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN (1997a), *Semiología de la obra dramática*, 2a. edición corregida y ampliada, Madrid, Arco/Libros.
- _____ (1997b) (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros.
- _____ (2001), *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco/Libros.
- BREYER, GASTÓN (1968), *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- _____ (1995), *Propuesta de signica del escenario*, Buenos Aires, Celcit.
- _____ (2005), *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*, Buenos Aires, Infinito.
- BROOK, PETER (1994), *El espacio vacío*, Barcelona, Península.
- BRUNEL, PIERRE E YVES CHEVREL (1994) (dirs.), *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI.
- BÜRGER, PETER (1997), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- CABANCHIK, SAMUEL (2000), *Introducciones a la Filosofía*, Barcelona, Gedisa/Universidad de Buenos Aires.
- CALVINO, ITALO (1997), "Por qué leer los clásicos", en *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, pp. 13-20.
- CAMPOS, HAROLDO DE (1997), "El sentido de la teoría literaria y de la literatura comparada en las culturas denominadas 'periféricas'", en AAVV, pp. 101-108.
- CARLSON, MARVIN (2003), *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- CARRERA DE ARTES (2006), *Guía de Información*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- CARROLL, LEWIS (2005), "Prólogo de Lewis Carroll a la edición de 1897", en *Alicia en el País de las Maravillas*, Buenos Aires, Editorial La Página /Losada, pp. 23-24.
- CELLA, SUSANA (1998) (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada.

- CERRATO, LAURA (2007), *Beckett: el primer siglo*, Buenos Aires, Colihue.
- COPLAND, AARON (1988), *Los placeres de la música*, Buenos Aires, Leviatán.
- DAVINI, SILVIA ADRIANA (2007), *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- DE MARINIS, MARCO (1997), *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*, Buenos Aires, Galerna.
- _____ (2005), *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna.
- DEL ESTAL, EDUARDO (2010), *Historia de la mirada*, Buenos Aires, Atuel (en prensa), prólogo de Rafael Spregelburd.
- DELEUZE, GILLES (1994), *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- DIÉGUEZ, ILEANA (2006), “Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria”, pp. 15-28.
- _____ (2007), *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel.
- DIMEO, CARLOS (2007), “Producción teatral-Industria cultural y prácticas culturales”, 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).
- DUBATTI, JORGE (1990), “El teatro del absurdo en Latinoamérica”, en *Revista Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, núm. 8, octubre, pp. 115-123.
- _____ (1991-1992), “Una constante poética en la producción dramática de Armando Discépolo: continuidad e innovación en el realismo”, en *Revista Letras (Número Especial Homenaje a Angel J. Battistessa)*, Universidad Católica Argentina, núm. XXV-XXVI, setiembre 1991-diciembre 1992, pp. 67-76.
- _____ (1995), *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC.
- _____ (2000), “Buenos Aires, la globalización y el teatro del mundo”, en *Cuadernos de Historia y Teoría Teatral*, UBA, núm. 3,

marzo 2000, pp. 19-29 [también en J. Dubatti (2000)(comp.), *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel, pp. 47-59].

- _____ (2002a), *El teatro jeroglífico. Herramientas de Poética Teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- _____ (2002b) (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos-Centro Cultural de la Cooperación [incluye una Introducción a cargo de J. Dubatti: “Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)”, pp. 3-72].
- _____ (2003a), *El convivio teatral. Teoría y Práctica de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- _____ (2003b) (ed.), *Clases magistrales de teatro contemporáneo*, Buenos Aires, Edición del Festival Internacional de Buenos Aires/ Atuel [textos de Augusto Boal, Frank Castorf, Philip Glass, Sotigui Kouyate, Alain Platel, José Sanchis Sinisterra, Robert Wilson y Martin Wuttke, J. Dubatti].
- _____ (2003c) (coord.), *El teatro*

de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos-Centro Cultural de la Cooperación [incluye una Introducción a cargo de Dubatti: “El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2002)”, pp. 3-65].

_____ (2004), “El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política”, tesis doctoral presentada en la Universidad de Buenos Aires.

_____ (2005), *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.

_____ (2006a) (coord.), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Buenos Aires, Colihue.

_____ (2006b) (coord.), *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2006 [incluye una introducción de J. Dubatti, “Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura”, pp. 7-25].

- _____ (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 Teatrológia*, Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca), EDIUNS [prólogos de Nidia Burgos y Mauricio Kartun].
- _____ (2010), *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel.
- _____ (2011a), *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (Atuel, en prensa).
- _____ (2011b), *La Escuela de Espectadores de Buenos Aires* (Atuel, en prensa).
- DUPONT, FLORENCE (1994), *L'Invention de la Littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte.
- _____ (2007), *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier.
- ECO, UMBERTO (1984), *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- _____ (1988), "El signo teatral", en su *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Lumen, pp. 42-49.
- _____ (1992), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- _____ (2000), *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen.
- ELIADE, MIRCEA (1999), *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Lumen.
- ELIOT, THOMAS STEARNS (1999), *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets Editores.
- FEDIUK, ELKA (2008), *Formación teatral y complejidad*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana.
- FÉRAL, JOSETTE (2004) [1988], "La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral", en *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna, pp. 87-105.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (1999), *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros S.L.
- FOUCAULT, MICHEL (1979), *Arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- FRANCO CARVALHAL, TANIA (1996), *Literatura comparada*, Buenos Aires, Corregidor.

- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ-LUIS (1991), *Drama y tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____ (2003), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- _____ (2004), *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos/RESAD.
- _____ (2007), *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos/RESAD.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1992), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____ (1994) (comp.), *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- _____ (1995), "De las identidades en una época postnacionalista", *Cuadernos de Marcha*, núm. 101, enero, pp. 17-21.
- _____ (1999), *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós.
- GARCÍA MORENTE, MANUEL (2004), *Lecciones preliminares de filosofía*, Buenos Aires, Losada.
- GEIROLA, GUSTAVO (2000), *Teatralidad y experiencia en América Latina*, Ediciones de GESTOS (Historia del teatro, 4).
- GIRRI, ALBERTO (1982), *Poemas. Antología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- _____ (1990), *1989/1990*, Buenos Aires, Editorial Fraternal.
- GNISCI, ARMANDO (1993) (comp.), *La letteratura del mondo*, Roma, Sovera Multimedia.
- _____ (2002) (ed.), *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, ÁNGEL (1979), *Tratado de Metafísica. Ontología*, Madrid, Gredos (colección Biblioteca Hispánica de Filosofía).
- GRÉSILLON, ALMUTH (1994), "Qué es la crítica genética", en AAVV, pp. 25-52.
- _____ (1995), "En los límites de la génesis: de la escritura del texto de teatro a la puesta en escena", *Inter Litteras* (UBA), núm. 4, pp. 5-14.
- 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).
- GRONDIN, JEAN (2006), *Introducción a la Metafísica*, Barcelona, Herder.
- GROTOWSKY, JERZY (2000) [1970], *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI Editores.
- GUATTARI, FELIX Y ROLNIK, SUELY (2006), *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones.
- GUILLÉN, CLAUDIO (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
- _____ (1998), *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets.
- HARSHAW, BENJAMIN (1984), "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework", en *Poetics Today*, 5 (2), pp. 227-251.
- HEIDEGGER, MARTIN (2000), "El origen de la obra de arte", en su *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza.
- HELBO, ANDRÉ (1989), *Teoría del espectáculo*, Buenos Aires, Galerna.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO (1981), *Obra crítica*, México, FCE.
- IBSEN, HENRIK (2006a), *Peer Gynt, El pato salvaje, Hedda Gabler*, Buenos Aires, Colihue Clásica. [traducción de Rosamaría Paasche; introducción, notas y apéndice por J. Dubatti].
- _____ (2006b), *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*, Buenos Aires, Colihue Clásica [traducción de Clelia Chamatropulos; introducción, notas y apéndice por J. Dubatti].
- IGLESIAS SANTOS, MONTSERRAT (1999) (comp.), *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco/Libros.
- JAKOBSON, ROMAN (1985), *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- JAUSS, H. R. (2000), *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península.
- KARTUN, Mauricio (2001), *Escritos 1975-2001*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas (colección Teoría).
- _____ (2006a), *Escritos 1975-2005*, Buenos Aires, Colihue.
- _____ (2006b), *El Niño Argentino*, Buenos Aires, Atuel.

- _____ (2009a), "El teatro teatra", prólogo a J. Dubatti 2009a.
- _____ (2009b), "Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo", en *Escritos sobre Teatro II*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación/CIHTT/Escuela de Espectadores, pp. 171-177.
- _____ (2010), *Ala de criados*, Buenos Aires, Atuel (Biblioteca del Espectador) [edición y apéndice crítico al cuidado de J. Dubatti; incluye J. Dubatti, "En la cocina de Mauricio Kartun: apuntes del Seminario de Desmontaje a Ala de criados", pp. 91-109].
- KOLTES, BERNARD-MARIE (2005), *Sallinger*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- KOWZAN, TADEUSZ (1992), *Semiologie du Théâtre*, Tours, Nathan.
- _____ (1997a), "La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?", en Bobes Naves, María del Carmen (comps.), *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco/Libros S.L., pp. 231-252.
- _____ (1997b), *El signo y el teatro*, Madrid, Arco/Libros.
- LAMBERT, JOSÉ (1991), "En busca de mapas mundiales de las literaturas", en Lisa Block de Behar, pp. 65-78.
- LOIS, ÉLIDA (2001a), *Génesis de escritura y Estudios Culturales. Introducción a la Crítica Genética*, Buenos Aires, Edicial.
- _____ (2001b), "La interrelación escritura-oralidad desde la perspectiva de la crítica genética", en Elvira N. de Arnoux y Angela Di Tullio (eds.), *Homenaje a Ofelia Kovacci*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 301-311.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA (1969), "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento", en *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 173-202.
- LINK, HANNELORE (1976), *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag.
- LOTMAN, IURIJ M. (1988), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- _____ (1996), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.
- LUKÁCS, GYÖRGY (1966-1967), *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 4 vols.
- _____ (2007), *Ética, estética y ontología*, Buenos Aires, Colihue.

- MAETERKLINCK, MAURICE (s/f) [1896], *El tesoro de los humildes*, Valencia, Sempere.
- MANDOKI, KATYA (2006a), *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*, México, Siglo XXI.
- _____ (2006b), *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II*, México, Siglo XXI.
- _____ (2007), *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional. Prosaica III*, México, Siglo XXI.
- 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.
- MERINO ALVAREZ, RAQUEL (1994), *Traducción, tradición, manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*, Universidad de León/Universidad del País Vasco.
- MINER, EARL (1990), *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theory of Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- MONEGAL, ANTONIO (2008), “La literatura irreductible”, *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 733-734, enero-febrero.
- MORIN, EDGAR (2003), *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa.
- MORRISON, JIM (1998), *Una plegaria americana y otros poemas*, Barcelona, Plaza y Janés.
- MUJICA, HUGO (1998), *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*, Madrid, Editorial Trotta.
- _____ (2007), *Lo naciente. Pensando el acto creador*, Valencia, Editorial Pre-Textos (colección La Cruz del Sur).
- MURENA, HÉCTOR A. [Álvarez] (2002), *Visiones de Babel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica [introducción y selección de Guillermo Piro].
- NIVELLE, ARMAND (1984), “¿Para qué sirve la literatura comparada?”, en M. Schmeling, *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Alfa, pp. 195-211.

- OLIVERAS, ELENA (2004), *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel.
- OROZCO, OLGA (2000), “La poesía”, en *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 235-237.
- PAVIS, PATRICE (1985), *Voix et images de la scene*, Lille, Presses Universitaires.
- _____ (1994), *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de cul-turas y posmodernismo*, UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba [selección y traducción de Desiderio Navarro].
- _____ (1997), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- _____ (2000), *El análisis de espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- _____ (2009), *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin.
- PAVLOVSKY, EDUARDO (1976a), *El señor Galíndez (con Reflexiones sobre el proceso creador)*, Buenos Aires, Editorial Proteo.
- _____ (1999), *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/CISEG.
- _____ (2001), *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Atuel.
- PICHOIS, CLAUDE Y ROUSSEAU ANDRÉ-M. (1969), *La literatura comparada*, Madrid, Gredos.
- PIGLIA, RICARDO (2010), *Blanco nocturno*, Buenos Aires, Anagrama.
- PRADIER, JEAN-MARIE (2001), “Artes de la vida y ciencias de lo vivo”, en *Conjunto*, núm. 123, octubre-diciembre, pp. 15-28.
- QUINE, WILLARD VAN ORMAN (2002), “Acerca de lo que hay”, en *Desde un punto de vista lógico*, Barcelona, Paidós, pp. 39-59.
- RANCIÈRE, JACQUES (2007), *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001), *Diccionario de la lengua española*, Buenos Aires, Espasa-Grupo Editorial Planeta.
- RICOEUR, PAUL (2000), “¿Qué es un texto?”, en *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*, Buenos Aires, FCE, pp. 127-147.
- RIVERA, VIRGILIO ARIEL (1989), *La composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros*, México, Escenología.

- ROMERO, DOLORES (1998) (comp.), *Orientaciones en Literatura Comparada*, Madrid, Arco Libros.
- ROZIK, ELI (1992), *The Language of Theatre*, Glasgow University.
- _____ (2002), *The Roots of Theatre. Rethinking ritual and other theories of origin*, Iowa, University of Iowa Press.
- _____ (2008), *Metaphoric Thinking. A study of nonverbal metaphor in the arts and its archaic roots*, Tel Aviv University, The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts.
- RUIZ, BORJA (2008), *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Bilbao, Artezblai.
- RYNGAERT, JEAN-PIERRE (2007), *Introducción al análisis teatral*, Buenos Aires, Artes del Sur.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO (1985), *Filosofía de la praxis*, México, Grijalbo.
- SCAVINO, DARDO (1999), "El giro lingüístico", en *La filosofía actual. Pensar sin certezas*, Buenos Aires, Paidós, pp. 21-92.
- SCHMELING, MANFRED (1984) (comp.), *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Alfa.
- _____ (1995) (ed.), *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- SCHRAIER, GUSTAVO (2006), *Laboratorio de producción teatral I*, Buenos Aires, Editorial del Instituto Nacional de Teatro.
- SERRANO, RAÚL (2004), *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*, Buenos Aires, Atuel.
- _____ (2009), *Estética y marxismo. Teatro, política y praxis creadora*, Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (2004), *Hamlet*, traducción, notas e introducción de Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Colihue Clásica.
- SINNOTT, EDUARDO (1978), "Mimesis dramática y mimesis poética", en *Revista de Filosofía Latinoamericana*, IV (7-8), pp. 131-152.
- _____ (2004), "Introducción", en Aristóteles, 2004, VII-XLII.
- SIREJOLS, CHRISTINNE (2009), "Teatro, Ciencia y Nuevas Tecnologías", en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Teatrales "Trayectos expandidos*

del teatro", Medellín, Colombia (en prensa).

- SIRVENT, MARÍA TERESA (2006), *El proceso de investigación*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- SPREGELBURD, RAFAEL (2001), "Procedimiento", en *Fractal. Una especulación científica*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, pp. 111-125.
- STANISLAVSKI, CONSTANTIN (2003), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, Barcelona, Alba Editorial.
- _____ (2009), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Barcelona, Alba Editorial.
- STRAWSON, PETER FREDERICK (1989), *Individuos*, Madrid, Taurus.
- 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.
- TODOROV, TZVETAN (1975), *Poética*, Buenos Aires, Losada.
- TORDERA SÁEZ, ANTONIO (1983), "Teoría y técnica del análisis teatral", en Jenaro Talens *et al.*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 157-199.
- TORO, FERNANDO DE (2008) [1987], *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna [edición ampliada].
- TÖTÖSY DE ZEPETNEK, STEVEN (1997), "Mi opinión acerca del estado actual de la literatura comparada", en AAVV, pp. 59-61.
- UBERSFELD ANNE (1977), *Lire le theatre* (I), Paris, Editions Sociales.
- _____ (1981), *Lire le theatre II. L'école du spectateur*, Paris, Editions Sociales.
- _____ (1993), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia.
- _____ (1998), *La escuela del espectador*, Madrid, Ediciones de la ADE.
- _____ (2004), *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna.
- URE, ALBERTO (2011), *La familia argentina* (original facilitado por la directora Cristina Banegas).
- VEGA, MARÍA J. Y N. CARBONELL (1998) (eds.), *Literatura Comparada*.

Introducción a los Estudios Teatrales

Se imprimió en Gráficos Digitales Avanzados, S.A. de C.V., con domicilio en Monte Alegre, núm. 44-Bis, Colonia Portales Oriente, Benito Juárez, 03570, D.F., en el mes de mayo de 2011. El tiraje fue de 500 ejemplares.

Para la formación tipográfica se utilizó: *Rotis Sans Serif, Rotis Semi Serif y Rotis Serif*, de Otl Aicher.