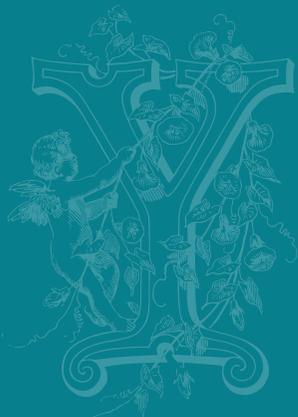


ilv

# Jorge Dubatti

Estudios de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado

Artes conviviales,  
tecnoviviales,  
liminales



En el presente volumen el teórico teatral argentino Jorge Dubatti realiza nuevas contribuciones a la teoría y el análisis de las artes escénicas, desde las disciplinas Filosofía del Teatro, Teatro Comparado, Poética Comparada y Estudios Comparados de Expectación Teatral. Entre otros temas principales, Dubatti propone una visión de las artes a partir de la distinción entre convivio, tecnovivio y la liminalidad entre ambos; propone una Filosofía del Teatro aplicada al “escenografiar”; analiza “La busca de Averroes” de Jorge Luis Borges como contribución a la Teatrológica. Se detiene luego en el universo de la expectación: caracteriza las Escuelas de Espectadores, los conceptos de transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad y territorialidad, y define siete abordajes al espectador: real, histórico, implícito, explícito, representado, abstracto, voluntario. Finalmente, establece vínculos entre literatura y acontecimiento teatral y analiza la producción de artistas-investigadoras/es en la generación de conocimiento.

H U  
M  
A N  
I T  
I  
S

I | U

**DIRETORA EDITOR**  
Maria de Fátima Silva  
University of Coimbra

**COMISSÃO CIENTÍFICA EDITORIAL BOARD**

**Alcir Pécora**  
Federal University of Campinas

**Carlos Fiolhais**  
University of Coimbra

**Erika Fischer-Lichte**  
University of Berlin

**Francisco Bethencourt**  
King's College, London

**Josiah Blackmore**  
Harvard University

**Linda Newson**  
University of London

**Renaud Barbaras**  
University of Sorbonne, Paris 1

**EDITORES PUBLISHERS**

Imprensa da Universidade de Coimbra  
Email: [imprensa@uc.pt](mailto:imprensa@uc.pt)  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

**COORDENAÇÃO EDITORIAL EDITORIAL COORDINATION**

Imprensa da Universidade de Coimbra

**CONCEÇÃO GRÁFICA GRAPHICS**

Imprensa da Universidade de Coimbra

**CAPA COVER**

Carlos Costa

**PRÉ-IMPRESSÃO PREPRINT**

Imprensa da Universidade de Coimbra

**IMPRESSÃO E ACABAMENTO PRINTED BY**

Impressões de Coimbra, Lda

ISBN 978-989-26-2616-1

eISBN 978-989-26-2617-8

DOI <https://doi.org/10.14195/978-989-26-2617-8>

**DEPÓSITO LEGAL LEGAL DEPOSIT**  
538735/24

iu

# Jorge Dubatti



Artes conviviales,  
tecnoviviales,  
liminales





# SUMÁRIO

Palabras preliminares.....	7
CAPÍTULO 1	
Artes conviviales, tecnoviviales, liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía).....	11
CAPÍTULO 2	
Hacia el “escenografiar” como acontecimiento: Filosofía de la Escenografía, artistas-investigadores, Poética Comparada y escuelas de espectadores.....	41
CAPÍTULO 3	
Escuelas de Espectadores: producción de conocimiento sobre expectación teatral desde una Filosofía de la Praxis.....	87
CAPÍTULO 4	
Transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad y territorialidad.....	107
CAPÍTULO 5	
Espectadores: real, histórico, implícito, explícito, representado, abstracto, voluntario.....	129
CAPÍTULO 6	
Tópica de espectadores: un método.....	141
CAPÍTULO 7	
Más allá del criollismo: emergencia de un nuevo drama social y espectador implícito en “Jesús Nazareno” (1902), de Enrique García Velloso.....	157

CAPÍTULO 8	
Drama moderno, construcción de tesis y espectador implícito: la poética de Marco Severi (1905), de Roberto J. Payró .....	187
CAPÍTULO 9	
El acontecimiento teatral y sus literaturas: una mirada retrospectiva y prospectiva. Casos: literaturas de las historias y del espectador.....	219
CAPÍTULO 10	
Poesía performativa y teatro de la poesía en la Argentina .....	235
CAPÍTULO 11	
Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde lo escénico: una Filosofía de la Praxis teatral.....	249
CAPÍTULO 12	
La «derrota» de Averroes: aportes de Jorge Luis Borges a la teatrología .....	265
BIBLIOGRAFIA.....	281

# PALABRAS PRELIMINARES



Quiero agradecer a la Universidad de Coimbra, y muy especialmente a la Dra. Maria de Fátima Silva, por el interés en dar a conocer estos textos teóricos y analíticos que despliegan, en el contexto europeo, fundamentos de Filosofía del Teatro y de Teatro Comparado. Se trata de disciplinas que vengo trabajando en la Argentina y Latinoamérica desde hace ya casi cuatro décadas. Me honra profundamente la propuesta de compilación, ya que admiro y sigo atentamente el desarrollo académico de Coimbra y Portugal, y en particular sus aportaciones a las artes escénicas y a la teatrología.

En estos escritos se expresan algunas de las preocupaciones que comprometen mis investigaciones participativas y mis agitadas “horas teatro” en los últimos años. Me detengo primero en la visión del pluralismo de las artes según su vínculo con el convivio, el tecnovivio o la liminalidad entre ambos, para luego adentrarme en el acontecimiento del “escenografiar” como producción de conocimiento. Otros temas son la elaboración de teorías y metodologías para pensar a las/los espectadores desde una Filosofía de la Praxis Teatral; las escuelas de espectadores como laboratorios de investigación y la caracterización de sus “literaturas”; la pregunta por el diseño de espectadores implícitos en las poéticas dramáticas y escénicas (con detenimiento en casos del teatro argentino del pasado: Jesús Nazareno, de Enrique García Velloso, y Marco Severi, de Roberto J. Payró).

También busco desentrañar el pensamiento de Borges sobre el teatro en alguno de sus magníficos cuentos; la dinámica de la poesía performada en cuerpos y escenarios, y la generación

de saberes de los múltiples sujetos de la investigación artística como radical contribución a los estudios teatrales. No tengo duda de que las/los artistas-investigadores de las artes escénicas poseen saberes que la teatrología debe valorar, sistematizar, historizar y estimular.

Estas páginas argentinas y latinoamericanas son resultado de mi experiencia territorializada en Buenos Aires, una de las ciudades teatrales más potentes (así como, hoy, desdichadas por absurdos padecimientos políticos) del planeta. Espero que sus argumentaciones logren transmitir algo de la pasión escénica que las anima, que habita y se contagia en la ebullición del teatro junto al Río de la Plata.

Jorge Dubatti  
Academia Argentina de Letras /  
Universidad de Buenos Aires  
Mayo de 2024

**CAPÍTULO I**  
**Artes conviviales,**  
**tecnoviviales, liminales:**  
**pluralismo y singularidades**  
**(acontecimiento, experiencia,**  
**praxis, tecnología, política,**  
**lenguaje, epistemología,**  
**pedagogía)**



Desde que se inició oficialmente la cuarentena en la Argentina (20 de marzo de 2020) hasta hoy (5 de febrero de 2021), vengo reflexionando a través de escritos,<sup>1</sup> entrevistas<sup>2</sup> y conferencias<sup>3</sup> (muchas de ellas registradas en la web) sobre ese vasto laboratorio de (auto)percepción en que la pandemia transformó nuestra realidad cotidiana en todos y cada uno de sus aspectos. Considero que la experiencia atravesada atifica algunos posicionamientos y categorías que ya circulaban antes de la pandemia, al mismo tiempo que permite aportar nuevos conocimientos hacia una conceptualización pluralista de las artes.<sup>4</sup> El pluralismo es una posición filosófica que “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”, como escribe Samuel Cabanchik (2000, 100). Resulta adecuada para la comprensión de las prácticas artísticas en su diversidad, ante la proliferación

---

<sup>1</sup> Entre otros, véanse Dubatti 2020a, 2020b, 2020c, 2020-2021, y 2021.

<sup>2</sup> Destaco especialmente la de Márcio Bastos (2020, 4-11).

<sup>3</sup> La producción cultural y académica de registros audiovisuales proliferó en pandemia como nunca antes. Entre otras, señalo la videoconferencia “El acontecimiento teatral, cuerpo y convivio: representaciones de la peste en el teatro argentino” para Instituto Nacional del Teatro en el Ciclo Clases con Grandes Maestros Argentinos (Dubatti, 2020g).

<sup>4</sup> Si bien reconoce como antecedentes dichos artículos, entrevistas y conferencias citados, en el presente artículo (correspondiente a la conferencia inaugural de las XXIV Jornadas de Investigación en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba) amplió observaciones y realizó desarrollos inéditos que implican una nueva contribución original sobre el tema.

de micropoéticas (Dubatti, 2011). Propondré la coexistencia y los múltiples intercambios de una pluralidad de manifestaciones artísticas en la contemporaneidad (pero también verificable en la historia): artes conviviales, artes tecnoviviales y artes liminales entre convivio y tecnovivio, que no deben ser reducidas a unidad homogeneizadora, sino percibidas (y disfrutadas) en sus singularidades y diferencias.

### **Convivio, tecnovivio, liminalidad**

En mi “diario de la peste”,<sup>5</sup> que releo todo el tiempo, está casi omnipresente, de manera directa o indirecta, explícita o transversalmente, el tema de las relaciones, diferencias y cruces entre convivio y tecnovivio. Sobre estos conceptos hagamos, brevemente,<sup>6</sup> una recapitulación histórico-teórica.

Hace ya dos décadas desarrollo el campo de la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2019a) e investigo bajo el nombre de convivio las relaciones humanas en reunión territorial, en el espacio físico y en presencia física, en proximidad, a escala humana, en, desde y con la “carne de mundo” (tomando la sabia expresión de Merleau-Ponty, 1985), sin mediación tecnológica (a través de instrumentos, máquinas) que permita la sustracción/

---

<sup>5</sup> Empecé a componer mi “diario de la peste” (retomo el nombre de la novela de Daniel Defoe) desde las primeras horas de aislamiento. Son (hasta ahora) nueve grandes cuadernos anillados, llenos de notas de diverso tipo sobre las alternativas y transformaciones que trajo el Covid-19 a nuestras vidas (en general) y a la cultura y el teatro (en particular). Ya suman casi ochocientas páginas manuscritas, a la vez cuaderno de bitácora y heteróclita libreta de almacén, más cercanos a la eternidad de la filosofía que a la urgencia contingente de la agenda (como escribe Baldomero Fernández Moreno en bellos versos a su hijo: “Ten en orden, si puedes, la agenda y el cuaderno,/ en aquella lo diario, pero en este lo eterno,/ sin olvidarte nunca de lugar ni de fecha”, 1970, 70-71). Incluyen pegatina de recortes, registros de comportamientos observados, cosas oídas (en conversaciones personales, en mesas redondas o en los medios masivos), reflexiones, datos del periodismo y los científicos, apuntes sobre discusiones, etc.

<sup>6</sup> Para un desarrollo más orgánico y actualizado, véase Dubatti 2020d.

desterritorialización de la presencia física de los cuerpos. A los estudios conviviales les interesa la afectación de los seres vivos, entre sí, en el espacio físico, la zona de experiencia y subjetivación que se produce en el encuentro territorial, la materialidad física de los cuerpos como parte y prolongación de dicho espacio, como acontecimiento fundante de la existente. Llamo tecnoviviales a las relaciones humanas a distancia, desterritorializadas,<sup>7</sup> a través de una intermediación tecnológica que permite la sustracción de la presencia física del cuerpo viviente en territorio y la sustituye en el contacto intermediado con el otro por una presencia telemática y/o virtual, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos y máquinas.

La pregunta formularia del convivio es: qué acontece entre dos o más personas que se juntan en el espacio físico y en presencia física, cómo se relacionan, cómo es su experiencia, qué relevancia y qué diferencia tiene ese acontecimiento en sus vidas. El origen del convivio está en el origen mismo de lo humano, y como tal aparece representado en los mitos cosmogónicos (por ejemplo, la primera reunión de Adán y Eva en el Génesis bíblico). La pregunta formularia del tecnovivio es otra: qué acontece entre dos o más personas cuando se relacionan a distancia a través de tecnologías, cómo es su experiencia y su relevancia existencial. Dicen que el primer tecnovivio está también en los orígenes, muchos milenios atrás, pero su historia es muy diferente a la del convivio: el inicio correspondería, acaso, a la invención de la comunicación con señales de humo o con timbales, a la creación del dibujo y de la escritura.

---

<sup>7</sup> Es iluminadora al respecto la imagen que encierra la expresión “colgarse de la nube” para referirse a la conexión en la web.

Podemos hablar de una fecunda e incommensurable cultura convivial, que excede y antecede a las artes. Son casos de convivio el encuentro cuerpo a cuerpo en los territorios físicos de la naturaleza, las casas, las calles, los transportes, los bares y restaurantes, los mercados, etc.; las clases “presenciales”, las manifestaciones de protesta o adhesión pública en espacios públicos, los motines políticos; las reuniones con los amigos para tomar mate, los asados, las fiestas de casamiento; los partidos de fútbol en la cancha, las misas en los templos, la atención a los enfermos en los hospitales; los acontecimientos teatrales en salas, espacios no convencionales o a cielo abierto, etc. Como ejemplos de la provechosa e inabarcable cultura tecnovivial, destaquemos el libro y los impresos (la cultura de la reproductibilidad, en términos de W. Benjamin), la telefonía, el cine, la radio, la televisión, el video, la comunicación digital a través de las redes (*e-mail, skype, twitter, facebook, instagram, blogs, etc.*), así como el *streaming*, el *youtube*, entre muchas otras prácticas mediadas tecnológicamente que permiten la desterritorialización.

Pero hay además una tercera zona: se registran cruces, hibridez y mezcla, yuxtaposición, intercambio o comunidad entre convivio y tecnovivio. La llamo liminal, en el sentido tanto de conexión, pasaje, “entre” y umbralidad, como de linde compartido por ambas experiencias. La cultura de la liminalidad entre convivio y tecnovivio se expresa, por ejemplo, en las formas intermediales y/o transmediales, en los convivios cada vez más atecnoviviados (por ejemplo, la costumbre de grabar las reuniones territoriales, sacar fotografías mientras se viaja y relacionarse con la experiencia del viaje a través de ellas); en la creciente conciencia (y resistencia) de la presencia de cámaras de control en el espacio público y privado, de sentirnos “expectados”; en el pensar o imaginar la oralidad como escritura

mientras la percibimos; en la injerencia del mundo digital en los comportamientos territoriales, etc.<sup>8</sup>

Una precisión fundamental que evita confusiones propias del binarismo: no hay que identificar exclusivamente el tecnovivio con las tecnologías, ni pensar que en el convivio no las hay. Así como hay tecnologías del tecnovivio, también hay tecnologías del convivio. Son tecnologías del convivio las que se ponen en práctica para la esfera de la convivialidad: el diseño de los espacios y la distribución de artistas, técnicos y espectadores en la zona de acontecimiento territorial; la iluminación (con luz del día, velas, aceite, gas, electricidad, etc.); la seguridad, limpieza y administración; el diseño y empleo de maquinarias escénicas; la sonorización; la actuación, la dirección, la reescritura escénica de los textos, etc. Insisto: convivio y tecnovivio tienen en común (en términos de Aristóteles, “género próximo”, *Metafísica*)<sup>9</sup> que ambos utilizan tecnologías que les son constitutivas. Pero en el convivio no todo es tecnología, y menos aún el principio de su acontecer.

Siguiendo nuevamente a Aristóteles, si allí radica el “género próximo” (lo que tienen en común) entre convivio y tecnovivio, también podemos identificar una “diferencia específica” (las singularidades que los diferencian). Hay en el convivio un núcleo irreductible a las tecnologías, que se resiste al lenguaje y la comunicación, que constituye una zona de experiencia de inefabilidad, de ilegibilidad e infancia (en el sentido etimológico de la palabra: donde no hablamos, como expone Agamben, 2001), una zona de intensidad en la que se produce

---

<sup>8</sup> Sobre liminalidad, en general y específicamente teatral, véanse Dubatti, ed., 2017 y 2019b.

<sup>9</sup> La distinción aristotélica “género próximo y diferencia específica” en su *Metafísica* (1970), a la que volveré, es una valiosa herramienta contra el binarismo y a favor de la complejidad.

un “despalabrarse” y que constituye una de las experiencias afirmativas de la existencia.<sup>10</sup> He aquí la dimensión de “sentación” vital que, según expresó Mauricio Kartun en uno de sus seminarios, configura la base de la estructura triádica de toda re-pre-sentación (sentación + presentación + representación) (Dubatti 2020d, 86).

Ese núcleo ancestral, primigenio, arcaico, que se actualiza nuevamente en cada situación de convivio (en todas las prácticas de la cultura convivial), demuestra que (contra lo que suele afirmarse a la ligera) no todo es tecnología, ni todo se deja organizar por las tecnologías en la experiencia humana. Eduardo Pavlovsky define ese núcleo con estas palabras (respetando fielmente su puntuación): “Series de multiplicaciones – que son solo bocetos – sin sentido – sólo líneas que escapan – inapresables – incapturables que a veces dan lugar a una multiplicación que produce un acontecimiento – un desvío de la historia – creando un nuevo nivel de inteligibilidad. Estas series de bocetos – como el hablar sin sentido de Winnicott (*Realidad y juego*) en la asociación libre – preparan el acontecimiento” (1998, 19). Ese núcleo de los convivios, irreducible a las tecnologías, constituye su más radiante atributo, y los hace únicos. En cambio, el tecnovivio (como lo indica su nombre) se funda en la tecnología, depende absolutamente de ella. El término *con-vivio* se diferencia de *tecno-vivio* justamente en el prefijo de origen latino “con”, proveniente

---

<sup>10</sup> Recuérdense las expresiones de Eduardo Pavlovsky (en entrevista de 1993 referida en Dubatti, 2020d, 22): “Yo hago teatro porque, si no lo hago, me muero. Para mí el teatro es la vida. El teatro, más que comunicación, es un acontecimiento existencial”. En la misma dirección de incidencia existencial, pueden leerse las palabras del ventero en la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*, cuando al referirse a una lectura convivial (forma de teatro liminal), en tiempos de la siega, afirma que “se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno de estos libros en las manos, y rodeámonos de él más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas” (2004, 321; el énfasis es nuestro).

del “cum”, ligado a su vez al “sun/sum” griego (presente en bellas palabras conviviales como “simposio”). Si convivio expresa la idea de “vivir juntos” (reunidos territorialmente), tecnovivio implica vivir a través y en dependencia de las tecnologías.

No sé qué va a o podría pasarme en el convivio con los otros hasta que no lo experimento (no lo puedo prever ni su singularidad ni en su complejidad); una vez en convivio, será tal el vértigo de sorpresas, estimulaciones sensoriales, asociaciones, sentimientos, pensamientos, recuerdos, emociones, abducciones, que se generarán en la zona de afectación con los otros, que no podré apresarla en una construcción de lenguaje o a través de una tecnología. La intensidad caótica del convivio, su porosidad ilimitada con la existencia como fenómeno totalizante, como la experiencia de los sueños, de la infancia, del amor, del horror, de la muerte, de lo sagrado, se resiste al lenguaje, pero constituye el espesor fundante de nuestra existencia. Días después la memoria, involuntariamente, nos permite recuperar trazos de la experiencia convivial que ni siquiera registramos haber vivido en el momento. ¿Cuál es el límite de la “carne del mundo”? En cambio, en el tecnovivio todo aparece organizado desde el origen por los marcos del lenguaje (como, por ejemplo, el rectángulo de la pantalla y el libro). El vértigo de las navegaciones, paradójicamente, encerrado en rectángulos. La liminalidad infinita con la vida, en la inmersión territorial del espacio físico en convivio con los otros cuerpos, confrontada a la configuración rectangular de la pantalla como principio (en el doble sentido: inicio y fundamento). Se ha señalado que la navegación tecnovivial del hipertexto es ilimitada, sin embargo su dimensión textual rectangular (pantalla) es la condición *sine qua non* que organiza la experiencia.

Podemos concluir que convivio y tecnovivio proveen matrices de acontecimiento. Para que haya convivio necesi-

tamos, al menos, dos personas de cuerpo presente reunidas en territorio, interactuando en proximidad en el espacio físico. Para que haya tecnovivio, en dos variantes, no necesitamos sino una persona y una máquina, o al menos, dos personas a distancia, en vínculo desterritorializado por la mediación de las máquinas. Las combinatorias liminales de ambas matrices singulares de acontecimiento son, a su vez, numerosas, pero se plantea una limitación, que enseguida referiré: los vínculos entre convivio y tecnovivio no son simétricos, y ello justamente ilumina su diferencia de acontecimiento.

### **Horror de pandemia y el mundo como laboratorio**

Tal como se desprende de mi “diario de la peste” (donde se juntan notas de medicina, política, legislación, arte, transporte, etc.), el orbe completo de la existencia se transformó en pandemia en gigantesco laboratorio de (auto)percepción. Está claro que la cuarentena impuso una brutal restricción a la cultura convivial y, al mismo tiempo, en proporción directa, favoreció una brutal avanzada de la cultura tecnovivial. De pronto, todo lo que naturalmente hacíamos en convivio ya no pudo hacerse. El convivio se volvió peligroso por el contagio físico, corporal, en la proximidad del territorio; el tecnovivio (gran revelación) no producía contagio físico, corporal, no difundía el virus. Nadie se contagia coronavirus por internet. Esa asimetría ya expone contundentemente una diferencia. ¿Por qué se restringe en pandemia el convivio y no el tecnovivio? ¿Por qué, por el contrario, las prácticas del último proliferan con el mercado?<sup>11</sup> Ciertamente convivio y

---

<sup>11</sup> Como he señalado en otros artículos ya citados, hay que politizar el tecnovivio: los números demuestran hoy que, a diferencia de otras áreas de producción en

tecnovivio son diferentes: uno contagia, el otro no. El tecnovivio, ahora no solo a distancia, sino en “distanciamiento”.

Ahora bien: como ya escribí (Dubatti, 2020a), hay que politizar la relación convivio-tecnovivio, pero no pensarla ni en lógica agresiva de campeonato ni de superación evolucionista.

No todo fue a favor del desarrollo desterritorializado. Pocos meses duró la relativa fascinación inicial por el encierro y la avanzada tecnovivial; pronto apareció un síndrome de abstinencia convivial, expresado en el cansancio generado por las pantallas, en el deseo cada vez más fuerte de reunión y de “abrazo”, en la voluntad de “salir” de la cueva doméstica, de tomar contacto con lugares desconocidos, de viajar y de recuperar las antes sencillas prácticas cotidianas, ahora contraindicadas como una amenaza a la integridad de la salud.

A pesar de las restricciones (cada vez más aliviadas por necesidad vital y reclamo social), el convivio empezó a abrirse camino, en pandemia, en forma clandestina o “legalmente”, a través de la valorización de nuevas vías: los encuentros en las ventanas, los balcones, las terrazas, las medianeras, los espacios abiertos, de vereda a puerta y ventana de casa, etc.<sup>12</sup> Formas conviviales que no eran nuevas, pero sus posibilidades eran menos frecuentadas o apenas sospechadas en el pasado.

---

tremenda crisis económica, las empresas del mercado digital se enriquecieron desorbitantemente, y la cultura virtual (especialmente la financiera) favoreció la brecha de desigualdad entre ricos y pobres. La pandemia no parece haber “humanizado” al capitalismo, sino que lo volvió más salvaje (aspecto que en los últimos días se profundiza con la desigual distribución de las vacunas en países ricos y pobres). ¿El convivio favorece la horizontalización social, la igualación, y el tecnovivio profundiza la brecha de desigualdad? Por supuesto. Está a la vista.

<sup>12</sup> Durante 2020 el teatro “tapial” de los titiriteros Manuel Mansilla y Julia Sigliano en Lincoln (Provincia de Buenos Aires), las estatuas vivientes de Bahía Blanca, las presentaciones entre casas y veredas del “Ring Raje Payaso. Intervenciones de clown” del grupo Saltimbanquis de Paraná (provincia de Entre Ríos), o las más de doscientas “terrazas” de los recitales de ópera de la cantante Anahí Scharovsky en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, son algunos casos de estudio en el campo específico de las artes.

De pronto apareció un giro inédito: se revalorizó lo convivial en su relevancia existencial. El convivio fue redescubierto en su condición de presente-ausente, como la “carta robada” de Poe (1969, 423-441): antes de la restricción teníamos su presencia ante los ojos, por todas partes, pero de tanto verla no la veíamos. El horror de la pandemia nos permitió percibir la cultura convivial en toda su fuerza e irradiación.

Si algo demostró la experiencia de la cuarentena y el aislamiento físico es el fracaso e impotencia del tecnovivio en la sustitución del convivio, como señaló tempranamente en una mesa redonda el teatrista Diego de Miguel, de la ciudad de La Plata.<sup>13</sup> La cultura tecnovivial, sin duda parte fundamental de nuestras vidas, no pudo ni puede tomar el lugar de las prácticas y experiencias de la convivialidad. Como ya adelanté, el vínculo entre convivio y tecnovivio es asimétrico: el convivio puede incluir en su matriz de acontecimiento todas las formas tecnovivales, pero el tecnovivio no puede resolver la inclusión de la materialidad de los cuerpos y el espacio físico, de “la carne del mundo” (Merleau-Ponty, 1985), a los que transforma en otra cosa (haces de luz, signos, lenguaje, virtualidad, telecomunicación, textos rectangulares de pantalla).

Como parte de las restricciones a la cultura convivial, observamos en este tiempo la retirada del teatro, en un sentido abarcador, de todas las artes conviviales que participan de la

---

<sup>13</sup> Recomiendo consultar esta Jornada/Seminario “El teatro en el contexto del aislamiento social”, organizada por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, AINCRIT, y la Red Latinoamericana de Centros de Documentación de Artes Escénicas, a poco más de un mes del inicio de la cuarentena, el viernes 24 de abril de 2020. Participaron Diego de Miguel, Jorge Dubatti, Laura Fobbio, María Fukelman, Maruja Bustamante, Rafael Spregelburd, con la coordinación de Sofía Boué y Claudia Tourn. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BgTpkK5Xv9w>

matriz teatral (la multiplicidad de formas de teatro liminal).<sup>14</sup> Los quinientos espacios donde se hacía teatro en Buenos Aires (salas habilitadas, no-habilitadas y centros culturales, según relevamiento de Cora Roca, 2016), que tanto hacen a la identidad cultural de la ciudad, se cerraron (la mayoría de ellos siguen cerrados hasta hoy). Enseguida se puso en evidencia la precariedad del sector laboral de las artes escénicas: miles de trabajadores (actores, directores, técnicos, administrativos, personal de seguridad y de limpieza, docentes de teatro, etc.) se quedaron sin ingresos. Poco a poco aparecieron nuevas formas de organización y colaboración solidaria, como la asociación PIT (Profesores Independientes de Teatro) (Delgado 2020, 103-113).

La experiencia de la pandemia permitió, además, distinguir artes conviviales, artes tecnoviviales y artes liminales entre convivio y tecnovivio (de cruce, mezcla, hibridez, alternancia, etc.). Llamo artes conviviales a aquellas cuyo acontecimiento se funda *sine qua non* en el convivio y que en su experiencia religan centralmente con el mencionado núcleo de irreductibilidad a las tecnologías. El acontecimiento teatral, tanto en su sentido más convencional, como en sus formas liminales, por su historia de siglos, requiere de una matriz convivial.

---

<sup>14</sup> En mis estudios empleo la palabra "teatro" no en el sentido restrictivo y excluyente que le otorgó la teoría moderna (en especial a partir de la *Estética de Hegel*, hacia 1830), sino en otro más amplio, incluyente y abarcador, un genérico que opera como preuela teórica también sobre el pasado histórico: todas las prácticas y concepciones del teatro-matriz (acontecimiento artístico de convivio + *poiesis* corporal + expectación), incluidas las del teatro liminal (que cruza el teatro-matriz con prácticas y concepciones de otros campos ontológicos: la teatralidad y la transteatralización de la vida cotidiana, el comercio y la publicidad, la salud, el deporte, la educación, la política, la vida cívica, la liturgia, la ciencia, el juego, la moda, la sexualidad, el periodismo y la comunicación, las otras artes, el tecnovivio, etc.). Véanse al respecto Dubatti, 2017 y 2019b. De esta forma, en tanto genérico, el término teatro incluye todas las formas de producción de *poiesis* corporal expectadas en convivio: teatro de sala, de calle, danza, performance artística, mimo, títeres, circo, teatro para bebés, de sombras, de arena, etc.

El convivio es parte fundante de la singularidad de acontecimiento del arte teatral. El teatro es acontecimiento en tanto algo que pasa, que acontece, que sucede. Existe en tanto acontece, y mientras acontece. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro, que unos agentes (en este caso los actores o performers, los técnicos, los espectadores en convivio) causan o experimentan. El teatro (en términos genéricos, como advertí en la nota 14) se diferencia de otros acontecimientos artísticos (el cine, la literatura, el deporte, la ciencia, etc.) por su singularidad de acontecimiento, que puede pensarse de dos maneras principales: 1º) definición lógico-genética: para que haya teatro debe producirse una tríada concatenada de sub-acontecimientos: convivio, *poíesis* corporal, expectación; 2º) definición pragmática: el teatro es la zona de experiencia y subjetivación que surge de la multiplicación de convivio, *poíesis* corporal y expectación. Llamo a la primera lógico-genética, porque enuncia aquellos componentes que no pueden faltar y en su orden cronológico de aparición: primero convivio, dentro del convivio alguien produce *poíesis* corporal, y dentro del convivio alguien comienza a esperar esa *poíesis* corporal. Para que haya teatro, en consecuencia, como ya señalé, se necesitan por lo menos dos personas en convivio: alguien que produzca *poíesis* corporal (actor, performer) y alguien que espere esa producción de *poíesis* corporal (espectador); de su interacción surge la zona territorial de experiencia. Lo dice Peter Brook en *El espacio vacío*; lo dice Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre*. Agrego: el teatro es el otro, una práctica radical de lo que el filósofo Emmanuel Lévinas llama ética de la alteridad. Llamo pragmática a la segunda definición porque en un determinado momento, en la praxis del acontecimiento, ya no pueden diferenciarse entre sí convivio, *poíesis* corporal y expectación, se produce un “espesor” de acontecimiento que

resulta del cruce, la interacción y la multiplicación de estos componentes. El conjunto complejo de componentes que integran el acontecimiento teatral compone un *reomodo* (Bohm 1998) específico que solo puede definirse con el verbo *teatrar*. “El teatro teatra”, afirma Mauricio Kartun (2015, 136-137). Youtube “youtubea”, streaming “striminguea”, la plataforma “plataformea”: singularidades de cada reomodo.<sup>15</sup> En complementariedad con Bohm, Arístides Vargas (director del grupo Malayerba) señala con inteligencia que, en la investigación en artes, deberíamos atender al peso de las palabras que utilizamos y nos advierte que hemos perdido conciencia de lo que implican los términos de los que nos valemos: “¿Qué significa subir un espectáculo a la plataforma?”, se pregunta.<sup>16</sup>

Como parte de la avanzada de la cultura tecnovivial, asistimos en pandemia a un amplio desarrollo y proliferación de las artes tecnoviviales, aquellas cuyo acontecimiento se funda *sine qua non* en el tecnovivio y depende absolutamente de las tecnologías: libros, cine, televisión, radio, fotografía, etc. En materia de artes escénicas, ante la restricción convivial y el cierre de las salas, muchos teatreros recurrieron a la web (fundamentalmente por necesidad, pero también por experimen-

---

<sup>15</sup> Aparece en mi diario la frase “El teatro ahora youtubea”. Sostener que el teatro “youtubea”, en términos de reomodo de Bohm, es doblemente falaz: ni el teatro hace todo lo que hace youtube, ni youtube hace la totalidad de lo que hace el teatro. Pueden tener aspectos en común, pero responden a reomodos diversos. Volvamos, para argumentar, a una mirada política: ¿acaso los teatreros que suben sus producciones a youtube participan de las acciones económicas y de las millonarias ganancias comerciales de la empresa YouTube / Google Inc.? ¿Diseñan los teatreros los regímenes de control de youtube, vigilancia, censura, procesamiento de información? Más bien los teatreros en youtube son trabajadores *freelance*, *ad-honorem*, “cuentapropistas” sin conciencia de tales que creen que dominan y controlan los medios.

<sup>16</sup> En la entrevista que realizamos en el marco del 1º Congreso Internacional Virtual de Teatro Morón 2020, organizado por Municipio de Morón, Teatro Municipal Gregorio de Laferrère, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Universidad de Buenos Aires y Asociación Argentina de Mimo, el 19 de setiembre de 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=u8-QV6X5FPQ>

talismo, fascinación, descubrimiento de nuevas posibilidades), donde subieron registros en video de funciones teatrales o realizaron transmisiones por streaming, zoom, facebook, youtube, etc. Y llamo artes liminales a aquellas que cruzan, hibridan, mezclan, yuxtaponen, alternan, fusionan convivio y tecnovivio de múltiples maneras. Un caso relevante de liminalidad es *Flores a quien corresponda* (2020), del grupo chileno Colectivo La Disvariada, notable espectáculo político que definen como “experiencia teatral virtual” y que combina acontecimiento convivial (en el territorio de las calles de Santiago de Chile, a la manera del teatro de espacios abiertos) y acontecimiento tecnovivial interactivo por zoom (a través de la web). Tanto las manifestaciones de las artes tecnoviviales, como las artes liminales, pueden asumir formas muy diversas. Me detendré, enseguida, en un caso de coexistencia del modo convivial y el tecnovivial: *Los Persas* (2020), dirección de Dimitris Lignadis.

### **Pluralismo de las artes y singularidades valorizadas**

En las artes conviviales, las artes tecnoviviales y las artes liminales, retomando a Aristóteles, podemos distinguir *género próximo* y *diferencia específica*. Tienen en común (género próximo) que en las tres hay o puede haber actuación y expectación; que en las tres hay o puede haber producción de *poíesis*; que en las tres hay o puede haber experiencia artística y estética. Pero también hay entre ellas rasgos relevantes de “diferencia específica”. Las singularidades / diferencias atraviesan diversos planos, entre ellos estas ocho dimensiones de:

- los acontecimientos (según la teoría ontológica que proviene de la Filosofía del Teatro, a la que ya nos referimos);
- las experiencias (artes conviviales y artes tecnoviviales exigen formas diversas de poner el cuerpo en participación y

- vivencia, de peligrosidad y “probar con”, en particular difieren por las relaciones territoriales o desterritorializadas);<sup>17</sup>
- las praxis (por ejemplo, praxis actorales y praxis expectatoriales diferentes) y, consecuentemente, filosofías de la praxis<sup>18</sup> diferentes;
  - las políticas (hay que politizar convivio y tecnovivio porque, como dijo Marshall McLuhan, “El medio es el mensaje”, 1964);
  - las epistemologías (necesitamos constelaciones categoriales específicas para cada una, como la distinción entre presencia física, presencia virtual, presencia telemática o presencia objetual; cuerpo físico y cuerpo virtual, etc.);
  - los lenguajes (marca una profunda diferencia la mediación de la cámara en las artes tecnoviviales visuales o audiovisuales);
  - las tecnologías (las tecnologías del convivio, como observé arriba, difieren de las tecnoviviales, por ejemplo, en sus respectivas formas de organizar el espacio físico y el espacio virtual);
  - las pedagogías (la experiencia demuestra que no es lo mismo enseñar y aprender a actuar en convivio que enseñar y aprender a actuar ante una cámara).

Detengámonos en algunas observaciones básicas respecto de algunas de estas dimensiones.

---

<sup>17</sup> Para el concepto de experiencia sigo al pragmatista americano John Dewey (2008), quien escribe: “La experiencia directa proviene de la naturaleza y del hombre en su interacción. En esta interacción la energía humana se reúne, se libera, se daña, se frustra o es victoriosa. Hay golpes rítmicos de deseo y satisfacción, pulsaciones de acción y de inacción” (18).

<sup>18</sup> Defino como Filosofía de la Praxis Artística a la producción de conocimiento y pensamiento en / desde / para / sobre /con la praxis teatral, desde una razón práctica o razón de la praxis, que radica en los haceres y saberes del “teatrar” del acontecimiento (Dubatti, 2020e).

En otra oportunidad señalé numerosos ejes que permiten marcar diferencias de acontecimiento o reomodos entre las artes conviviales / las artes tecnoviviales (Dubatti 2020a, 17-19), separando con barras en el orden respectivo: materialidad del cuerpo y del espacio / signo y virtualidad; sensorialidad del encuentro de los cuerpos vivos / frialdad táctil de los dispositivos electrónicos; presencia física / presencia telemática y-o virtual; territorialidad (intraterritorial) / desterritorialización (interterritorial); proximidad y cercanía / distancia y vínculo remoto; relativa independencia de la tecnología y las máquinas / absoluta dependencia tecnológica de los equipos, las máquinas, la energía, los servidores, las empresas y el mercado; inmersión contagiosa (que favorece la inefabilidad y la ilegibilidad) / intercambio lingüístico verbal y no-verbal (que favorece la comunicación); mayor organización convivial desde la experiencia que se resiste al lenguaje / mayor organización tecnovivial por el constructo de lenguaje; política de la mirada más abierta / política de la mirada enmarcada por la pantalla; diversas mediaciones institucionales; los convivios son menos controlables por los servicios de inteligencia / los tecnovivios son fáciles de grabar y archivar; paradigma de la cultura viviente, que no se deja enlatar / paradigma de la cultura in vitro, registrable; pérdida incontrarrestable, duelo y transformación de la relación con la muerte en la cultura viviente, “teatro de los muertos” (Dubatti 2014) / ilusión de inmortalidad de los soportes tecnológicos (el libro, la grabación, la transmisión de audio o audiovisual registradas, que pueden conservarse en el tiempo, copiarse y reproducirse en serie); diversas formas de subjetivación y de los trabajos de la memoria; mayor peligrosidad social en la proximidad y encuentro territorial / menor peligrosidad social en la distancia y aislamiento; diferentes relaciones con la historia y sus manifestaciones en

los acontecimientos: historia del convivio / historia del tecnovivio. No es un problema de “esencias” (como sostienen quienes malentienden la problemática ontológica en Filosofía del Teatro), no se busca que se cumpla la esencia del acontecimiento convivial o la esencia del acontecimiento tecnovivial; es un problema de existencias, de acontecimientos existenciales.

La experiencia es, para la Filosofía del Teatro, la unidad existencial del acontecimiento. Se trata de vivir con el cuerpo y esa vivencia incluye lenguaje e inefabilidad, comunicación y contagio, caudal lingüístico (verbal y no-verbal) y resistencia al lenguaje, elocuencia y despalabrarse. Si la experiencia (como afirma Dewey) es una forma de producción de conocimiento, a experiencias diversas corresponden producciones de conocimiento diversos. La experiencia territorial de las artes conviviales implica una vivencia y participación diversa a la experiencia desterritorializada de las artes tecnoviviales. Cada experiencia implica una praxis del sujeto: las prácticas integrales de un espectador teatral son diversas a las de un espectador de cine. Para la Filosofía del Teatro el espectador es mucho más que receptor: es un sujeto complejo, un productor de *poíesis*, un agente fundamental en las dinámicas del acontecimiento y del campo teatral, un sujeto de derechos, un ciudadano (Dubatti, 2020f). Muta la praxis, muta la razón de la praxis (divergente de una razón lógica y de una razón bibliográfica), y en consecuencia mutan las filosofías de la praxis.

Que se trata de lenguajes diversos pude comprobarlo cuando los medios donde realizo crítica teatral me propusieron que en pandemia trabajara sobre prácticas tecnoviviales. Desde el primer *streaming* me di cuenta de que en las artes tecnoviviales (videos de funciones teatrales ya grabados, transmisiones en vivo) la cámara era una organizadora insoslayable, ampliaba el sujeto complejo de enunciación (¿quién maneja la cámara,

quién y cómo organiza su lenguaje?), modalizaba la actuación, la imagen, el tiempo, el espacio, la poética en todos sus aspectos como un sistema de 2° grado (Lotman, 1988) y, lógicamente, yo necesitaba herramientas críticas de las que hasta entonces no disponía ni requería para el análisis de los convivios. Tuve que estudiar en profundidad lenguaje cinematográfico, televisivo y de video, así como las poéticas de dirección y actuación tecnoviviales correspondientes. Comprender el lenguaje transfigurador de la(s) cámara(s) –muchas veces empleado por los artistas de una forma *amateur*– se volvió una urgencia.

En cuanto a lo político (uno de los ángulos de abordaje de la Filosofía del Teatro), las diferencias se vuelven ostensibles. Para el neoliberalismo el convivio teatral tiene “enfermedad de gastos”. Es más económico multiplicar hologramas que educar actores en las escuelas y pagarles un sueldo (los hologramas no se enferman, no se cansan, no comen, no faltan, no hacen huelga, no opinan, no abandonan los proyectos, no se embarazan, y pueden estar en muchos lugares al mismo tiempo). Argumento neoliberal peligrosísimo, que puede ser utilizado para cerrar las escuelas de teatro y artes conviviales y contratar ingenieros en inteligencia artificial.

El tecnovivio pone en primer plano la exclusión social. En la Argentina, incluso en Buenos Aires, hay muchísima gente sin máquinas, sin conectividad, sin energía, sin dinero suficiente para pagar a las empresas de servicios. Incluso en la clase media. Lo hemos comprobado durante la cuarentena en los cursos virtuales de la Universidad de Buenos Aires: decenas de alumnos tenían dificultades. Quien no tiene la tecnología necesaria, sencillamente se queda afuera.

Algunos equipamientos neotecnológicos, exigidos para ciertas expresiones de las artes tecnoviviales, son costosísimos y no se consiguen en Buenos Aires, o simplemente no hay

presupuesto para comprarlos, o para repararlos. ¿Por qué será que hay tanto teatro en Buenos Aires sino, entre otras razones, porque existen enormes limitaciones de equipamiento neotecnológico y de repuestos?

Finalmente, en el plano político, a una sociedad de vigilancia y control, que promueve la molecularización social y la homogeneización globalizadora (para construir mercados planetarios), le conviene el desarrollo de las artes que promueven la desterritorialización de las experiencias, el encierro, la desmovilización. Es más fácil de controlar un sujeto desterritorializado, es más fácil vender globalmente si las territorialidades se desdibujan (Dubatti, 2020d).

Quiero detenerme, para cerrar, en el problema de las pedagogías de los acontecimientos conviviales y tecnoviviales, tanto desde la perspectiva de la enseñanza como del aprendizaje. Enseñar y/o aprender a actuar para una cámara de cine o de televisión no significa estar proveyendo/recibiendo formación para actuar en artes conviviales. ¿Se puede enseñar a actuar en convivio sin la experiencia del convivio? Y aclaremos que las artes conviviales implican infinitas variantes: actuar un texto de Calderón de la Barca ante 1.000 personas en la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín no es lo mismo que hacer stand up en un convivio de cincuenta personas en un bar, o captar el público en los espacios abiertos no convencionales. Un ejemplo claro lo proveen las poéticas de la comicidad, detengámonos en el clown. ¿Cómo se actúa el clown en convivio y en tecnovivio, sin audiencia presente territorialmente en la interacción? ¿Cómo se derriba la cuarta pared en el zoom, cómo se incide en el espacio físico del espectador en el tecnovivio, cómo se interviene directamente sobre los cuerpos de los espectadores? ¿Qué diferencia a las risas conviviales de las risas grabadas? Se requieren pedagogías diversas, con sus

respectivos *docenteatrar* y *estudianteatrar* (Scovenna, 2020, 335-347) según se trate de artes conviviales, tecnoviviales o liminales. Un actor / una actriz pluralistas, en la “sopa cuántica”, pueden ser convocados para grabar un corto publicitario, un largometraje, hacer teatro clásico en verso, nuevo circo o un musical de cámara, etc., y deberían formarse y estar capacitados y disponibles para cubrir cualquiera de estas demandas laborales. Para ello deben proveerse de una caja de herramientas plural. Lo mismo podemos señalar de la pedagogía de los espectadores: no será lo mismo brindarles herramientas para relacionarse con un registro teatral en video, una performance posdramática liminal o un espectáculo de calle. Pero en el arte no alcanza con dar o tomar clase: se requieren además “saberes de tiempo”, según la expresión que utiliza Mauricio Kartun en sus seminarios, saberes que surgen de la experiencia de acontecimiento y se acumulan, transforman y enriquecen con el paso del tiempo y la suma de prácticas. Los saberes de tiempo ponen en primer plano la relevancia del actor-investigador, del espectador-investigador, del docente-investigador y del estudiante-investigador, que producen conocimiento a partir de la (auto)observación de la praxis.

### **La doble experiencia de “Los Persas” y el fútbol**

Detengámonos brevemente, desde la perspectiva de un espectador, en un caso teatral relevante de coexistencia pluralista del modo convivial y el tecnovivial. Para un espectador el acontecimiento, la experiencia, la praxis, la epistemología, las políticas, los lenguajes, las pedagogías, las tecnologías poseen características y dinámicas diferentes si asiste al territorio en convivio o si accede en vínculo desterritorializado a través de la web. Destaco la función de *Los Persas*, de Esquilo, dirigida por

Dimitris Lignadis, con motivo de la celebración de los 2.500 años de la Batalla de Salamina (Guerras Médicas): una experiencia fue la de quienes pisaron el Teatro Epidauró, de Grecia; otra, la de quienes (como en mi caso) la vieron en transmisión directa, sincrónica, por *streaming* en el living de su casa en Buenos Aires. Arte convivial, en el primer caso; arte tecnovivial, en el segundo. Insisto: no es un problema de “esencias”, sino de *existencias*. La mediación de la cámara y su recorte de información; la sensorialidad; los territorios (entendidos como unidades geográfico-histórico-cultural-subjetiva: el teatro de piedra de Epidauró del siglo IV a.C. y mi casa en el barrio de Floresta, en el Oeste de Buenos Aires); los contrastes entre presencia física y presencia digital, cuerpo material y cuerpo virtual, cuerpo fenomenológico y cuerpo sígnico; el contagio y la comunicación, la afectación de la reunión con los otros; la ovación patriótica de los espectadores griegos cada vez que se mencionaba la derrota persa, transformada por el tecnovivio en un confuso murmullo en la transmisión; la inmersión en la experiencia convivial o las alteraciones de la conexión (el desfasaje entre imagen y sonido, los congelamientos), constituyen algunas de las muchísimas diferencias.<sup>19</sup>

Esta doble experiencia de *Los Persas* permite un paralelo con el fútbol en el convivio de la cancha o transmitido por televisión. ¿En qué se parecen? Fútbol y teatro pertenecen a la cultura viviente, necesitan de los cuerpos vivos y del convivio, de la reunión territorial, para acontecer. Luego, ambos pueden ser transmitidos por telecomunicaciones y digitalidad. Pero podrá haber tecnovivio, en ambos casos,

---

<sup>19</sup> Véase al respecto el análisis de la puesta de Dimitris Lignadis que realizamos con Cristina Tsardikos y Natacha Koss en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, disponible en su canal de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=fuXvK6Rp9L8>

solo si hay convivio, el tecnovivio depende de que se realice el convivio para transmitirlo. Fútbol y teatro requieren actores, técnicos y espectadores (en un sentido general) en presencia territorial, en convivio, incluso con las restricciones de los protocolos pandémicos. Ambos necesitan del trabajo grupal. Fútbol y teatro exigen el espacio físico, la presencia física de los cuerpos, la “carne del mundo”: la afectación de los seres vivos, entre sí, en el espacio físico, la materialidad física de los cuerpos como parte y prolongación de dicho espacio, como acontecimiento fundante de lo existente. Si Lionel Messi no se presenta con su cuerpo físico en el territorio de la cancha, aurática, convivialmente, sería inconcebible reemplazar su ausencia con un holograma o una imagen; un teatro sin cuerpo físico implicaría el pasaje a otro orden de acontecimiento (con otra experiencia, otra praxis, otra epistemología, otra pedagogía, otra política, otra subjetivación, etc.). Fútbol y teatro son espectáculos del cuerpo entre cuerpos, de la fisicidad como acontecimiento, de la inteligencia del cuerpo en la materialidad del espacio físico, de la experiencia de la afectación de los cuerpos en convivio.

No es bueno para la teatrología aplanar las singularidades / las diferencias. Necesitamos herramientas que permitan entender la multiplicidad y la complejidad, que nos permitan ver géneros próximos, pero también (y especialmente) las diferencias específicas. Ejercicio de pluralismo en un mundo plural, en un pluriverso, en la contemporaneidad y en el pasado reciente o remoto. La plenitud de ejercicio del pluralismo se alcanza percibiendo y disfrutando de las singularidades. Pluralismo en la percepción de los acontecimientos, en la epistemología (las condiciones de producción de conocimiento y validación de dicho conocimiento en la Teatrología), en la formación de actores y de espectadores (que deben estar

capacitados tanto para las artes conviviales, tecnoviviales y liminales, en la percepción de sus singularidades), etc.

El teatro (las artes conviviales, el amplio espectro de las prácticas del teatro-matriz) ha demostrado históricamente que puede convivir e hibridarse con la literatura, el cine, la radio, la televisión, el video, el mundo digital... ¿Volveremos a hablar de la “muerte del teatro”, o podemos aprender, entre otras, de las experiencias históricas, en particular del canon de multiplicidad del siglo XX y del siglo XXI? No se trata ni de destruir uno para favorecer al otro, ni de negar sus diferencias, ni de descartar la preocupación epistemológica, ni de dejarse arrastrar por los slogans de los tanques empresariales y los intelectuales funcionales a los intereses de mercado.

La restricción convivial en la pandemia (en oposición a la avanzada tecnovivial) ha puesto en evidencia la singularidad de las artes conviviales, el poder del teatro, su fuerza, como afirma Kartun cuando compara el teatro con la jardinería: “una metafísica que antes no tenía” (2020, 17). El acontecimiento teatral es cuerpo físico, presencia física, convivio, territorialidad a escala humana, “carne del mundo”, zona de experiencia, cultura viviente, contagio, vivir con los otros en proximidad, duelo, resistencia al enlatado, pérdida, memoria, peligrosidad, salud, historia propia, subjetivación, otras formas de producción y de economía. Singularidades teatrales. Tesoro cultural de la Humanidad. En vez de negarla (solo se trata de un paréntesis obligado), aprendamos de la restricción dónde radica esta fuerza cultural y potenciémosla en todos los planos: pedagogía, políticas, institucionalidad, etc. Y (ojalá nunca más necesitemos pelear de esta forma contra un virus) sepamos prever y organizarnos. La distinción entre artes conviviales, artes tecnoviviales y artes liminales puede ser una herramienta teórica para orientarnos en las nuevas búsquedas.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aristóteles (1970). *Metafísica*. Traducción de V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Bastos, M. (2020). "A pandemia revelou o poder do convívio", *Continente*, Recife, Pernambuco, Brasil, dezembro 2020: 4-11. <http://revistacontinente.com.br/edicoes/240/ra-pandemia-revelou-o-poder-do-convivior>
- Benjamin, W. (1989). [1936] "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus: páginas.
- Bohm, D. (1998). *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.
- Brook, P. (1994). [1968] *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Cabanchik, S. (2000). *Introducciones a la filosofía*. Buenos Aires: Gedisa / Universidad de Buenos Aires.
- Cervantes, M. (2004). [1605] *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española / Alfabuara.
- Defoe, D. (2012). [1722] *Diario del año de la peste*. Madrid: Impedimenta.
- Delgado, N. (2020). "La experiencia de PIT: Profesores Independientes de Teatro. El rol de los artistas-docentes-investigadores-gestores: acción y conocimiento", en J. Dubatti (ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima, Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático: 103-113.
- Dewey, J. (2008). [1934] *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Dubatti, J. (coord.) (2011). *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (coord.) (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Dubatti, J. (2019a). "La Filosofía del Teatro como construcción científica: qué, por qué, para qué", en J. Romera Castillo, ed.,

*Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI*. Madrid, Editorial Verbum: 107-127.

- Dubatti, J. (coord.) (2019b). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Dubatti, J. (2020a). “Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos”, *Rebento*. Revista das Artes do Espetáculo, UNESP Universidade Estadual Paulista, Sao Paulo, Brasil, 12 (janeiro-junio 2020): 8-32, disponible en <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/23>
- Dubatti, J. (2020b). “Síndrome de abstinencia convivial y artes tecnoviviales en la cuarentena de Buenos Aires”, *Culture Teatralli. Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo*, Dipartimento delle Arti dell’Universita di Bologna / La Casa Husher, Italia, 29: 56-59, Dossier “Teatrodmani. Prospettive Della Scena all’Epoca del Covid-19”, a cura di Marco De Marinis.
- Dubatti, J. (2020c). “La peste del Edipo neoliberal”, *La Libertad de Pluma*, Revista Digital, Año 3, 12, setiembre: 1-7. <http://lalibertaddepluma.org/#.X1tyYyopNQU.whatsapp>
- Dubatti, J. (2020d). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (ed.) (2020e). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Dubatti, J. (2020f). “Hacia una Historia Comparada del espectador teatral”, en M. Bracciale Escalada y M. Ortiz Rodríguez (comps), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*. Mar del Plata, Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata: 8-23.
- Dubatti, J. (2020-2021). “Entre el convivio y el tecnovivio: artes de pluralismo, convivencia y diversidad epistemológica”, *Investigación Teatral, Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, vol. 11, N° 18 (octubre-marzo): 17-21.
- Dubatti, J. (2021). “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales de convivio y tecnovivio (notas del ‘diario de la peste’)”, *Conjunto*. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño, La Habana, 198.

- Fernández Moreno, B. (1979). "Prólogo", en *La poesía argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina: 70-72.
- Grotowski, J. (2000). [1968] *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.
- Kartun, M. (2015). "El teatro teatra", en *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires, Colihue: 136-137.
- Kartun, M. (2020). "Prólogo II: El tiempo y el teatro", en J. Dubatti, *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa: 15-18.
- Lévinas, E. (2014). *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros.
- Lotman, Y. M. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mentor.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Editora Nacional.
- Pavlovsky, E. (1998). *Psicodrama y literatura. Concepción del Uruguay, Entre Ríos: Ediciones Búsqueda de Ayllu*.
- Poe, E. A. (1969). "La carta robada", en *Obras en prosa, I. Cuentos*. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar. Barcelona, Editorial de la Universidad de Puerto Rico: 423-441.
- Roca, C. (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Scovenna, M. (2020). "Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos", en J. Dubatti (ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima, Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático: 335-347.

## Videos

- AAVV. (2020). Mesa de análisis: Los Persas, con dirección de Dimitris Lignadis. Canal de Youtube del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Participantes: Cristina Tsardikos, Natacha Koss, Jorge Dubatti y Cristina Quiroga. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fuXvK6Rp9L8>

- Boué, S., y Tourn, C. (cords.) (2020). Jornada/Seminario “El teatro en el contexto del aislamiento social”, Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, AINCRIT, y la Red Latinoamericana de Centros de Documentación de Artes Escénicas, viernes 24 de abril 2020. Participantes: Diego de Miguel, Jorge Dubatti, Laura Fobbio, María Fukelman, Maruja Bustamante, Rafael Spregelburd. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BgTpkK5Xv9w>
- Dubatti, J. (2020g). Videoconferencia “El acontecimiento teatral, cuerpo y convivio: representaciones de la peste en el teatro argentino”, Ciclo Clases con Grandes Maestros Argentinos, #SeriePANDEMIAYTEATRO, Instituto Nacional del Teatro, presentado por David Jacobs. Disponible en el Canal de Youtube del Instituto Nacional del Teatro, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ayatx3J3ct4&t=2723s>
- Vargas, A. (2020). 1° Congreso Internacional Virtual de Teatro Morón 2020, organizado por Municipio de Morón, Teatro Municipal Gregorio de Laferrère, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Universidad de Buenos Aires y Asociación Argentina de Mimo, el 19 de setiembre de 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=u8-QV6X5FPQ>



## **CAPÍTULO 2**

**Hacia el “escenografiar”  
como acontecimiento:  
Filosofía de la Escenografía,  
artistas-investigadores,  
Poética Comparada y  
escuelas de espectadores**



## **Discurso de recepción del Reconocimiento a la Trayectoria INDEES**

Me honra profundamente recibir este “Reconocimiento a la Trayectoria en Investigación en Artes Escénicas”, otorgado por el Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales (INDEES) de la UNICEN, y más me honra recibirlo de manos de Carlos Catalano y Marcelo Jaureguiberry, maestros muy respetados y queridos cuya producción sigo desde hace ya varias décadas, grandes gestores universitarios, artistas-investigadores en el sentido más pleno. Me une a la Facultad de Arte de la UNICEN una historia de trabajo compartido de más de tres décadas, en el Grado, el Posgrado y la Investigación. Soy actualmente docente de la Maestría en Teatro. Como espectador y crítico estoy muy atento al teatro que se hace en Tandil y la Provincia de Buenos Aires. No hay “un” teatro argentino, sino muchos, diversos, hay teatros argentinos, así, en plural. Muchas gracias a las/los compañeras/os de la UNICEN por esta hermosa posibilidad de construir juntos la Universidad pública desde las artes, desde la pluralidad de nuestros teatros, desde una cartografía federal.

Se me pide una conferencia inaugural para este *Congreso Internacional de Escenografía*, en el marco del Museo Municipal de Bellas Artes. Aunque estudio y analizo, desde hace años y a partir de diversos ángulos, el campo de los Estudios Escenográficos y el Espacio Escénico (porque son insoslayables para una comprensión específica del acontecimiento teatral), no soy

un especialista en el tema de este Congreso. Por lo tanto aprovecharé esta invitación para proponer algunos estímulos a las/los especialistas aquí presentes, a partir de problemas y conceptos teatrológicos –cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas–, en los que indago hace tiempo. No hablaré de lo escenográfico en las Artes Audiovisuales, sino en aquellas en las que me especializo: las Artes Escénicas.<sup>1</sup> Me gustaría proponerles brevemente, insisto, como incitación al diálogo, cuatro temas: la posibilidad de pensar en una Filosofía de la Escenografía, una Poética Escenográfica Comparada, un estudio de los escenógrafos como artistas-investigadores y, finalmente, en escuelas de espectadores especializadas en materia escenográfica.

### **Una Filosofía de la Escenografía**

¿Podemos llevar la Filosofía del Teatro, como disciplina y metadisciplina, a los estudios escenográficos? Le caben a la Filosofía del Teatro tres posibles aproximaciones principales, desde sus ángulos centrales de labor. Por un lado, es la disciplina / metadisciplina científica que hace las grandes preguntas filosóficas a las artes escénicas como acontecimiento (preguntas provenientes de las diferentes ramas filosóficas: Ontología, Gnoseología, Ética, Política, etcétera). En este sentido, entendemos la Filosofía como la entiende Husserl (2012), como ciencia omniabarcadora, ciencia de la totalidad del ente, la ciencia en relación con el *Lebenswelt* (mundo de la vida). Porque una ciencia sin filosofía, según Husserl (como explica Carpio,

---

<sup>1</sup> Por razones de espacio, no desarrollaremos en forma completa las teorías que trabajamos (Filosofía del Teatro, Teatro Comparado, Poética Teatral, Poética Comparada, Geografía Teatral, Cartografía Teatral, Estudios Comparados de Expectación, etcétera), por lo que remitimos a las/los interesadas/os, para su eventual consulta, a la Bibliografía que se reproduce al final.

1995), se transforma en técnica intelectual, puro manejo de conceptos que reemplaza el mundo de la vida, y hace que tomemos como ser verdadero lo que sólo es un método.

Por otro lado, la Filosofía del Teatro es una Filosofía de la Praxis Artística: la producción de conocimiento y pensamiento en / desde / para / sobre la praxis teatral, desde una razón práctica o razón de la praxis, que radica en los haceres y saberes del “teatrar”, una razón del acontecimiento escénico.

Finalmente, la Filosofía del Teatro (especialmente en su dimensión metadisciplinaria) es también una Filosofía de las Ciencias del Teatro o Filosofía de la Teatrolología, es decir, la base epistemológica en su formulación más abarcadora: el análisis de las condiciones de producción de conocimiento y validación de dicho conocimiento en la Teatrolología. Como señalamos en *Teatro y territorialidad* (2020a), nos referimos a la Teatrolología en tres ángulos: a) el conjunto de disciplinas científicas que producen discurso sobre el teatro: Historia, Historiografía, Historiología, Teoría, Metodología, Epistemología, Estudios sobre la Crítica, Semiótica, Poética, Sociología, Antropología, Filosofía, Museística, Archivística, Ecdótica, etc.; b) la metadisciplina o disciplina de disciplinas (disciplina de 2° grado) que focaliza en las relaciones, dinámicas y situación de las disciplinas científicas que estudian el teatro en general o en determinados contextos; c) el conjunto de prácticas ensayísticas sobre teatro producidas no sólo por académicos e investigadores participativos, sino también por los mismos artistas-investigadores. Venimos reivindicando el aporte a la Teatrolología de las/los grandes artistas-investigadoras/es desde una Filosofía de la Praxis Artística. Estamos publicando una serie de volúmenes con la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) de Lima y la UBA para estimular en Iberoamérica esta visión.

Retomemos entonces estas perspectivas, que quiero discutir con ustedes: ¿podemos pensar una Filosofía de la Escenografía como articulación regional de una Filosofía del Teatro? La escenografía como acontecimiento en el sentido filosófico: el *escenografiar* (o como quieran llamarlo), en sí mismo o como parte del *teatrar*. La indagación del reomodo (D. Bohm, M. Kartun) del *escenografiar* o del *escenografiar-teatrar*. Porque la escenografía “*escenografea*”: solo ella constituye el conjunto complejo de acciones, pensamientos y afecciones que despliega en sus prácticas.

Mauricio Kartun, en sus *Escritos 1975-2015*, afirma que “el teatro sabe” y “el teatro *teatra*” (pp. 239-240 y pp. 136-137, respectivamente). El acontecimiento implica saberes específicos, y un reomodo (David Bohm, *La totalidad y el orden implicado*), o modo fluyente, que es singular del “*teatrar*”. El único acontecimiento que en el mundo realiza los procesos complejos del “*teatrar*” (en su conjunto) es el teatro: el cine no “*teatra*”, la literatura no “*teatra*”, el psicoanálisis no “*teatra*”, etcétera, porque sus procesos complejos incluyen otros componentes y no hacen todo y solo lo que hace el teatro. El cine “*cinea*” en su complejidad, la plataforma “*plataformea*”, etcétera. Les pregunto: ¿podemos hablar de un *escenografiar* o de un *escenografiar-teatrar*? ¿Qué hace en complejidad un/a *escenógrafa/o* que sólo hace, insisto, en complejidad, en entretejido, un/a *escenógrafa/o*?

El concepto de acontecimiento es fundamental en la Filosofía, especialmente en la Ontología, y lo traspolamos a la Filosofía del Teatro. ¿Qué hay en el mundo?, se pregunta la Ontología. ¿Qué hay en el mundo en tanto teatro?, nos preguntamos desde la Filosofía del Teatro. ¿Qué hay en el mundo en tanto *escenografía*?, nos preguntaríamos desde la Filosofía de la Escenografía. No es la pregunta por las esencias, sino por

las existencias. ¿Qué existe en el mundo en tanto escenografía? ¿Cómo se relaciona con el mundo en tanto existente en el mundo? Existe todo lo que puede ser pensado, incluso existe lo que puede ser pensado en tanto no-pensado. Una primera respuesta ontológica afirma que en el mundo hay entes (reales, imaginarios, abstractos, etc.), acontecimientos y valores. Los acontecimientos se cifran en manifestaciones fenomenológicas de los cambios de estado de situaciones existenciales y de la aparición, transformación y desaparición de entes.

Para el concepto de acontecimiento teatral parto de un gran artista-investigador, sobre quien realicé mi tesis doctoral: Eduardo Pavlovsky. Siempre recuerdo las palabras que le oí decir en 1993, en la primera entrevista que tuve con él. Yo venía de la Semiótica, del teatro concebido como lenguaje y comunicación, y Pavlovsky me dice que el teatro es más que lenguaje y comunicación:

Yo hago teatro porque, si no lo hago, me muero. Para mí el teatro es la vida. El teatro, más que comunicación, es un *acontecimiento* existencial. Lo peor que me podría pasar es levantarme un día sin deseo de hacer teatro. La mayor intensidad de mi vida la encuentro en hacer teatro en grupo. Es mi micropolítica. Cuando actúo es cuando me siento más vivo y conectado pluridimensionalmente con el mundo. Pura multiplicidad existencial. Para mí el teatro es mi *existencia*. (citado en Dubatti, 2020a, 22)

A partir de aquella orientación voy a la Filosofía y empiezo a transitar el camino de la Filosofía del Teatro. El teatro como acontecimiento existencial. Hacemos teatro, tanto artistas, técnicos y espectadores, por voluntad de existencia en el acontecimiento. ¿La escenografía puede ser pensada como acontecimiento existencial? ¿Si no hago escenografía, me muero?

En los '90 empezamos a trabajar en este tema de la Filosofía del Teatro en la UBA, con el apoyo de Pavlovsky, muy en soledad. Pero luego descubrí, recientemente, que esta línea de investigación se formaliza ya en 1948 con la creación en París del Centro de Estudios Filosóficos y Técnicos de Teatro (impulsado en su acta fundacional por artistas y pensadores notables como Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Henri Gouhier, Gaston Bachelard, Armand Salacrou, entre otros) y que en la Argentina tiene sus primeras concreciones, en los años cincuenta, con Raúl H. Castagnino, estudioso fundamental, quien define su premiado libro *Teoría del Teatro* de 1956 como una “filosofía del teatro”. Esa línea se interrumpe o se invisibiliza, se vuelve subterránea, por el auge de la Semiótica a partir de los '70.

La necesidad de desarrollar una Filosofía del Teatro surgió, en consecuencia, de la pregunta epistemológica generada en el diálogo con un artista-investigador: ¿desde dónde estudiar el teatro de Pavlovsky, no solo como lenguaje y comunicación (Semiótica), sino en tanto existencia y acontecimiento? En aquella primera entrevista Pavlovsky me había reclamado poner en el centro de mis preocupaciones académicas la pregunta por las condiciones de producción de conocimiento y por las condiciones de validación de dicho conocimiento. La misma pregunta podemos hacer desde una Filosofía de la Escenografía entendida como Filosofía de las Ciencias de la Escenografía: ¿desde dónde estudiar la escenografía, desde qué condiciones de producción de conocimiento y desde qué condiciones de validación de conocimiento? Las ciencias no son construcciones especulares sobre el mundo, sino hipótesis, aproximaciones, pero buscamos aquellas aproximaciones que más se acercan a nuestra percepción de los acontecimientos.

¿Por qué tanta importancia pensar la escenografía como acontecimiento? Porque si observamos el teatro fenomenológicamente, se manifiesta como un acontecer, el teatro acontece, es algo que pasa, un cambio de estado del espacio, de los cuerpos, de las acciones, de nuestras existencias, con una dimensión material y otra inmaterial, una transformación o aparición de nuevos sistemas de relaciones y entes. En el acontecimiento artístico aparece algo que no estaba y que transforma lo que estaba y está. No hablamos de “cosas”, de cosificación: aparece un sistema de fuerzas, intensidades, relaciones, acciones, entes materiales e imaginarios, concretos y abstractos. El teatro acontece y deja de acontecer. Implica un cambio de estado dentro de nuestra realidad cotidiana, la aparición de nuevos entes (ritmos, imágenes, palabras, intensidades, ideas, representaciones, símbolos, referencias, conocimientos, etcétera), y modifica con su aparición nuestro estado existencial. Existencia de las artes escénicas y las artes escénicas como existencia. Modifican nuestras vidas, nuestra historia, las constituyen en sentido fenomenológico. Alimentan nuestro futuro, nuestro deseo de vivir. Como todo acontecimiento, el teatral tiene (o parece tener) un tiempo propio, como señala Alain Badiou (*El ser y el acontecimiento*, 2015); como todo acontecimiento, el teatral produce sentido en su singularidad, como señala Gilles Deleuze (*Lógica del sentido*, 1996), y ese sentido solo nos es accesible en las condiciones en que se produce dicho acontecimiento. No podríamos acceder a él de otra manera, por otra vía.

Como todo acontecimiento, el teatro se vincula a la cultura viviente y a la muerte, al duelo. El acontecimiento existe y muere en tanto acontecimiento o acto. Es imposible evitar esa pérdida, debemos elaborar una epistemología de esa pérdida, como sostuvimos en *Filosofía del Teatro III* (2014).

Hablaba de esto, recién, Marcelo Jaureguiberry al referirse a las maquetas como residuos de acontecimiento, de experiencia de acontecimiento. En el mismo momento en que estamos experimentando el acontecimiento teatral, siendo parte de él, construyéndolo (ya sea como artistas, técnicos y/o espectadores), sabemos que está muriendo y que es imposible apresararlo, en tanto acontecimiento, en un formato *in vitro*, cristalizado, permanente en el tiempo. Por eso el duelo, la transformación de la relación con la muerte, según Jean Allouch (*Erótica del duelo en tiempos de muerte seca*, 2006).

Pero al mismo tiempo persiste una memoria institucional (en potencia) que permite la generación de nuevos acontecimientos a futuro. Sé que el acontecimiento de anoche murió, pero también sé que volveremos a generar nuevos acontecimientos. El acontecimiento muere, pero no la memoria institucional que permite generar acontecimientos. En cada nuevo acontecimiento, en el convivio, en los cuerpos, en la *poíesis*, en la expectación, en la zona territorial de subjetivación y experiencia, se inscribe una memoria del teatro, una memoria que pervive en cada acontecimiento renovado. Les propongo pensar la escenografía como acontecimiento, existencia, muerte, pérdida, duelo desde una Filosofía de la Escenografía.

Para comprender el teatro como acontecimiento debemos volver a la Filosofía como ciencia radical, sin supuestos, como subjetividad trascendental, y abandonar ciertas formas de confort y ciertos clichés de los '90, que hoy se han vuelto residuales, casi *slogans* acrílicos, sin fundamento reflexivo: que no hay que "ontologizar", que "todo es relacional", que "todo es lenguaje", que hay que trabajar con "indeterminaciones", que no hace falta hacerse ciertas preguntas fundamentales e insoslayables. ¡Como si fuese posible no ontologizar! Recordemos lo que dice William Van Orman Quine:

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. (2002, p. 56)

Es decir: toda elección de un sistema científico implica una ontologización. Cuando se dice que en el teatro hay signos, comunicación, recepción... también se está ontologizando. Si estamos en el mundo, no hay forma de no ontologizar; incluso cuando se niega la ontología, paradójicamente, se está tomando una posición ontológica. Muchas/os investigadores deberían revisar sus slogans doxísticos sobre la ontología, revisarlos en términos epistemológicos. Volver a la Filosofía como ciencia omniabarcadora para instaurar filosofías regionales: Filosofía del Teatro, Filosofía de la Escenografía, entre otras.

Por otra parte, el teatro es un encuentro con la alteridad. ¿Cómo se relaciona esta alteridad con la Fenomenología? El teatro no se puede hacer en soledad. Necesita del encuentro con otro/otra/otros/lo otro en interacción de presencia física, en el espacio físico, en convivio, en territorio, en la “carne del mundo”, como dice Merleau-Ponty (1985). El teatro es el otro, una práctica radical de lo que el filósofo Emmanuel

Lévinas (2014) llama “ética de la alteridad”, como hemos señalado en nuestros escritos y clases. Esa alteridad, de manifestación empírica, radicaliza nuestra necesidad de la Fenomenología. Ver el otro/la otra/los otros /lo otro que aparece ante nuestra conciencia. ¿Cómo atraviesa fenomenológicamente a la escenografía esa dimensión de alteridad que el teatro verticaliza?

Hemos señalado en Filosofía del Teatro que el acontecimiento teatral es experiencia y, en tanto tal, es lenguaje e inefabilidad, comunicación e infancia (en el sentido en que emplea este término Giorgio Agamben en *Infancia e historia*, 2001), que la zona más potente del acontecimiento, por su intensidad existencial, es aquella que nos “despalabra”, que nos recuerda nuestra condición de infantes. El convivio tiene un núcleo radiante de experiencia ligado a la inefabilidad. Hay signo porque no hay signo. Hay comunicación porque no hay comunicación. Hay lenguaje porque hay infancia. La “tragedia del lenguaje”, como dice Marco Antonio de la Parra (2019), es que no es autosuficiente ni puede dar cuenta de toda nuestra experiencia de mundo. ¿Ese “despalabrarse” se da en el acontecimiento teatral y en el escenografiar? Está en nuestra condición de existencia: somos, seguimos siendo infantes, como dice Agamben. Pero además, cuanto más intensa es la experiencia teatral, más nos despalabramos, solo podemos balbucear. En ese sentido el teatro se parece a otras experiencias de intensidad que nos despalabran: el amor, el horror, el sueño, lo sagrado, el sexo, la muerte, el dolor, la música, el silencio, la naturaleza, los estimulantes... La escenografía como inefabilidad, como infancia. Dice Agamben:

Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: ¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho

humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar? (...) Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia (...) Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia. (2001, 64 y 70-71)

En el acontecimiento teatral hay experiencia: lenguaje + infancia. En el teatro todo se transforma en *poíesis*, pero no todo se transforma en signo. Creemos en una ley de poetización (todo se transforma en *poíesis*), no en una ley de semiotización (todo se transforma en signo). En el acontecimiento la *poíesis* corporal está compuesta por muchos ingredientes que no se transforman en signos. Lo mismo pasa con la *poíesis* escenográfica o del diseño espacial. Esa zona “presemiótica” de la poética hace que ciertos componentes no se transformen en signos, pero sean condición de posibilidad para que los signos aparezcan, como hemos señalado en nuestra caracterización del “cuerpo poético”. Por lo tanto la Poética, como disciplina y metadisciplina, es más abarcadora que la Semiótica, la incluye y excede: la poética considera lo semiótico y lo presemiótico. El cuerpo poético teatral todo lo absorbe, como hemos estudiado en lo que llamamos el “imperial ruso” (deliciosa metáfora gastronómica, 2020a, p. 188). En términos de Lotman (1988, 1996), la matriz teatral opera como un sistema modelizador de segundo grado, que absorbe y transforma todo sistema anterior.

Lenguaje + resistencia al lenguaje. Resulta de la multiplicación de los aportes del convivio (el vivir juntos en territorio, de cuerpo presente), la *poíesis* producida por el cuerpo (que reenvía al cuerpo, pide volver a observar el cuerpo y lo que lo hace vivir) y la expectación que incide directamente en la *poíesis*, que modifica, afecta y transforma el acontecimiento.

El medio es el mensaje, decía McLuhan (1964); podemos decir: la experiencia es el mensaje, concepto fundante de la Filosofía del Teatro. El convivio es el mensaje. La *poíesis* corporal es el mensaje. El cuerpo es el mensaje. El escenografiar es el mensaje. El acontecimiento es el mensaje. Como escribe el pragmatista americano John Dewey (*El arte como experiencia*, 2008) ya en los años '30, la experiencia es productora de conocimiento (enseguida volveremos sobre el artista como productor de conocimiento). El teatrar, el escenografiar producen conocimiento singular. “El teatro sabe”, dice Kartun. “La escenografía sabe”, decimos. Hay saberes de experiencia, que solo se adquieren a través de la experiencia, así como saberes de tiempo (experiencia acumulada): horas de estudio, de actuación, de expectación, de trabajo, etcétera. Horas de escenografiar.

En Filosofía del Teatro llamamos teatro-matriz a una maravillosa invención cultural de la Humanidad, uno de los tesoros culturales más grandes de la Humanidad: la capacidad humana de reunirse en territorio y dentro de él producir *poíesis* corporal y expectación que, multiplicados (convivio + *poíesis* corporal + expectación), generan una zona de experiencia y subjetivación con características singulares, únicas, inaccesibles de otra manera. Esa matriz puede encontrarse en los lugares menos esperados, no solo en las salas teatrales. La *poíesis* corporal de los actores cataliza y transforma en el acontecimiento la *poíesis* escenográfica.

¿Cuándo surgió la invención del teatro-matriz? Intentaré expresar esa fórmula en su expresión más simple, concentrada, como dice Grotowski (*Hacia un teatro pobre*, 2000): no en su versión “cleptómana”, sino de “teatro pobre”. Para eso es necesario remontar las aguas a un origen remotísimo, y por lo tanto mítico. El origen de esta invención es ancestral, imposible de rastrear, por eso mítico. Alguna vez, mucho antes de los

trágicos y cómicos griegos, y seguramente en diversos puntos del planeta al mismo tiempo, en todos los continentes, mujeres y hombres se reunieron en presencia física en un espacio físico y alguien dentro de la reunión (pudo ser un/a bailarín/a, un/a mimo/a, un/a narrador/a oral, un/a músico/a, un/a poeta oral), empezó a construir con su cuerpo un mundo paralelo a la cotidianeidad. Un mundo con otras reglas, que los otros/las otras empezaron a observar en su diferencia. Seguramente esa reunión de origen tenía otra intención (religiosa, política, educativa, festiva, comercial, familiar) y el teatro surgió entreverado a otros fines: apareció en medio de ritos, asambleas, escuelas, fiestas, mercados, comidas. La literatura, según Florence Dupont (2000), nació encarnada, corporizada como teatro liminal. Llamémosle a esa reunión en territorio, de cuerpo presente, en el espacio físico, en presencia física, *convivio teatral*, fundamento de esta invención. Llamemos a ese alguien que se separa del grupo, *actor*, y a su construcción, *poésis*, como la llama Aristóteles en el siglo IV a.C. en su libro *Poética*.

Allí este gran pensador distingue entre relato histórico y relato poético, según la traducción de Eduardo Sinnott (párrafo 1451a y b):

[...] la función específica del poeta no es decir las cosas que ocurrieron, sino decir las cosas como podrían ocurrir, esto es, las cosas posibles según verosimilitud y necesidad. [...] En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...], sino porque el uno dice las cosas que ocurrieron y el otro dice las cosas como podrían ocurrir. Por eso la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo universal, en tanto que la historia dice lo particular. (2004, 65-66)

¿Aristóteles está “superado”? El otro día un alumno me decía ese disparate. “No está superado por vos”, le contesté,

parafraseando al maestro Raúl Serrano cuando promovía la discusión sobre la vigencia de Stanislavski.

En el teatro es fundamental la *poíesis* corporal en el espacio convivial. *Poesía corporal*, poesía hecha con el cuerpo vivo, el cuerpo y su dimensión aurática como productor de *poíesis*. El cuerpo poético como catalizador de otras series: la palabra, la luz, la música, la escenografía... ¿Cómo se relacionan y entretajan *poíesis* corporal y *poíesis* escenográfica? ¿*Poíesis* convivial y *poíesis* escenográfica?

Cada vez me emociona más ese don, esa capacidad humana de producir *poíesis*, mundos paralelos al mundo, metafóricos, con otras reglas, en/con/desde el cuerpo. Pero volvamos al tema del origen de la matriz cultural teatral. Llamemos a los observadores, *espectadores* o público. De esa multiplicación se generó una zona de experiencia y subjetivación cada vez más convencionalizada, reconocible, jerarquizada. De allí su sobrevivencia a través de los tiempos y las pestes. Poco a poco se la fue comprendiendo, reconociendo, pero también se la fue aislando y sometiendo a controles cada vez más rígidos, para intentar organizar su fuerza.

Imagino ese momento como lo señala Tadeusz Kantor en *El teatro de la muerte* (1984), justamente en el texto de ese libro que titula “Ensayo: El teatro de la muerte”. Aquel momento en que alguien se separó del grupo para producir *poíesis* con su cuerpo y alguien comenzó a observarlo, ese momento fue revolucionario. Y sigue hasta hoy, afirma Kantor, siendo revolucionario. Kantor cuestiona críticamente el concepto de “supermarioneta” de Edward Gordon Craig, en defensa del actor, y califica “la aparición del actor” (es decir, el surgimiento del teatro-matriz, en nuestros términos) como un “momento revolucionario” (1984, 247). Kantor dice, al pensar estas cuestiones, viaja a “las fuentes mismas del teatro”, pero que las mismas

“se aplican al conjunto del arte actual” (ib.). El acontecimiento como puente transhistórico, entre lo ancestral y lo contemporáneo. En nuestros términos, Kantor sostiene así la continuidad del teatro-matriz a través de los siglos, la posibilidad de pensar lo que tienen en común el/la primer/a actor/actriz (en su remoto, mítico origen) y los actuales, y por extensión aquello de lo que también participarían, a través de la historia de los acontecimientos teatrales, el mimo grecolatino, el histrión medieval, la *vedette* renacentista, el actor-delegado comunitario del cristianismo, el intérprete vampirizado por el texto y el Estado en la Modernidad, el performer vanguardista y el “profesional” de la sopa cuántica posmoderna, etcétera.

El acontecimiento, la matriz cultural teatral, como invariante, pero concebida de maneras diversas, puede desplegar diversas “concepciones” del teatro. Escribe Tadeusz Kantor:

El momento en que un ACTOR<sup>2</sup> apareció por primera vez ante un AUDITORIO (para emplear el vocabulario actual), me parece, muy por el contrario [a diferencia de Craig], que es un momento revolucionario y de vanguardia. (1984, 247-248)

El director de *La clase muerta* imagina-mitifica aquel “momento” originario y fundacional como un desprendimiento de las teatralidades religiosa, cívica, lúdica, etcétera, de la siguiente manera:

He aquí que, del círculo común de las costumbres y ritos religiosos, de las ceremonias y actividades lúdicas, ha salido ALGUIEN, alguien que acababa de tomar la temeraria decisión de separarse de la comunidad cultural. Sus móviles no eran ni el orgullo (como en Craig), ni el deseo de atraer sobre sí

---

<sup>2</sup> Las mayúsculas son de Kantor.

la atención de todos. Solución en exceso simplista. Lo veo más bien como un rebelde, un objetor, un herético, libre y trágico, por haber osado quedarse solo con su suerte y su destino. Y si agregamos 'Y con su PAPEL', tenemos delante al ACTOR. La rebelión tuvo lugar en el terreno del arte. (1984, 248)

Kantor imagina-mitifica que la irrupción del acontecimiento teatral, y con ella la de la matriz teatral, fue un “acto de RUPTURA” (p. 248), que no fueron fácilmente aceptados, y generaron, como toda revolución, gran resistencia y apoyo, reacción y adhesión:

“Produjo una gran turbación en los espíritus y provocó opiniones contradictorias. Es seguro que ese ACTO habrá sido juzgado como una traición hacia las tradiciones antiguas y las prácticas del culto. En él se habrá visto una manifestación de orgullo profano, de ateísmo, de peligrosas tendencias subversivas; se habrá gritado ante el escándalo, la amoralidad, la indecencia; el hombre habrá sido considerado un bufón de pacotilla, un comicastro, un exhibicionista, un depravado. El actor mismo, relegado fuera de la sociedad, se hizo no sólo de enemigos feroces, sino de admiradores fanáticos. Oprobio y gloria conjugados”. (1984, 248)

Kantor emplea el término “vanguardia” (p. 248) para nombrar aquel inicio, pero podemos considerar que también lo usa en un sentido coetáneo y transhistórico: más allá de su institucionalización, por el calibre cultural de su invención permanentemente renovada, el teatro-matriz sigue siendo “vanguardia” en el presente.

No en el sentido de la vanguardia “histórica” (el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, como señala Peter Bürger, 1997) sino en el sentido de una ruptura radicaliza pero que funda institucionalidad, memoria institucional que regresa en cada actualización. Me resulta muy sugestiva esta idea, porque en

tiempos de mercado, tecnologización, simulacro, deconstrucción y giro lingüístico, ¿qué más vanguardista que la apuesta del teatro, que sigue señalando lo real en el cuerpo, el convivio y el orden de experiencia, en la materialidad del espacio físico? Coincidimos con Kantor: nada más vanguardista hoy, en el siglo XXI, y especialmente después de la pandemia, que el fundamento ancestral-transhistórico del teatro-matriz. Según Kantor, al nacimiento del teatro-matriz sigue inmediatamente otro nacimiento: el del pensamiento antiteatral (como estudian Barish, 1981 y Levine, 1994, y como hemos estudiado en la Edad Media y en la Argentina, Dubatti, 2005 y 2016), tan vigente hasta hoy en el mundo como la matriz teatral.

Hablamos de matriz de acontecimiento por su unidad mínima (secreto de su fuerza y su perdurabilidad), por su estabilidad y recurrencia, por su capacidad de productividad (reproducción en infinitos acontecimientos), por su memoria institucional que le permite regresar cada vez en nuevos acontecimientos. Pero también hablamos, en relación al teatro-matriz, de teatro liminal (Dubatti, 2016a).

Como decíamos, en el origen mismo, el teatro nació en liminalidad, fricción y tensión con otros campos ontológicos de la existencia: el rito, la fiesta, la asamblea, la clase, el deporte, la salud, el mercado, etcétera. Le llamamos teatro liminal a todos aquellos acontecimientos en los que los componentes multiplicados en zona territorial de la experiencia del teatro-matriz (convivio + *poíesis* corporal + expectación) se mezclan, fusionan, friccionan, tensionan con otros componentes y otras reglas. Por ejemplo: el nado sincronizado, cruce de deporte y *poíesis* corporal, auténtica coreografía deportiva; la publicidad en vivo, cruce de mercantilidad y *poíesis* corporal; los payadores en los festivales de doma, cruce de deporte, tarea/festividad rural y *poíesis* corporal; el orador político que estudia teatro,

que recurre a recursos poiéticos teatrales para sus discursos, cruce de persuasión política y *poíesis* corporal enmascarada en la transteatralización; el strip-tease, cruce de *poíesis* corporal y estimulación sexual, etc. El teatro nació como teatro liminal, y luego fue autonomizándose, para controlarlo, para someterlo a un orden. Pero siempre hubo y habrá más expresiones de teatro liminal que de teatro autonomizado, incluso en el mundo contemporáneo. Hoy se habla de “teatro expandido”, pero deberíamos hablar en realidad de un teatro “re-expandido” tras la sujeción jibarizadora, vigilante, controladora de las teorías modernas. Les pregunto: ¿Hay una escenografía-matriz? ¿Hay una escenografía liminal? Sin duda, sí.

### **Poética Comparada de la Escenografía**

La *poíesis* corporal y *poíesis* del espacio son componentes constitutivos *sine que non* del acontecimiento teatral, unas de las causales de su diferencia, de su especificidad, unas de sus marcas ontológicas fenomenológicas. Poética Teatral (y todos sus derivados: Poética Comparada, Poética Genética, Historia Poética, Poética Crítica, Poética Política, etc.) es/son necesariamente un desprendimiento categorial del estudio del acontecimiento teatral. *Poíesis* puede traducirse como “construcción”, en el doble sentido de la palabra: el constructo construido y el proceso de construcción. Poética es el estudio de esas construcciones, constructos y procesos constructivos. Poética Teatral es el estudio de las construcciones (en el doble sentido) que genera el acontecimiento teatral. Poética de la Escenografía indaga en la escenografía como construcción, en el doble sentido: proceso y constructo. Algunas preguntas fundamentales son: ¿Qué poética construye el acontecimiento del escenografiar? ¿Qué diferencia hay entre *poíesis* corporal

y *poésis* verbal impresa o *poésis* plástica en lienzo, o *poésis* escenográfica, del espacio? ¿Cómo construye un cuerpo *poésis* en el escenografiar? ¿Cómo juega la poética expectatorial, cómo construye el espectador esas estructuras escenográficas y cómo es construido por ellas? ¿Existe una construcción poética convivial, de todos los presentes en el convivio que transforma y dinamiza la escenografía, la construcción del espacio?

Otro desprendimiento categorial de la Filosofía del Teatro, en el cruce entre Teatro Comparado y Poética Teatral, es el de Poética Comparada: el estudio de las poéticas en sus manifestaciones territoriales, inter-territoriales, intra-territoriales, supra-territoriales, y en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Por ejemplo: el procedimiento constructivo presente en la escenografía realista tridimensional del drama moderno (drama de tesis realista, a la manera de *Una casa de muñeca* o *Marco Severi*), ¿cómo se relaciona con nuestra percepción empírica de la realidad compartida? ¿Hay procedimientos constructivos escenográficos o espaciales que sean patrimonio de toda la Humanidad? ¿Hay modulaciones y variantes territoriales de esos procedimientos comunitarios? ¿Por qué hay procedimientos que surgen en determinados momentos históricos y en determinados territorios y no en otros? Surgen así otras implicancias, como las de la Poética Histórica, como estudiamos al analizar el fenómeno de la vanguardia histórica (Dubatti, 2020a). Sin *poésis* corporal en el espacio convivial no hay acontecimiento teatral, de allí que su estudio sea insoslayable, inexorable, si queremos comprender qué es eso que llamamos acontecimiento teatral y escenografiar.

La Poética Comparada, aplicada a los Estudios Escenográficos, trabaja a partir del desplazamiento de lo particular a lo abstracto. Distinguimos algunos tipos básicos de poéticas: las *micropoéticas* o poéticas de individuos poéticos (la *poésis* considerada en su

manifestación concreta individual), si entendemos la palabra “individuo” como la concibe la Filosofía Analítica; las macro-poéticas o poéticas de conjuntos (integrados por dos o más individuos poéticos); las archipoéticas o poéticas abstractas, modelos teóricos, lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética o una macropoética; las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las micropoéticas, por ejemplo, la representación de “La ratonera” en *Hamlet*). Podríamos sumar otros ángulos a la territorialidad, como el de la transpoética, conjunto de procedimientos transversal a varias otras poéticas y de condición transhistórica, por ejemplo, el procedimiento grotesco (en el teatro echan mano al grotesco tanto la tragedia *Rey Lear* como el realismo psicológico-social de *La máscara y el rostro*, el absurdo *Un caso clínico*, el sainete argentino *Mateo* o “grotesco criollo”). La condición transpoética le permite al grotesco territorializarse de formas diversas en diferentes épocas y geografías.

Podemos pensar la escenografía, los diseños espaciales, en estas dimensiones y su interrelación: micropoética, macropoética, poética abstracta, poética incluida, transpoética. Cada caso empírico de análisis favorece todos estos ángulos. Por ejemplo: estudiar la micropoética de la escenografía de *Akropolis*, el espectáculo de Grotowski, implica estudiarla en el detalle del detalle del detalle de sus procedimientos constructivos particulares, concretos, observar sus artificios constructivos en su singularidad, en su particularidad; la macropoética relaciona a *Akropolis* con las micropoéticas de otros espectáculos de Grotowski o del teatro universal; la poética abstracta estudia las relaciones de *Akropolis* con las grandes teorías poéticas de la escenografía; la poética incluida piensa una poética

escenográfica dentro de otra poética escenográfica que la enmarca. ¿Podríamos conectar a Akropolis con el “teatro pobre” como transpoética, como poética transhistórica, que Grotowski territorializa de manera diferente en 1964, en su laboratorio?

La propuesta comparatista consiste en establecer trayectos de conexión, intermediales: de la micropoética a las poéticas abstractas y viceversa; de las micropoéticas a las macropoéticas y viceversa; de las macropoéticas a las abstractas, etcétera. Para el análisis de cada una de estas dimensiones seguimos el concepto triádico de poética del acontecimiento: estructura + trabajo + concepción, que desarrollamos en *Introducción a los estudios teatrales* y *Filosofía del Teatro II*. En poética llamamos estructura al conjunto de procedimientos constructivos que, por selección y combinación, por relación concertada, generan fenomenológicamente la manifestación de la obra. En todas las prácticas teatrales, de la Antigüedad hasta hoy, hay estructura procedimental. En cuanto al trabajo, seguimos a Karl Marx (1968): el arte es trabajo humano, por lo tanto para que exista esa estructura alguien debió trabajar en el pasado (por ejemplo en los ensayos) o está trabajando en el presente del acontecimiento (el actor en escena, el técnico en operaciones, los maquinistas y las vestidoras en la extraescena, etcétera). Poésis en su doble articulación: constructo y proceso de construcción. Hay diversas formas de trabajar para componer una poética: acopios, procesos, técnicas, descartes, reelaboraciones, métodos de creación y mecanismos de creatividad. Pero siempre hay trabajo, al menos en dos dimensiones: una pretérita (los ensayos, el trabajo en los procesos de creación) y otra presente (en el acontecimiento, el trabajo conjunto de artistas-técnicos-espectadores para generar el espectáculo, trabajo en el mismo momento en que se está produciendo el acontecimiento). La concepción es la forma en que la poética del acontecimiento piensa o

concreta su relación con el mundo: con la sociedad, la política, la historia del teatro, el oficio, la naturaleza, el sexo y el género, lo sagrado, el lenguaje, las tradiciones, etcétera. Llamamos fundamento de valor al núcleo básico e irrenunciable de esa concepción: por ejemplo, en la poética del drama moderno, los valores de la Modernidad (laicización, igualdad social, progreso, racionalismo, objetivismo, lo nuevo, totalización, voluntad de dominio del mundo, etcétera) constituyen el fundamento de valor del drama realista de tesis, y ese fundamento de valor es muy diferente al del drama posmoderno (que pone en crisis y cuestionamiento los valores de la Modernidad, véase Bouko 2010, Rancière 2013). Describir e interpretar una poética escenográfica implica entonces estas operaciones aplicadas a la Poética Comparada: estructura + trabajo + concepción, consideradas al menos micro/macropoéticamente y en el plano de las poéticas abstracta, incluida y transpoética. Este es el segundo punto que quiero proponerles: trabajar sistemáticamente una Poética Escenográfica Comparada, como derivación de una Filosofía de la Escenografía, para una comprensión cabal del escenografiar como acontecimiento.

### **Escenógrafas/os, artistas-investigadores desde una razón de la praxis**

La experiencia empírica del acontecimiento teatral instala una razón de la praxis a partir de la observación y la comprobación de lo que fenomenológicamente aparece en los acontecimientos. La diferenciamos de una razón lógica (matemática, racional, geométrica, que muchas veces puede llegar a conclusiones que contradicen la experiencia empírica) y de una razón bibliográfica (que reenvía al principio de autoridad del “Magister dixit”: esto es “así” porque lo sostiene tal autor

de prestigio). Hablamos, entonces, de una razón del acontecimiento, que intenta ajustarse a las exigencias que impone el teatrar. Construimos hipótesis, como ya señalé, que se preocupan por aproximarse cada vez más a la intelección de la manifestación fenomenológica de los acontecimientos. Si el teatro acontece, si el teatro es acontecimiento, necesitamos seguir una razón del acontecimiento y crear mecanismos de producción de conocimiento para articular epistemológicamente esa razón del acontecimiento. De la praxis del acontecimiento. Releemos, en este sentido, el *ab esse ad posse* de la lógica modal, traspolado al teatro, hacia un pensamiento teatral y un conocimiento científico territorializados en el acontecimiento y las prácticas, así sostenemos: del existir (del acontecimiento teatral) al poder existir (de la teoría teatral) vale, y no necesariamente al revés.

Nos interesa un pensamiento cercano a la fenomenología de los acontecimientos, y por eso es indispensable la frecuentación de los acontecimientos. De ahí la importancia de las “horas teatro”, las “horas actuación”, las “horas expectación”, las “horas escenografiar”, etcétera. Por eso le damos relevancia a cuatro sujetos de la investigación artística, en la producción de conocimiento desde/para/en/sobre la praxis artística: el/la artista-investigador/a, el/la investigador/a-artista, el/la artista asociado/a a un/a investigador/a no-artista especializado en arte, y el investigador participativo que (sin ser artista) produce conocimiento participando en el acontecimiento artístico (ya sea por su estrecha relación y familiaridad con el campo artístico o por su trabajo en el convivio como espectador; es el investigador que ubica su laboratorio en el acontecimiento teatral, en el “barro” del campo teatral, y no solo en el gabinete científico lejos del acontecimiento, en la “torre de marfil”. La Argentina tiene ejemplos notables de artistas-escenógrafos-investigadores que han escrito sobre su

producción de conocimiento. Una rica tradición, que se ha intensificado en los últimos años. Destaquemos solo unos pocos casos: Rodolfo Franco, de quien Cora Roca ha reunido sus valiosos *Escritos sobre arte y escenografía* (2018); Gastón Breyer, con su monumental *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico* (2005); Héctor Calmet, primero con su *Escenografía, escenotecnia, iluminación* (2003) y luego con el tomo II en colaboración con Mariana Estela: *Escenografía II. Diseño de escenografía e iluminación con tecnología digital* (2016). Me permito también hacer referencia a un caso que estudié: el del pintor Antonio Berni, quien realizó escenografía y escribió el artículo “La escenografía en nuestro teatro”, publicado por la revista *Latitud* en 1945 (Dubatti, 2010).

La producción de conocimiento desde la praxis artística (sea como artistas, escenógrafa/o, crítica/o, espectador/a, gestor/a, etcétera) necesita la frecuentación sostenida. Recuerdo que, absurdamente, en los '80, cuando empecé a trabajar en Teatrología, ante mi sorpresa, algunos investigadores de herencia positivista aseveraban que no había que ir al teatro para poder “tomar distancia” y ser más “objetivos” respecto de los acontecimientos. Decían que había que esperar que las obras teatrales bajaran de cartel para ver si quedaba una memoria relevante de ellas, que justificara ir a estudiar a los archivos. ¿Quién legitimaba esa relevancia según esta visión? La crítica. Eran los críticos los que indicaban qué había sido relevante. Hoy estas discusiones, dichosamente, ya no están en agenda. Hoy es fundamental enriquecer la experiencia del acontecimiento con “horas teatro”, “horas escenografiar”, “horas expectación”, “horas gestión”, etcétera. Está instaladísimo que un/a investigador/a teatral (sea artista-investigador, investigador-artista o investigador participativo) necesita ser parte de los acontecimientos teatrales lo máximo posible.

Llamamos artista-investigador/a al artista o agente de la actividad teatral que produce pensamiento a partir de su praxis creadora y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos. En el genérico artista-investigador incluimos no solo a los artistas (actores, directores, dramaturgos, escenógrafos, músicos, iluminadores, etcétera), sino también a otros agentes del campo artístico: al gestor-investigador, programador-investigador, técnico-investigador, crítico-investigador, espectador-investigador, etc. Investigador/a-artista es el/la teórico/a con importante producción ensayística y/o científica que, además de su carrera académica en organismos universitarios o científicos, es un artista de primer nivel (me permito poner como ejemplos de investigadores-artistas a quienes me acompañan, Carlos Catalano y Marcelo Jaureguiberry, ambos con amplia trayectoria artística y académica). Por otra parte, el/la investigador/a participativo/a se caracteriza por trabajar adentro mismo del campo teatral. El/la investigador/a participativo/a puede investigar asociado/a a las/los artistas, en un sujeto complejo de colaboración mutua, de trabajo compartido, de parceria. Estas cuatro figuras básicas se multiplican en diversas combinatorias y devenires. Todos estos sujetos, desde la creación-investigación, o investicreación, o investigación-acción, generan una Filosofía de la Praxis Artística.

Es relevante que hablemos de este tema porque todavía hay una resistencia de los artistas a reconocerse como investigadores productores de conocimiento desde sus prácticas. Todavía la hay, pero dichosamente cada vez menos. Desde diferentes espacios somos muchos los que trabajamos para empoderar al artista-investigador/a e instarlo a producir sistematización y transmisión de conocimiento, un conocimiento que sólo él / ella pueden producir. La historia del teatro no sería la misma sin los libros de Stanislavski o *El teatro y su doble de*

Antonin Artaud. Sabemos más de ellos por sus libros que por su praxis escénica. El caso de Artaud es revelador: su “teatro de la crueldad” no tiene correlato en las propias prácticas de Artaud, no tenemos una puesta histórica modelo del teatro de la crueldad, y sin embargo sus ensayos han sido infinitamente productivos, generadores de teatro de otros artistas y fundamentales en su dimensión teórica.

¿A qué se debe la inhibición del artista que no se reconoce como productor de conocimiento desde sus prácticas? Son múltiples factores: el padecimiento durante siglos de cierto desprecio histórico por el pensamiento de los artistas; cierta división del trabajo con otras profesiones (a las que supuestamente sí les corresponde pensar); la asunción de que la tarea de pensar debilita (como dice Hamlet en su célebre monólogo) o distrae de la creación; la idea de que el arte se hace y no se piensa; el concepto de escisión entre prácticas sensibles y pensamiento, el no-reconocimiento de la presencia de la teoría y el pensamiento en las prácticas, etcétera. Lo cierto es que en la Antigüedad clásica se conservó parcialmente la *Poética* de Aristóteles (un filósofo a quién “sí” le “correspondía” pensar el teatro) y se perdió el tratado de Sófocles (un siglo anterior) sobre el coro trágico. Los/las artistas deben desbloquear ese prejuicio sobre sí mismos y asumirse plenamente como productores de un conocimiento que solo ellos/ellas pueden producir. ¿Quién podría haber escrito los libros de Stanislavski? ¿Freud, Marx, Durkheim, Husserl?

Podemos colaborar en ese empoderamiento del artista-investigador haciendo tomar conciencia sobre la condición de artista-investigador/a, difundiendo los materiales producidos por los artistas-investigadores, estimulando la reflexión y la escritura, invitando a sistematizar (muchas veces en colaboración con un/a investigador/a participativo). Como mencioné

antes, entre la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) de Perú y el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” de la UBA ya publicamos dos tomos con varias decenas de escritos diversos (ensayos, artículos académicos, entrevistas, cartas, manifiestos, etc.) de artistas-investigadores (Dubatti, 2020b y Lora y Dubatti, 2021).<sup>3</sup> Estamos preparando actualmente el tomo quinto. En mi caso me enorgullece haber trabajado (y seguir trabajando) como investigador participativo con artistas-investigadores en la edición de su pensamiento. Hemos hecho numerosos libros (ediciones, conversaciones, estudios) con Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Ana María Bovo, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, entre otros.

Hay, hubo y habrá en la praxis teatral un vasto pluriverso sobre el que aún no se ha teorizado. Necesitamos producir nuevos pensamientos territorializados, nuevas teorías vinculadas a los acontecimientos y las prácticas radicantes (Bourriaud, 2009). Especialmente desde Latinoamérica, donde la producción de conocimiento de las/los artistas-investigadores es riquísima y apenas se la conoce. Tenemos que visibilizar esa producción, así como historizar el pensamiento artístico, rescatarlo, editarlo, ponerlo a circular. No podemos permitir que se pierda, como ya nos ha pasado con tantos artistas-investigadores que no fijaron su pensamiento. No nos puede volver a pasar en la Argentina, por ejemplo, lo que nos sucedió con Florencio Sánchez o con Armando Discépolo. Tampoco con muchas/os de nuestras/os primeras/os escenógrafas/os. No puede ser que en la Argentina los teatristas y los teatrólogos no conozcan

---

<sup>3</sup> Al momento de edición de esta conferencia, son ya cuatro los tomos (véanse Lora y Dubatti, 2022 y 2023) y se trabaja en un quinto. Los cinco tomos reúnen más de un centenar de escritos de artistas-investigadoras/es.

el pensamiento de artistas-investigadores (en este caso directores) de la talla del mexicano Luis de Tavira o el peruano Miguel Rubio Zapata.

Por eso en esta charla quiero invitarlos a reflexionar sobre la riqueza del escenografiar como producción de conocimiento. Debemos valorar a nuestras/os escenógrafas/os como artistas-investigadores, instarlos a sistematizar su pensamiento y, si somos investigadoras/es participativos, colaborar con ellas/os en la producción de un pensamiento del escenografiar.

Podemos distinguir un pensamiento escenográfico implícito en las prácticas, en los acontecimientos, por ejemplo, en las estructuras escenográficas en tanto metáforas epistemológicas, según Umberto Eco: “El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (*Obra abierta*, 1984, 88-89). Badiou (2005) afirma que el teatro piensa ideas-teatro. La escenografía piensa ideas-escenografía. Hay un pensamiento implícito en el saber ser, en el saber hacer, en todos los planos: los procesos y el trabajo, las estructuras, las formas de producción y circulación, el diseño de archivos, las relaciones institucionales, el vínculo con los espectadores, etcétera. Hay también pensamiento teatral explícito cuando es expuesto meta-artísticamente: un saber que se sabe, expresado como metalenguaje sobre el lenguaje artístico.

Hay también un pensamiento explícito interno al acontecimiento artístico. Me refiero a la distinción entre un metalenguaje artístico (interno a los acontecimientos artísticos: por ejemplo, el metateatro en *Hamlet*, la reflexión sobre la actuación y la expectación dentro del texto shakesperiano, como parte de su lenguaje artístico) y un metalenguaje no-artístico sobre el lenguaje artístico (externo al acontecimiento artístico: una

monografía, una tesis, una entrevista, etcétera). Tanto el metalenguaje artístico, como el metalenguaje no-artístico sobre el lenguaje artístico, son formas de producción de pensamiento teatral explícito. En las últimas décadas se han multiplicado las formas de cruce y liminalidad entre lenguaje artístico, metalenguaje artístico y metalenguaje no-artístico sobre el lenguaje artístico, por ejemplo, en las conferencias performativas, los manifiestos o la posibilidad de introducir el lenguaje artístico, poético, en una tesis académica. Estamos aceptando el pluralismo, en el sentido filosófico (Cabanchik, 2000, 100) de formas discursivas en la producción de conocimiento artístico.

Hay que destacar las transformaciones que la Universidad está atravesando respecto de la producción de conocimiento desde las artes. Y esta casa de estudios que hoy nos recibe, la Facultad de Arte de UNICEN, es un buen ejemplo. Nos referimos a que se han multiplicado los diplomados, especializaciones, grados y posgrados universitarios sobre creación-investigación, y que responden a diversos criterios de contención institucional respecto de la producción de conocimiento desde las artes y el teatro. Hay instituciones que consideran que, como trabajo final, es suficiente presentar el pensamiento implícito encarnado en una “obra”: un drama, un espectáculo, una escultura, una composición de lenguaje artístico. Otras reclaman un insumo teórico sobre la obra, producción de pensamiento explícito: exigen un metalenguaje no-artístico sobre la obra, con características discursivas académicas, el saber que se sabe expuesto científicamente. Otras instituciones piden las dos cosas: la obra que contiene un pensamiento implícito; el insumo teórico que explicita el pensamiento implícito en el lenguaje artístico. Felizmente hay una cuarta posición, que permite cruzar liminalmente lenguaje artístico, metalenguaje artístico y metalenguaje no-artístico en un acontecimiento

indiferenciado, híbrido, múltiple, heteróclito, por ejemplo, una conferencia performativa. Una gran conquista epistemológica.

El metalenguaje puede poseer una dimensión doxística o científica. Muchos artistas, en este caso escenógrafas/os, producen conocimiento a través de un discurso ensayístico, extremadamente subjetivo o arbitrario, que no necesita ser fundamentado ni autocrítico, y que puede desconocer la bibliografía internacional que se ha producido sobre el tema o la focalización considerados. En cambio hay otros (generalmente son investigadores-artistas, con formación en espacios académicos) que producen discurso científico, en el sentido que otorgamos al discurso de las ciencias “blandas”, como las Ciencias del Teatro o las Ciencias del Arte. ¿Qué hace que un discurso se vuelva científico en las Humanidades? Debe ser riguroso, fundamentado, sistemático, sensible pero crítico y autocrítico, autoconsciente, y por sobre todo debe ser validado por una comunidad de expertos. Debe conocer la bibliografía internacional sobre el tema y la focalización que trabaja. De allí la existencia de tutores, evaluadores, tribunales, etcétera, para su aprobación y validación.

Tenemos que diferenciar entre el artista-investigador y el artista “ilustrado”. El primero produce un conocimiento específico sobre sus prácticas y los acontecimientos artísticos, en relación con otras esferas del mundo: sociedad, política, género, etc., desde el ángulo de sus tareas específicas. El segundo es un intelectual en el sentido más abarcador: al margen de las artes, sin referencia a estas, piensa el mundo en su totalidad y en autonomía de su tarea artística, y conecta las artes con su visión del mundo. El artista “ilustrado”, que se consolida en la Modernidad, se siente orientador en todos los planos de la existencia: político, moral, social, económico, artístico, etcétera. Con la crítica de la Modernidad, el modelo de artista

“ilustrado” ha entrado en crisis, y se ha desarrollado y extendido el de artista-investigador, quien piensa el mundo abiertamente pero desde su campo específico de saberes territorializados en sus prácticas. No pretende dominar otras esferas específicas, aunque sí las conecta y piensa desde su hacer/reflexionar.

¿Cómo se vinculan los territorios y la producción de conocimiento de las/los artistas-investigadores desde las prácticas? Territorialidad y Teatro Comparado ponen el acento en la producción de un pensamiento teatral y un conocimiento científico territorializados. En los últimos años una Filosofía de la Praxis Teatral, que otorga relevancia al pensamiento teatral y al conocimiento científico producidos en/desde/para/por la praxis teatral, le da prioridad al estudio territorial de casos (es decir, al conocimiento de lo particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto), y propicia el pensar desde una actitud radicante (de acuerdo con el ya citado Bourriaud, 2009). No se trata de aplicar un principio radical *a priori* a lo estudiado, sino de reconocer radicamente un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades, sus procesos de territorialización, sus conexiones con otros territorios. Se priorizan los recorridos inductivos de investigación (pasaje de observación empírica a elaboración de ley empírica, y de ésta a elaboración de ley abstracta) y el examen crítico, la revisión y el cuestionamiento de los recorridos deductivos que parten de un saber *a priori*. Se estimula también, de esta manera, el diseño de nuevas teorías ancladas territorialmente, y especialmente las tradiciones de ciertas formas de pensamiento y su cuestionamiento en cada territorio. Pensamientos escenográficos cartografiados, para luego establecer diálogos de cartografías, como los que propicia este Congreso Internacional.

Hoy existe una nueva cartografía mundial de distribución del trabajo en la Teatrolología. Estudiamos territorialmente y luego debemos transmitir, intercambiar, dialogar con otros estudios territoriales para poder obtener visiones mayores, de conjunto, ojalá alguna vez planetarias, que solo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular en el análisis territorial. Por eso ya no leemos solo a los europeos (a quienes en los '80 creíamos "universales"), sino que nos interesa la Teatrolología que se produce en todo el mundo, desde diferentes perspectivas, problemas y resoluciones. Podemos decir que la Teatrolología se ha destotalizado, ya no podemos pensarla como un "todo", y cada territorio realiza aportes singulares. De allí el auge del pensamiento crítico poscolonial o decolonial, como afirma la maestra salteña Zulma Palermo (2011). De allí también nuestra atención a la Teatrolología latinoamericana, contemporánea y pretérita. Los invito a pensar: ¿cómo se han territorializado los estudios escenográficos desde la consideración radicante de la praxis?

### **¿Una Escuela de Espectadores especializada en Escenografía?**

Finalmente, centrémonos en las/los espectadores. Estamos viviendo un movimiento cultural de reivindicación y auto-reivindicación de las/los espectadores como sujetos de la cultura, sujetos complejos y agentes fundamentales del campo teatral, ciudadanas y ciudadanos. Hay claras señales del empoderamiento del espectador como sujeto. Hoy no hablamos de espectadores a secas, sino de espectador-creador, espectador-crítico, espectador-gestor, espectador-multiplicador, espectador-filósofo, espectador-investigador. Sin embargo, sabemos muy poco todavía de las/los espectadores. Tenemos que trabajar

en nuevas líneas para los Estudios Comparados de Expectación: investigación participativa, auto-observación, filosofía de la praxis, razón de la praxis, producción de conocimiento desde la propia experiencia y desde la experiencia con otros espectadores. Tenemos que hacer Fenomenología de Espectadores. Desde hace años venimos trabajando en la expectación como laboratorio de (auto) percepción del acontecimiento teatral, como espectador-investigador, quien a partir de sus horas de expectación, saberes de experiencia y saberes de tiempo, de su territorialidad, de su frecuentación con otros espectadores, produce conocimiento desde la expectación. Hacia una Filosofía de la Praxis del Espectador Teatral. La expectación también es praxis teatral, es acción. Mucho más que recepción: hablamos de Teoría de la Expectación y no de la recepción.

Hay entonces una reconsideración del espectador desde una razón de la praxis. Se trata de un giro epistemológico y práctico, impulsado por una filosofía de la praxis con/desde/para/hacia las/los espectadores en el campo teatral. Por ejemplo, ese giro práctico se observa en la actividad de las escuelas de espectadores. La primera, la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, nació en 2001 y lleva más de veinte años de trabajo. Se han abierto 80 escuelas de espectadores en diversos países: México, Uruguay, Brasil, Perú, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Francia, Venezuela, España, Panamá, El Salvador, etc.<sup>4</sup> En la Argentina hay escuelas de espectadores en CABA, Mar del Plata, Córdoba, Santa Fe, Bahía Blanca, entre otras. Integran la REDIEE (Red Internacional de Escuelas de Espectadores). Cada escuela es territorial y diferente en su funcionamiento (convocatorias, estructura de clase, ejercicios, etc.). Las hay de diversos tipos: para adultos que se inscriben voluntariamente, con escuelas

---

<sup>4</sup> Al momento de edición de esta conferencia, las escuelas de espectadores son 88.

primarias y secundarias, para universitarios, en las cárceles (Devoto y Ezeiza), especializadas en infancias o en danza, etc.

Por supuesto, en todas las escuelas de espectadores se habla en algún momento de escenografía y espacio escénico, y asisten escenógrafas/os a dialogar con las/los espectadores. Pero ¿podríamos abrir una Escuela de Espectadores especializada en Escenografía? Una escuela internacional, digital, que se centre en los problemas de la escenografía y sus creadoras/es.

Si en 2001 hablar de Escuela de Espectadores era una rareza (que incluso recibía rotundos rechazos), hoy la formación y estimulación de audiencias es atendida por organismos privados y públicos. Es agenda institucional, fogueada por subsidios y planes de estímulo.

Debemos atender la acción de las/los espectadores porque reconocemos que la expectación, según la Filosofía del Teatro, constituye uno de los componentes *sine qua non* del acontecimiento teatral, del “teatrar”, tanto en su dimensión lógico-genética (convivio + *poíesis* corporal + expectación) como en la pragmática (zona de experiencia y subjetivación que resulta de la multiplicación de convivio + *poíesis* corporal + expectación). Sin espectador no hay acontecimiento teatral, de allí su relevancia. La expectación es también una dimensión *sine qua non* del escenografiar. Reconocemos que la expectación produce *poíesis*: tanto *poíesis* específicamente expectatorial, como convivial. El espectador incide poiéticamente en el acontecimiento, lo configura, lo modifica. Cambia el espectador, cambia el acontecimiento poiético en la zona de experiencia. Cambian las/los espectadores, cambian la escenografía y el diseño espacial.

La expectación es una acción circulante. La expectación no es privativa del espectador (es decir, de quien observa al otro producir *poíesis* corporal o escenográfica). Expectan todos los agentes del convivio teatral, incluidos los actores y los

técnicos, y por supuesto las/los escenógrafos-espectadores. Les propongo que reflexionemos sobre el escenógrafo y la escenografía como espectadores. Un escenógrafo se forma tanto haciendo escenografía como viendo escenografía, un escenógrafo se forma en la expectación. En realidad estamos redescubriendo que el espectador acciona mucho más que lo que se cifra etimológicamente en su designación (de *spectare*, *expectare*, observar atentamente, a la espera, desde afuera de lo que observa / hacia afuera de sí). La palabra “espectador” no nombra todo lo que hace un espectador. Es mucho más que un receptor, y mucho más que espectador (en el sentido etimológico).

Hablamos del espectador como un sujeto complejo, que construye un vínculo existencial con el teatro y genera en su vida otros acontecimientos a partir de su relación con los espectáculos. Cada espectador/a es diferente, resultado de infinitas variables: su historia, su deseo, su profesión, su ideología, su subjetividad, sus traumas, sus gustos, sus situaciones... Esta multiplicidad lo hace imprevisible. Pero además se trata de un espectador-creador (que produce *poíesis* expectatorial y *poíesis* convivial en el acontecimiento), espectador-artista. El escenógrafo-espectador hace todo esto y además lleva lo que aprende en la expectación a la creación de sus escenografías.

Por otro lado, en la contemporaneidad las/los espectadores producen discursos críticos y comunicación sobre el teatro (hablamos del espectador-crítico, que cumple las funciones transhistóricas de la crítica, espectador-multiplicador o comunicador). Este empoderamiento del espectador (que también involucra al escenógrafo-espectador) significa una democratización en la producción de dichos discursos, y la posibilidad de su colaboración como masa crítica (con la que se puede contar no solo para esperar espectáculos). Por una encuesta de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires sabemos que

cada espectador, al menos, multiplica en 10 a través de su “boca-en-boca”: los 400 alumnas/os, si les gusta el espectáculo, reproducen el entusiasmo en 4.000. Y si a esos 4.000 les gusta el espectáculo, la recomendación es imparable. Así tenemos en Buenos Aires espectáculos que están en cartel más de una década. El espectador, además, con su celular, produce registros como fotógrafo y videasta, o en la web escribe literaturas de espectador. Es un agente fundamental del dinamismo de los campos teatrales. Un espectador-maestro, que forma a otros espectadores, por ejemplo, iniciándolos en el teatro o llevánolos regularmente a ver espectáculos. Hoy somos conscientes de la energía cultural y existencial del espectador, de su fuerza, de su poder. Pero es importante señalar que, aunque haga todas estas cosas, no deja de ser espectador (en el sentido etimológico), no deja de esperar (es decir, observar atentamente, a la espera, etcétera.).

Quiero destacar un caso: la artista plástica Maydée Arigós (escenógrafa, vestuarista, integrante de ADEA, Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina) es integrante de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires desde hace muchos años y permanentemente en sus intervenciones en la EEBA pone el acento en que se nombre a las/los escenógrafas/os, se las/los invite y dé la palabra, se reflexione sobre su producción y trayectoria.

Como decíamos antes, las/los espectadores construyen un vínculo existencial con el teatro. Especialmente a través de la frecuentación en el trato con las/los espectadores en las Escuelas de Espectadores, he comprobado que hacen múltiples acciones con los espectáculos en sus vidas. El teatro no se termina cuando salen de la sala. Así como Pavlovsky me dijo: “Si no hago teatro me muero”, oigo en las Escuelas decir a las/los espectadores: “Si no veo teatro me muero”. La expectación

teatral es parte de la vida. Ser espectadores nos llena de energía vital y nos cura. Así como la Modernidad intentó regular al actor y al espectador, ahora en la Posmodernidad es el mercado el que intenta regularlo como cliente, como algoritmo, como encuestado, como número de estadística. Las/los espectadoras/es son mucho más que esos modelos de control. El espectador amasa su existencia en la expectación, y la cuece en los fuegos de la infancia, de la inefabilidad, de la despalabra. La expectación es experiencia que colma la existencia de pasiones alegres. En las Escuelas de Espectadores trabajamos para propiciar ese vínculo existencial con el teatro.

Las Escuelas de Espectadores son espacios donde las/los espectadores se reúnen con un/a coordinador/a o coordinadores para dialogar sobre los espectáculos que han visto. Cada escuela es diferente pero todas cumplen algunas funciones recurrentes: armar agenda de espectáculos; empoderar con herramientas analíticas, históricas, teóricas, técnicas, etc., para que cada cual construya su propia relación creadora con los espectáculos; reunirse con los artistas a través de una pedagogía del diálogo y la escucha mutua; ir construyendo una masa crítica cultural integrada por personas con las que se puede contar para mucho más que ir a ver obras de teatro. En las escuelas nadie le dice a nadie ni qué tiene que pensar ni qué tiene que sentir. Se empodera al otro para que construya su propia creación. Las escuelas de espectadores son laboratorios de observación y auto-observación de los sujetos espectadores en esas demandas, comportamientos, actitudes, emprendimientos, etcétera, que no podemos relevar con una o varias encuestas.

Hay una fuerza y un poder de las/los espectadoras/es, y una creciente conciencia de los espectadores respecto de los alcances de esa fuerza y ese poder, por lo tanto es necesario discutir políticas y éticas del espectador, con sus modelos positivos y

sus contra-modelos negativos, según se ejerza y encauce esa fuerza y ese poder en forma positiva o negativa en los campos teatrales. Hablar de expectativa incluye discutir políticas y éticas. La experiencia en el trabajo con espectadores nos ha permitido diseñar ciertos modelos y contra-modelos de comportamientos. Pensamos que un espectador “ideal” practica la disponibilidad hacia el otro, la amigabilidad, la hospitalidad, la apertura de criterios, el dialogismo, una ética de la alteridad (Lévinas, 2014), se transforma en un espectador-compañero (etimológicamente, del *cum panis*), “el que comparte el pan” con el otro. Pero también en estos 22 años de trabajo con espectadores teatrales hemos elaborado, desde la observación, al menos 45 contra-modelos de comportamiento, sea en relación a los espectáculos, a los artistas, a los otros espectadores o a los coordinadores de escuelas: el espectador metroteatral, el verdugo o golpeador, el asesor, el acreedor, el monologuista, el saboteador, el negacionista, el cazador de autógrafos, el nostálgico, el solipsista, el amateur, etc. Si el espectador es cada vez más consciente de sus comportamientos, podrá evitar prácticas negativas para el campo teatral y favorecer otras positivas para el desarrollo y crecimiento de los campos.

Tenemos que construir nuevos pactos con los espectadores, fundados en la conciencia de su poder y energía cultural. Las escenógrafas y los escenógrafos, así como los Estudios Escenográficos, tienen a la expectativa y su vasto campo de acciones como una cuestión pendiente. Los invito, para cerrar estas palabras, a discutir estas proposiciones. Muchas gracias.

## **Bibliografía**

Agamben, G. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Allouch, J. (2006). *Erótica del duelo en tiempos de muerte seca*. Buenos Aires: Literales.
- Aristóteles (2004). *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Artaud, A. (1964). *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Buenos Aires: Sudamericana.
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Badiou, A. (2015). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Barish, J. (1981). *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley: University of California Press.
- Berni, A. (1945). "La escenografía en nuestro teatro", *Latitud 3* (abril): 18.
- Bohm, D. (1998). *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.
- Bouko, C. (2010). *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*. Bruxelles: Peter Lang.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Breyer, G. (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Cabanchik, S. (2000). *Introducciones a la Filosofía*. Barcelona: Gedisa y Universidad de Buenos Aires.
- Calmet, H. (2003). *Escenografía, escenotecnia, iluminación*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Calmet, H., Mariana, E. (2016). *Escenografía II. Diseño de escenografía e iluminación con tecnología digital*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Carpio, A. P. (1995). "La Fenomenología. Husserl", en su *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*. Buenos Aires, Glauco: 377-419.
- Castagnino, R. H. (1956). *Teoría del Teatro*. Buenos Aires: Nova.
- Craig, E. G. (1999). *El arte del teatro. Introducción y notas de Edgar Ceballos*. México: Col. Escenología.
- Deleuze, G. (1996). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Dubatti, J. (2005). "Tertulia: otro hito de pensamiento antiteatral". *Teatro al Sur. Revista Latinoamericana* 29 (noviembre): 26.

- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Dubatti, J. (2010a). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2010b). “De la escenografía al espacio escénico”, en Cristina Rossi (comp.), Antonio Berni. *Lecturas en tiempo presente*. Buenos Aires, Eudeba y Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero: 73-82.
- Dubatti, J. (2011a). “Para la historia del Teatro Comparado como disciplina sistemática en la Argentina”, *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado* 3: 9-26.
- Dubatti, J. (2011b). “Apuntes sobre la institucionalización de los estudios de Teatro Comparado en la Argentina”, *Boletín de Literatura Comparada* 36: 103-120.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016a). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016b). *Una Filosofía del Teatro. El teatro de los muertos*. Lima, Perú: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD), con la Asociación Iberoamericana de Artes y Letras.
- Dubatti, J. (2016c). *O Teatro dos Mortos. Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo. Traducción de Sergio Molina. Solapas de Welington Andrade y prólogo de Beth Néspoli.
- Dubatti, J. (ed.) (2017a). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: ENSAD.
- Dubatti, J. (coord.) (2017b). “Dossier ‘Escuelas de Espectadores’”, *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, México DF., 16: 70 (julio-agosto-setiembre), 19-60. Incluye colaboraciones de J. Dubatti, Bruno Bert, Luis Conde, Didanwy Kent, Rosa María Gómez Martínez, Ramón Verdugo, Pablo Mascareño, Ana Groch, María

- Esther Burgueño, Gabriela Braselli, Percy Encinas, Renato Mendonca, Flávio Desgranges, Omar Rocha Velasco, Yacqueline Salazar Herrera, Juan Martins, Javier Ibacache V. y Genoveva Mora.
- Dubatti, J. (ed.) (2019a). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: ENSAD.
- Dubatti, J. (coord.) (2019c). “Dossier ‘Teoría, historia y gestión del espectador teatral’”, Paso de Gato. *Revista Mexicana de Teatro*, México DF., 18: 79 (octubre-diciembre), 19-58. Incluye colaboraciones de J. Dubatti, Enrique Mijares, Miguel Ribagorda, Laura Cilento, Patricia Devesa, Raúl S. Algán, Brenda Berstein, Nora Lía Sormani, Marielos Fonseca, Jose Montero, Agustina Trupia, Mario de la Torre-Espinosa, Flávio Desgranges, Atanasio Cadena y Carlos Dimeo.
- Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, Col. Arte y Acción.
- Dubatti, J. (coord.) (2020b). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro». Incluye un “Prefacio” (13-14) y una introducción teórica “Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis” (19-45).
- Dupont, F. (1994). *L’Invention de la Littérature. De l’ivresse grecque au livre latin*. Paris: La Découverte.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Gouhier, H. (1956). *La esencia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tesis.
- Grotowski, J. (2000). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.
- Husserl, E. (2012). *La idea de la Fenomenología*. Madrid: Herder.
- Kantor, T. (1984). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Praxis Teatral. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.
- Lévinas, E. (2014). *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros.
- Levine, L. (1994). *Men in Women’s Clothing: Anti-theatricality and Effeminization, 1579-1642*. Cambridge: Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture.

- Lora, L., Dubatti, J. (coords.) (2021). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Tomo II. Lima: Editorial Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro», Fondo Editorial ENSAD.
- Lora, L., Dubatti, J. (coords.) (2022). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Tomo III. Lima: Fondo Editorial ENSAD.
- Lora, L., Dubatti, J. (coords.) (2023). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Tomo IV. Lima: Fondo Editorial ENSAD.
- Lotman, J. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lotman, J. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Marx, K. (1968). *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid: Alianza.
- Marx, K., Engels, F. (1968). *La ideología alemana*. Montevideo: Pueblos Unidos.
- Marx, K., Engels, F. (1969). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Península.
- Marx, K., Engels, F. (2003). *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue.
- Mcluhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mentor.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Editora Nacional.
- Palermo, Z. (2011). “¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?”, en Adriana Crolla (comp.), *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Ediciones Especiales: 126-136.
- Parra, M. A. (2019). *La tragedia del lenguaje*. Edición de Nieves Martínez de Olcoz y Sonia Sánchez Fariña. Madrid: Libros de la Resistencia.
- Pavlovsky, E. (1976). *Reflexiones sobre el proceso creador / El Señor Galíndez*. Buenos Aires: Editorial Proteo.
- Pavlovsky, E. (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.
- Pavlovsky, E. (2004). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*. Buenos Aires: Astralib.
- Quine, W. O. (2002). “Acerca de lo que hay”, en su *Desde un punto de vista lógico*. Barcelona, Paidós: 39-59.

- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Roca, C. (ed.) (2018). *Rodolfo Franco. Escritos sobre arte y escenografía*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rubio Zapata, M. (2001). *Notas sobre teatro*. Lima: University of Minnesota/Grupo Yuyachkani.
- Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.
- Stanislavski, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.
- Tavira, L. (2003). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México: El Milagro.



## **CAPÍTULO 3**

# **Escuelas de Espectadores: producción de conocimiento sobre expectación teatral desde una Filosofía de la Praxis**



Los lineamientos teóricos de los Estudios Comparados de Expectación Teatral<sup>1</sup> que expondremos a continuación tienen su origen en investigaciones participativas que cuentan ya con más de dos décadas de trabajo en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires.<sup>2</sup> Su sistematización nos resulta provechosa para el Proyecto Filo:CyT FC22-089 “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”, que dirigimos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (período octubre 2022 - octubre 2024) y se halla radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”.<sup>3</sup>

En primer lugar explicitaremos nuestro posicionamiento epistemológico para los estudios teatrales y su articulación a través de la disciplina/metadisciplina Filosofía del Teatro y sus disciplinas teatrológicas derivadas (Teatro Comparado, Poética, Geografía Teatral, Poética Comparada, etc.), la Fenomenología y la Filosofía de la Praxis. En una segunda parte, enunciaremos un conjunto de observaciones teóricas sobre la

---

<sup>1</sup> En adelante ECET.

<sup>2</sup> Una primera versión de este texto fue leída en el Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado.

<sup>3</sup> El objetivo del Proyecto es componer una historia de la expectación teatral durante los años de la llamada “Época de Oro” del teatro argentino, específicamente en Buenos Aires. Integrantes: Jorge Dubatti (director), Daniela Berlante, Natacha Paula Delgado, Ana Lila Groch, Nora Lía Sormani (graduadas), María José Gabin, Miranda Lucía Gilmour, Luciano Martín Percara (alumnas/o), Mariano Ariel Scovenna y Halima Tahan Ferreyra (colaboradores externa/o).

expectación teatral que articulan los ECET. En este caso nos concentraremos en el eje del “espectador real”.<sup>4</sup>

### **Encuadre epistemológico**

Los ECET consideran a las/los espectadores y su praxis como componente constitutivo del acontecimiento teatral, son parte insoslayable de la zona de experiencia y subjetivación del teatro (Dubatti, 2020b y 2020d).

Los ECET se fundan en las propuestas teórico-metodológicas y epistemológicas de la Filosofía del Teatro, disciplina/meta-disciplina troncal de la que derivan. Justamente la Filosofía del Teatro caracteriza el acontecimiento del teatrar por la presencia irrenunciable (o reducción fenomenológica) de tres sub-acontecimientos concatenados: convivio + *poíesis* corporal + expectación. Si no hay expectación, el acontecimiento teatral no acontece.

¿Por qué una Filosofía del Teatro? Otras disciplinas (Semiótica, Sociología, Antropología, Mercadología, Psicología, Neurociencias) realizan aportes parciales, pero son insuficientes para comprender la dimensión existencial de la expectación, es decir, para responder preguntas básicas: ¿qué existe en el mundo en tanto expectación?; ¿cómo se relacionan el teatro y la expectación teatral con el mundo?; ¿qué hacen las/los espectadoras/es con el teatro en sus vidas?

La pregunta por lo que existe es central en la Filosofía del Teatro. Nuestro conocimiento del acontecimiento teatral es inicialmente empírico, se relaciona con nuestra experiencia

---

<sup>4</sup> Por razones de espacio disponible, daremos por conocidos ciertos conceptos desarrollados en trabajos anteriores, a los que remitimos en la Bibliografía por si fuera necesaria su consulta.

del mundo. Empiría y existencia se enlazan inseparablemente en nuestro vínculo con los fenómenos teatrales.

Utilizamos el término “teatro” no en su acepción moderna restrictiva (Hegel, *Estética*), sino en tanto nueva construcción teórica que retoma la palabra histórica de origen griego, pero incluye en su campo todas las manifestaciones del teatro-matriz, así como las múltiples formas del teatro liminal, en el presente y en la historia (Dubatti, 2016).

Comprendemos el término “teatro” no como autoadscripción de agentes históricos (que se autoatribuyen, o no, hacer teatro), ni como idea de época (el uso de la palabra “teatro”, o no, en diferentes períodos y con diversas acepciones y matices), sino como teoría (construcción abstracta, eidética, a partir de la observación empírica) que permite una visión de un amplio conjunto de fenómenos.

Esta nueva construcción teórica intenta comprender una fórmula cultural de larga duración, de origen ancestral y que perdura, con variaciones (de procedimientos, de trabajo, de concepción, Dubatti, 2009), a través de los siglos, sin duda uno de los tesoros culturales de la Humanidad. Siguiendo el método husserliano de las variaciones (Carpio, 1995, 392-394), a partir de la observación de las prácticas históricas accedemos a una invariante teórica que sirve para pensar extensos procesos en el tiempo y prever prácticas futuras. Esta invariante es lo suficientemente amplia como para incluir la diversidad de variantes históricas (de la tragedia griega clásica a la escena posmoderna), al mismo tiempo que lo suficientemente restrictiva como para no incluir todos los fenómenos espectaculares o artísticos.

Al mismo tiempo que se fundan en la Filosofía del Teatro, los ECET se benefician interdisciplinariamente de una constelación de otras disciplinas, también derivadas de la Filosofía del Teatro: Teatro Comparado, Poética, Poética Compa-

rada, Geografía Teatral, Cartografía Teatral y Estudios de Territorialidad, Filosofía de la Praxis Teatral, entre las principales.

Al definir la expectación como acontecimiento (el expectatear) que se integra a un acontecimiento mayor (el teatrar), desplazamos la palabra recepción, que no nos parece ajustada para la complejidad de la expectación teatral, sino más bien pertinente para una visión más restrictiva, la de la Semiótica, que concibe el teatro como lenguaje y comunicación. La Filosofía del Teatro sostiene que el teatro es mucho más que lenguaje, es experiencia, lenguaje + inefabilidad, la experiencia considera el estado de infancia, el no-lenguaje o el “despalabrarse”, el “des-lenguarse” (en términos verbales y no-verbales). Expectación incluye el concepto de recepción y lo supera, de la misma manera que la Filosofía del Teatro incluye la Semiótica y la excede ampliamente.

En el marco de los ECET, recurrimos a la Fenomenología (Carpio, 1995, 377-419) aplicada al conocimiento de lo que existe en tanto teatrar y, específicamente, de las/los espectadores de teatro. Nuestra pregunta central es: ¿qué constituye la expectación en tanto mundo fenoménico?; ¿cómo se manifiesta ante/desde nuestra conciencia el universo de la expectación teatral? Para la producción de conocimiento, recurrimos a las tres dimensiones principales de la Fenomenología: la empírica, la eidética y la trascendental.

Si, según la Filosofía del Teatro, el acontecimiento escénico es una práctica de vínculo con la alteridad (porque el teatro se hace, al menos, de a dos; porque el teatro es el otro, la otra, las/los otras/os, lo otro, Dubatti, 2020d), se manifiesta como campo problemático una ética de la alteridad (Lévinas, 2014). El acontecimiento teatral involucra una razón ética.

Proponemos pensar al espectador como un/a otro/otra – que se revela fenomenológicamente como manifestación –

ante/desde nuestra conciencia – de un mundo existente y dotado de singular complejidad. Revelación muchas veces imprevisible, sorpresiva, desconcertante, difícil de nombrar, según nuestra experiencia de trabajo con espectadoras/es (sobre la que volveremos enseguida).

Si la expectación es acontecimiento, acudimos además a una Filosofía de la Praxis de la Expectación Teatral, desde una razón de la praxis (Dubatti, 2020b y 2020d). Comprendemos la razón de la praxis como una razón del acontecimiento, y la diferenciamos de una razón lógica (puramente racional, geométrica, matemática) y de una razón bibliográfica (principio de autoridad del “Magister dixit”). Una Filosofía de la Praxis de la Expectación Teatral habilita la investigación participativa, la investigación-acción (Dubatti, 2014b), y valora el ejercicio de la expectación como laboratorio de (auto) percepción (Dubatti, 2017a).

En esta dirección, se establece una sinergia singular entre Investigación Específica, Metainvestigación e Investigación Aplicada (Dubatti, 2019a). Del concepto de Investigación Aplicada se deduce o podría suponerse que: primero se investiga lo específico, en paralelo se metainvestiga para poder investigar lo específico, y luego “se aplica” a algún campo. Sin embargo, la Filosofía de la Praxis valora especialmente como fuente de producción de conocimiento la Investigación Aplicada, en la que surgen contenidos, problemas, intuiciones, fenómenos a considerar *a posteriori* en la Investigación Específica.

El auge de esta Filosofía de la Praxis de la Expectación Teatral se vincula, sin duda, al movimiento internacional de reivindicación y auto-reivindicación de las/los espectadores como sujetos complejos, agentes fundamentales de los acontecimientos y campos teatrales, sujetos de derechos, ciudadanas y ciudadanos.

Distinguimos dos vías fenomenológicas centrales: en forma directa en la experiencia de los acontecimientos escénicos o en el análisis de las poéticas dramáticas y espectaculares (espectador implícito) o de otras representaciones artísticas (espectador representado en cuadros, narraciones, poemas, etc.); en forma indirecta, a través de documentos y registros en los que se refiere la actividad pretérita de las/los espectadores. A través del relevamiento y la sistematización de los datos que provienen directa o indirectamente, proponemos el diseño de una tópica de espectadores, como la que elaboramos a partir de *Medio siglo de farándula* de José J. Podestá (Dubatti, 2023a).

En tanto investigador participativo y filósofo de la praxis teatral, acopiamos horas de expectación (en diversos espacios y circuitos de producción), así como docencia, gestión e investigación con espectadores. Junto a nuestra propia experiencia como espectador en acontecimientos teatrales (sistemáticamente sostenida al menos desde 1989 hasta hoy, por nuestro trabajo crítico en medios), destaquemos nuestra dirección (desde 2001) de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (EEBA), que cuenta actualmente con 400 alumnas/os (lo que llamaremos “espectadores reales”) y 23 años de tarea ininterrumpida. Por otra parte, hemos contribuido a abrir 88 escuelas de espectadores en diversos países de Latinoamérica y Europa. Coordinamos la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE).

Podemos sumar otras aristas de esta tarea sobre la expectación. Desde 1992 hasta hoy trabajamos con grupos particulares de espectadores (una modalidad generada por Pablo Palant a fines de los años sesenta). Además de la EEBA, intervenimos protagónicamente en las escuelas de Santa Fe y en la Escuela Internacional de Espectadores de Iberoamérica y el Caribe (EIEIC), que depende del Festival Internacional de Manizales, Colombia. En el Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)

creamos y coordinamos el Área de Investigaciones en Audiencias, Públicos y Espectadores. Desde 2019 realizamos anualmente en el mismo Instituto las *Jornadas Internacionales de Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral* (ya se han concretado cinco ediciones). En 2019 fundamos (y desde entonces presidimos) la Asociación Argentina de Espectadores del Teatro y las Artes Escénicas (AETAE), que cuenta con personería jurídica y reconocimiento del Estado (Dubatti, 2019c). Hemos dictado en la Carrera de Artes de la UBA seminarios de Grado y PST (Prácticas Socioeducativas Territorializadas) sobre expectación teatral, así como numerosos cursos de capacitación en trabajo con espectadores en diversos países.

Las escuelas de espectadores resultan laboratorios de investigación, percepción y auto-percepción de esa alteridad de expectación por la frecuentación regular y sistemática de las/los espectadores en sus encuentros.<sup>5</sup> Allí accedemos a información y producimos conocimiento sobre demandas, comportamientos, actitudes, problemas, reacciones con los que sería imposible tomar contacto a través de simples encuestas o de encuentros aislados. Si bien las escuelas de espectadores son territoriales, reconocemos en todas ellas cinco ejes de trabajo comunes: proveer a las/los espectadores una agenda de espectáculos a los que asistir; empoderar con herramientas analíticas, históricas, teóricas, técnicas, filosóficas, etc., para que cada espectador/a construya su propia relación creadora con los espectáculos; propiciar la reunión de las/los artistas con las/los espectadores para favorecer una pedagogía del diálogo y la escucha mutua;

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, EEBA realiza unas 34 clases anuales, de dos horas cada una, todos los lunes de marzo a noviembre inclusive. Entre 2004 y 2019 (antes de la pandemia), se realizaban dos turnos, con alumnas/os diferentes: de 17.00 a 19.00 y de 19.00 a 21.00. En 23 años de trayectoria, contando el doble turno, se han realizado más de 1300 reuniones de dos horas cada una.

ir construyendo una masa crítica cultural integrada por personas con las que se puede contar para mucho más que ir a ver obras de teatro; habilitar a cada espectador/a y a cada escuela como espacio de observación y auto-observación de los comportamientos de los sujetos espectadores. Venimos registrando los saberes que se producen en las Escuelas de Espectadores a través de numerosas publicaciones en los últimos veinte años.

### **Fenomenología de espectadores**

Ya sea a través de nuestra propia experiencia de auto-observación expectatorial en acontecimientos teatrales, artísticos o en la vida cotidiana, o del trabajo de observación en las escuelas de espectadores, o de la mencionada tónica de espectadores a través de documentos del pasado, proponemos las siguientes afirmaciones teóricas sobre el peculiar reomodo (Bohm) del expectateatrar, resultantes de la producción de conocimiento fenomenológico, en este caso a partir del estudio de comportamientos de espectadores reales. Por razones de espacio, solo enunciaremos las propuestas teóricas, ordenadas por subordinación e implicancia. Cuando lo consideramos necesario, remitimos a la publicación en la que desarrollamos con mayor extensión el concepto enunciado:

1. Llamamos “espectador real” a cualquiera de las personas que asisten al convivio y practican la acción de la expectación en el acontecimiento teatral (Dubatti, 2020b).
2. Debemos diferenciar al espectador real de otros modos de pensar al espectador: implícito, explícito, abstracto, representado (Dubatti, 2023b).
3. El espectador real es “actor” dentro del acontecimiento teatral, en el sentido de que acciona, lleva adelante una

- acción. La expectación teatral es acción y acontecimiento, el expectateatrar, con su propio reomodo singular.
4. El espectador real es también un espectador histórico/territorial, cuando comparte con otros espectadores reales rasgos en común que podemos atribuir a su época y su territorio (Geografía Humana, Dubatti, 2020c y 2020d).
  5. Al mismo tiempo, el espectador real cumple una función trans-subjetiva, en tanto interviene a la par en su dimensión real concreta y trans-subjetivamente en el convivio para la constitución del acontecimiento teatral (Dubatti, 2014c, 176-177).
  6. El espectador real es también un espectador intencional o voluntario, en estado de diálogo y apertura al otro/lo otro teatral, en ejercicio verticalizado de una ética de la alteridad (Lévinas).
  7. El espectador real se caracteriza por una complejidad por la que ningún espectador real es igual a otro en la combinatoria del sistema complejo de sus variables personales (su historia, profesión, ideología, subjetividad, deseo, inconsciente, saberes, infancia, traumas, etc.), cruzadas con lo trans-subjetivo y lo intencional o voluntario. Cada espectador real constituye un sistema complejo único.
  8. El espectador real desarrolla múltiples aristas en su actividad de expectación: es espectador-creador, espectador-artista, espectador-actor, espectador-maestro, espectador-comunicador, espectador-crítico, espectador-gestor, espectador-filósofo, espectador-investigador, etc. a partir de un reticulado de las acciones de espectadores reales entre sí.
  9. Esta riqueza de sus prácticas expectatoriales en reticulado lo vuelven un agente fundamental en las dinámicas del campo teatral, es mucho más que una persona o conjunto de personas que “ven” espectáculos.

10. Podemos calificar a esa capacidad múltiple de incidencia en el campo la energía, el poder, la fuerza del espectador real y de las redes entre espectadores reales.
11. En consecuencia, por lo dicho, el espectador es mucho más que un “espectador” en términos etimológicos (del latín: *spectator*, *exspectator*): mucho más que un observador atento a la espera de acontecimiento, que observa hacia afuera de sí o desde afuera de lo que observa. Esta dimensión etimológica no alcanza para caracterizar la diversa actividad del espectador real, todo lo que hace con la expectación, de manera individual o en reticulado.
12. En consecuencia, también, el espectador es mucho más que “receptor” en términos semióticos de lenguaje y circuito de la comunicación.
13. Paradójicamente, aunque desborde vastamente las funciones de “espectador” y “receptor” en los sentidos ya indicados (etimológico y semiótico), el espectador sigue siendo “espectador” y “receptor”. Dichas funciones, aunque desbordadas o entretejidas con otras (espectador-creador, espectador-crítico, etc.), se mantienen entre las posibles. El espectador real puede ser creador y “espectador” (en el sentido etimológico) o “receptor” (en el sentido semiótico) al mismo tiempo.
14. El espectador real construye un vínculo existencial con el teatro, hace cosas con el teatro en su vida cotidiana, a partir de y más allá de la experiencia del acontecimiento teatral (Dubatti, 2023c).
15. Frente a su complejidad, a su condición real, histórica e intencional, el término “espectador” es una palabra general que pide ser desambiguada o asociada a otros términos: espectador-actor, espectador ritual, espectador crítico, espectador posdramático, etc.

16. Con su acción en el acontecimiento teatral el espectador es productor de poésis, es decir, incide directamente en la construcción del acontecimiento. Podemos distinguir una poésis expectatorial (más ceñida a la propia dinámica del espectador) y otra convivial (resultado de la multiplicación entre la poésis corporal del actor/espectáculo y la poésis expectatorial). De lo que podemos concluir que la producción de poésis es acción omnipresente y circulante entre todos los que intervienen en el acontecimiento teatral.
17. Así mismo, podemos reconocer una dimensión del actor-espectador, o del técnico-espectador, ya que actores y técnicos también expectan el acontecimiento. De lo que podemos concluir que la acción de la expectación es omnipresente y circulante en el acontecimiento teatral.
18. La condición del espectador-actor (el espectador que produce acción en el acontecimiento teatral) religa con una dialéctica interna a la teatralidad, la del vínculo entre expectación y actuación: expectamos el mundo, expectamos que somos expectados, actuamos para la expectación de los otros (Dubatti, 2019b).
19. De las últimas observaciones podemos concluir que no hay un límite preciso entre expectación y actuación, hay liminalidad (primaria) entre las acciones del espectador y el actor en el acontecimiento (Dubatti, 2017b), sea expresión canónica de teatro-matriz o cualquiera de las formas de teatro liminal (liminalidad secundaria).
20. En el espectador real confluyen liminalmente las dimensiones de la expectatorialidad, la expectación, las expectativas y la transexpectación (Dubatti, 2023d).
21. El espectador real posee una capacitación pluralista de prácticas: no sólo se relaciona con artes conviviales, tecnoviviales y liminales, sino también con una destotalización

- de poéticas y con la convivencia de tiempos históricos (premoderno, moderno, posmoderno) (Dubatti, 2015, 2021a y 2021b).
22. Su expectación de las artes se relaciona también con sus prácticas de expectación extra-artísticas (sociales, políticas, mercantiles, rituales, festivas, deportivas, etc.).
  23. Un espectador trae consigo liminalmente todos esos saberes (artísticos, no-artísticos, liminales), que se dan conjuntamente en una transexpectación o entretejido de competencias y prácticas. Un espectador ve teatro también con sus saberes de espectador de cine, televisión, radio, plataformas, etc., y con sus saberes de espectador social, político, cultural, ritual, deportivo, etc. (Dubatti, 2023d).
  24. Un espectador real se hace a partir de la suma de experiencias que va atravesando, en esas experiencias va adquiriendo saberes, saberes de experiencia (Dewey) y de tiempo (Kartun), en suma de horas de expectación. Esos saberes de experiencia y de tiempo se generan en el acontecimiento pero también a posteriori, por ejemplo, en una pedagogía del diálogo y la escucha con otros espectadores, con artistas, con especialistas (por ejemplo, coordinadores de escuelas de espectadores). Estos últimos saberes inciden también, a posteriori, en la experiencia de los acontecimientos (como se demuestra en los testimonios de las escuelas de espectadores).
  25. En el acontecimiento teatral, para accionar, el espectador (radicalmente en su dimensión voluntaria) se enfrenta con la problemática de una ética de la expectación, que se relaciona con una ética de la alteridad, en la medida en que debe interactuar con el otro, la otra, lo otro, las/los otras/os.
  26. En ese campo de una ética de la expectación teatral, el espectador es sujeto de derechos (Dubatti, 2020d).

27. En el acontecimiento teatral, para accionar, el espectador debe asumir políticas de expectación ya que se mueve dentro de campos de poder (sistemas de fuerzas), y su comportamiento incide dentro de ese campo de poder, generando cartografías de amigos, enemigos, aliados potenciales y neutrales.
28. Frente al diseño de espectadores implícitos de determinados dispositivos de poder, que promueven una regulación y control del espectador a través de la historia, el espectador real tiene la capacidad de reaccionar generando acciones (políticas) que le permiten polemizar u oponerse a esos dispositivos.
29. Entre los componentes de la complejidad de la expectación se encuentra la tensión propia de la experiencia entre lenguaje e inefabilidad: así como hay literaturas del espectador (en entrevistas, encuestas, cartas de lectores, comentarios, críticas, etc., Dubatti, 2023e), hay también una zona potente de la experiencia donde el espectador “no habla”. El espectador real, entre babelismo e infancia (Dubatti, *Filosofía del Teatro I, II y III*, 2007, 2010 y 2014a).
30. El espectador sana, se cura en el convivio teatral (Dubatti, 2021c).

Este conjunto de observaciones teóricas otorgan relevancia al espectador real y ponen en primer plano su complejidad. Las dinámicas y competencias del espectador real son la base empírica de nuestra producción de conocimiento sobre el teatrar y expectateatrar. Es necesario, por un lado, multiplicar nuestras herramientas para el estudio de espectadores reales, en el presente y en el pasado. Por otra parte, debemos poner en relación nuestro conocimiento de las/los espectadores reales con las otras aproximaciones: espectador histórico, implícito,

explícito, abstracto, representado y voluntario (o intencional) para descubrir vínculos y contrastes. Las características de los espectadores reales suelen ser complementarias con las del espectador histórico y voluntario, pero pueden resultar divergentes o no complementarias con las de los espectadores implícito, explícito, abstracto y representado. En esa riqueza de multiplicidades se juega la densidad expectatorial de un período, como intentamos demostrar en nuestra investigación sobre las/los espectadores teatrales en Buenos Aires entre 1901-1914.

## **Bibliografía**

- Bohm, D. (1998). *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.
- Carpio, A. P. (1995). "La Fenomenología. Husserl", en su *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*. Buenos Aires, Glauco: 377-419.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*. Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014a). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014b). "El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral", en su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (2014a): 79-122.
- Dubatti, J. (2014c). "Excepcionalidad de acontecimiento: máxima concreción de la teatralidad singular del teatro", en su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (2014a): 165-183.

- Dubatti, J. (2015). “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”, en Luis Alberto Quevedo (comp.), *La cultura argentina hoy. Tendencias!*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE: 151-196.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2017a). “La Escuela de Espectadores de Buenos Aires (2001-2016): un laboratorio de (auto) percepción teatral”, en F. Desgranges y G. Simoes (orgs.), *O Ato do Espectador. Perspectivas Artísticas e Pedagógicas*. Sao Paulo-Florianópolis, Brasil, HUCITEC Editora, iNerTE: 239-249.
- Dubatti, J. (2017b). “Introducción teórica. Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales”, en *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático: 13-36.
- Dubatti, J. (2019a). “Arte, teatro y universidad: filosofía de la praxis, pensamiento y ciencias”, en M. Casarín (coord.), *Universidad, producción del conocimiento e inclusión social: a 100 años de la Reforma*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Avanzados. Libro digital, PDF – (Posdoc; 6): 147-176.
- Dubatti, J. (2019b). “Introducción teórica. Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral. El espectador y sus dinámicas en la teatralidad, el teatro y la transteatralización”, en *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático: 19-37.
- Dubatti, J. (2019c). “Asociación Argentina de Espectadores de Teatro y Manifiesto del Espectador-Crítico”, *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, México DF., año 18, 79 (octubre-diciembre): 21-22. Integra el Dossier “Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral”.
- Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, Col. Arte y Acción.
- Dubatti, J. (2020b). “Hacia una Historia Comparada del espectador teatral”, en M. Bracciale Escalada, M. Ortiz Rodríguez (comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las*

- artes escénicas. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata: 8-23.
- Dubatti, J. (2020c). “Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales”, *El Hilo de la Fábula*, Universidad Nacional del Litoral, Centro de Estudios Comparados, 20: 29-43.
- Dubatti, J. (2020d). “La energía de las/los espectadores, mucho más que receptores: sujetos complejos y de derechos, agentes del campo teatral, ciudadanas/os”, en N. Koss (comp.), *I Jornadas Internacionales de Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: 1-7. Libro digital, PDF. Archivo Digital: descarga y online.  
<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JCTG/JESPEC-I/schedConf/presentations>
- Dubatti, J. (2021a). “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)”, *Avances*, Universidad Nacional de Córdoba, 30: 313-333.
- Dubatti, J. (2021b). “Experiência teatral, experiência tecnovivial: nem identidade, nem campeonato, nem superação evolucionista, nem destruição, nem vínculos simétricos”, *Rebento. Revista das Artes do Espetáculo*, UNESP Universidade Estadual Paulista, DACEFC e PPGA-IA, Sao Paulo, Brasil, 14 (janeiro-junio): 255-269. Tradução: Victor Lavarda de Freitas. <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/609/397>
- Dubatti, J. (2021c). “Ser espectador nos cura con pasiones alegres”, *Kiné. La Revista de lo Corporal*, Año 30, 20 de agosto al 20 de octubre, 148: 25. [www.revistakine.com.ar](http://www.revistakine.com.ar)
- Dubatti, J. (2023a). “Tópica de espectadores: la construcción de un público teatral en Buenos Aires hacia 1901 según *Medio siglo de farándula*, de José J. Podestá”, [Sic]. *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, Año XIII, 35 (agosto): 62-69.
- Dubatti, J. (2023b). “Siete formas de pensar a las/los espectadores”. *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras,

- Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”: (1-7). Edición digital disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023> y <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>
- Dubatti, J. (2023c). “El trabajo social, cultural y existencial con los espectadores”, en Luis A. Ramos-García (ed.), *Justicia social: reivindicaciones del arte de creación colectiva. Homenaje a Patricia Ariza*. Minnesota, Minneapolis, Latin American Theater Review Books, Studia Hispanica Editors: 125-135.
- Dubatti, J. (2023d). “Transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales”, *Metáfora. Revista de Literatura y Análisis del Discurso*. Lima, Perú, 11: 1-14.
- Dubatti, J. (2023e). “El acontecimiento teatral y sus literaturas argentinas: una mirada retrospectiva y prospectiva. Casos: literaturas de las historias y del espectador”, en *Actas Congreso Nacional de las Literaturas Argentinas*, Universidad Nacional de Jujuy (en prensa).
- Hegel, G. W. F. (2008). *Estética*. Buenos Aires: Losada.
- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue Teatro, Serie Praxis Teatral. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.
- Lévinas, E. (2014). *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros.
- Podestá, J. J. (1986). [1930]. *Medio siglo de farándula. Memorias*. Reedición facsimilar. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Dirección General de Escuelas y Cultura. 1º edición: Córdoba, Río de la Plata Imprenta Argentina.

## Video

- Benza Guerra, R., conferencia “Las fiestas patronales: mirada desde los elementos del teatro”, Canal de Youtube del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA: [https://www.youtube.com/watch?v=OFzqpVQ\\_tl0&t=220s](https://www.youtube.com/watch?v=OFzqpVQ_tl0&t=220s)



**CAPÍTULO 4**  
**Transteatralidad,**  
**transactorialidad,**  
**transexpectatorialidad**  
**y territorialidad**



Desde la Filosofía del Teatro (y disciplinas derivadas de ella: Teatro Comparado, Poética Comparada, Geografía Teatral y Estudios Comparados de Expectación),<sup>1</sup> venimos sistematizando una constelación categorial para problematizar la acción / el acontecimiento de la expectación y visibilizar su complejidad. En este caso retomaremos los principales conceptos de los Estudios Comparados de Expectación para relacionarlos con la noción de territorialidad, entendida como unidad dinámicas de anclaje geográfico-histórico-cultural en contextos de geografía humana, de espacio terrestre subjetivado (Dubatti, 2020b: 19 y sigs.). La visión compleja de la territorialidad, trasvasada de los estudios geográficos, nos hace pensarla como un espesor cartográfico, una superposición de mapas interconectados de interterritorialidad, intraterritorialidad, supraterritorialidad, así como en dinamismo o procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización, así como distinguir una territorialidad geográfica y otra corporal, ambas vinculadas al espacio físico (Dubatti, 2020b: 109-161).

Resumamos la red conceptual con la que trabajamos en sus componentes centrales. En dos artículos dedicados respectivamente a actuación y expectación, hermanados (porque actuación y expectación son fenómenos complementarios, van de la mano por su vínculo orgánico con la teatralidad),<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Véanse al respecto Dubatti, 2020a y 2020e.

<sup>2</sup> J. Dubatti, "Actoralidad, actuación, actuaciones" (2022a) y "Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación" (2022b). Sugerimos poner en diálogo ambos textos (escritos de manera tal que se complementan entre sí).

propusimos los conceptos de actoralidad / actuación / actuaciones, en uno, y sus complementarios expectatorialidad / expectación / expectativas, en el otro. Ambas tríadas están vinculadas, a su vez, a las nociones de teatralidad / teatralización, teatralidades (y teatros), de acuerdo a la Filosofía del Teatro. En otro trabajo posterior desarrollaremos las categorías de transteatralización, transactuación y transexpectación, y sus actualizaciones plurales, estableciendo su relación y, al mismo tiempo, su diferencia, respecto de las anteriores.<sup>3</sup> Impulsamos una sistematización de estos conceptos dentro de los Estudios Comparados de Expectación Teatral porque resultan útiles para la composición de una historia de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires,<sup>4</sup> a la par que articulan con nuestro perfil de investigador participativo,<sup>5</sup> quien produce conocimiento desde la auto-observación de la praxis en el trabajo con espectadores.<sup>6</sup>

En los dos primeros artículos mencionados partimos de la refutación de un dicho de la doxa en pandemia (“Hay teatro

---

<sup>3</sup> J. Dubatti (2023), “Transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales”, *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, Lima, Perú, 11: 1-14. Para la presente exposición, tomaremos como base la estructura de este trabajo (cuyas nociones sobre expectación nos parece relevante recordar) y le incorporaremos las reflexiones correspondientes a territorialidad.

<sup>4</sup> Proyecto Filo:CyT FC22-089 “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”, que dirigimos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, período 2022-2024, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”.

<sup>5</sup> Llamamos investigador/a participativo/a a una/o de los sujetos de la investigación artística, quien coloca su “laboratorio” en el campo artístico, quien “vive” el campo radicalmente, en los accidentes y rugosidades del territorio, y produce conocimiento desde esa praxis territorializada. Sobre el concepto de investigador/a participativo/a, que reformulamos a partir del pensamiento de la metodóloga María Teresa Sirvent (*El proceso de investigación*, 2006), véanse nuestros *Filosofía del Teatro III*, 2014, 79-122, y especialmente “El artista-investigador y la producción de conocimiento desde el teatro: una Filosofía de la Praxis”, 2020e, 247-277.

<sup>6</sup> Desde 2001 dirigimos la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, con 400 alumnas/os. Hemos contribuido a abrir 87 escuelas de espectadores en diversos países. Coordinamos la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE).

porque hay actuación y expectación”)<sup>7</sup> con el objetivo de sostener que tanto la actuación como la expectación son fenómenos múltiples, plurales y, a la par, están presentes en diversas prácticas, que no son específicos ni privativos del teatro o de las artes escénicas, ni siquiera de las artes del espectáculo.<sup>8</sup> Proponemos allí que hay actuación y expectación tanto en las artes conviviales (las que trabajan con la reunión en territorio, en presencia física, en el espacio físico, en proximidad), como en las tecnovivales (las que entablan un vínculo remoto, a distancia, a través de tecnologías que permiten la sustracción del cuerpo físico de la reunión territorial) y en las liminales entre convivio y tecnovivio (prácticas de cruce, pasaje, interconexión).<sup>9</sup> De esta manera, podemos reconocer actuación y expectación no solo en el teatro, sino también en el cine, en la radio, en la televisión, en el video, en la web, en las transmisiones artísticas por teléfono (en vivo o con grabaciones de *whatsapp*), a través de auriculares, etc.

Pero, además, actuación y expectación exceden lo artístico: las encontramos en las múltiples teatralidades sociales (diferentes modos de organizar la mirada del otro, de construir políticas

---

<sup>7</sup> Esa aseveración de la doxa se enmarca en el “relato de la migración” del teatro al streaming, recreado en repetidas ocasiones por diversos agentes del campo académico y artístico-teatral durante la pandemia. En ese período 2020-2021 registramos diversas afirmaciones de la doxa sobre el acontecimiento teatral que se hicieron en mesas redondas, foros, artículos, entrevistas en diversos medios, etc. Las fuimos apuntando en nuestro “Diario de la peste” (una veintena de cuadernos y libretas llenos de notas sobre la experiencia cotidiana, social y artística durante el aislamiento). Sobre los (al menos) quince “relatos” de la doxa sobre la situación mutante del teatro en pandemia, véase nuestro “Relatos pandémicos sobre la situación del teatro” (2023b). Cada uno de esos relatos, acaso no conscientemente, encierra una posible respuesta a la pregunta ontológica inicial, la pregunta por lo que existe, según Van Orman Quine: ¿qué hay en el mundo?, ¿qué existe en el mundo?, y en su relación con el teatro: ¿qué hay o existe en el mundo en tanto teatro? (2002: 39-59).

<sup>8</sup> Para la caracterización artes teatrales < artes escénicas < artes del espectáculo, Dubatti 2020e, 73-74.

<sup>9</sup> Sobre la distinción entre artes conviviales, tecnovivales y liminales, Dubatti, 2021a, 313-333.

de la mirada: cívica, familiar, ritual, mercantil, de género, del erotismo, deportiva, docente y estudiantil, etc., la teatralidad entendida como condición de lo humano en todas las esferas de la vida humana) y, por supuesto, en la transteatralización (por ejemplo, en los usos de estrategias teatrales para un mayor control de las teatralidades sociales).<sup>10</sup> Volveremos enseguida sobre estos últimos conceptos.

Los términos “espectador”, “expectación”, “espectáculo” (lo que se ofrece a la vista) o “espectacular” (que llama a ser visto) comparten la misma raíz y provienen etimológicamente de los verbos *spectare* / *expectare* (latín). Pueden ser encontrados en diversos contextos discursivos vinculados al observador, la observación, lo que merece ser observado, lo que es forzoso o atractivo observar (por ejemplo, “dar un espectáculo” en el sentido de comportarse escandalosamente).<sup>11</sup> Se los puede hallar en textos de intercambio cotidiano, sociológicos, deportivos, políticos, etc.

Si en todos estos fenómenos (en la teatralidad social, en la transteatralización, en las artes conviviales, tecnoviviales y liminales, etc.), hay actuación y expectación, para problematizar esta condición compartida podemos valernos de una herramienta que Aristóteles formula en su *Metafísica* (Libro X): la distinción y complementariedad entre género próximo y diferencia específica.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Sobre el hecho comprobado de que políticos, periodistas, pastores, abogados, etc., asisten a clases de teatro para dominar la teatralidad en sus campos respectivos, véase nuestro “Teatralidad, teatro, transteatralización”, en *Teatro y territorialidad*, 2020b, 53-70.

<sup>11</sup> Destaquemos que el término “espectáculo” incluye al mismo tiempo la acción del esperar y el objeto esperado, da cuenta así de la interrelación inseparable entre expectación y actuación, en términos de teatralidad la complementariedad entre organizar la mirada y dejarse organizar la mirada.

<sup>12</sup> Para las coordenadas de comprensión de Aristóteles, seguimos a Carpio, 1995, 113-132.

Detengámonos primero en el género próximo a partir de algunas precisiones. Lo común a todas las prácticas mencionadas son la teatralidad, la actoralidad y la expectatorialidad. Según la Filosofía del Teatro, la teatralidad es un fenómeno anterior al teatro, anterior en doble sentido: por trayecto histórico y por necesidad teórica. Se trata de una precuela teórica, es decir, un concepto que ha sido formulado después de otro, del que depende, pero que sirve para pensar fenómenos que existen mucho antes de aquellos que nombra e indaga el primer concepto (Dubatti, 2020b: 37).<sup>13</sup> Desde este punto de vista, la teatralidad no sería, como se ha dicho en múltiples ocasiones, una propiedad específica del teatro, sino mucho más: un atributo inherente a lo humano, una condición antropológica. No podemos pensar la Humanidad sin teatralidad. Teatralidad (palabra que podríamos traducir como “miradadidad”, ya que *théatron*, en griego, significa o puede traducirse como “mirador”, “observatorio”) es, para la Filosofía del Teatro, la capacidad de organizar la mirada de los otros y de dejarnos organizar la mirada por los otros. Vivimos construyendo (y respondiendo a) ópticas políticas o políticas de la mirada (desde la actoralidad y la expectatorialidad, respectiva y entramadamente). El origen de la teatralidad está en el *Homo Theatralis*, condición anterior al teatro.<sup>14</sup>

La “mirada” a que nos referimos no es solo la de los ojos (sentido de la vista), sino que el término posee una dimensión sinecdóquica mucho más amplio: involucra una percepción

---

<sup>13</sup> El concepto de teatralidad ha sido concebido mucho después que el concepto de teatro, sin embargo nombra algo que está antes: la teatralidad es anterior al teatro.

<sup>14</sup> Proponemos una relectura del concepto de teatralidad, desde una perspectiva antropológica, del *homo theatralis*, o teatralidad humana, reelaborando extensivamente a Gustavo Geirola, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, 2000. Para la singularidad de la perspectiva antropológica, seguimos a Marco de Marinis (1997: 81-106) y a Pavis (2018: 309-342).

totalizante, una “mirada” con todos los sentidos, con la emoción, con los sentimientos, con la inteligencia y la razón, con la memoria, con la intuición, con las pasiones, con el sistema neurológico, con la subjetividad y la ideología, con el deseo, con el inconsciente, etc. Involucra todos los campos de la existencia humana.<sup>15</sup>

Vivimos dentro de una red de miradas que construimos con los otros. El control de la mirada de los otros implica el control del poder y el mercado. Es importante aclararlo: la teatralidad va mucho más allá de la manipulación o de la mentira, del simulacro u otros posibles usos negativos y sus consecuentes rechazos. Independientemente de sus usos objetables (que sin duda proliferan), la teatralidad es inseparable de lo humano y está también en el dominio pleno de las grandes manifestaciones de la Humanidad, de las grandes acciones y causas de los seres humanos y los pueblos.

El teatro, según esta caracterización, no inventó la teatralidad. Por el contrario, el teatro deriva del tronco común de la teatralidad, es una de las teatralidades posibles, la suya es la teatralidad poética corporal convivial. El teatro pertenece a la familia de las teatralidades porque comparte con ellas, porosamente, el principio de la organización de la mirada/percepción del otro, comparte la dinámica de construcciones de ópticas políticas o políticas de la mirada. La teatralidad está en todo lo humano, no así el teatro, que sería un tipo o uso particularizado de la teatralidad. La construcción científica antropológico-filosófica refuta así otra creencia de la doxa, la que afirma que “todo es teatro”: no todo es teatro, pero sí *todo es teatralidad*.

---

<sup>15</sup> En consecuencia, organizar la mirada del otro es mucho más que organizar su campo visual, es también organizarle los otros sentidos, la emoción, la reflexión, la memoria, el deseo, etc.

En todo el orbe humano hay acción de las políticas de la mirada. A la luz de este sentido, el de la teatralidad genérica y no el del teatro, deben comprenderse conceptos e imágenes como “All the World’s a stage” (As you like it, Acto II, Escena VII, verso 1037) y el “gran teatro del mundo” de Calderón de la Barca, así como las variantes del tópico del *Theatrum Mundi*.

Teatralidad implica actoralidad y expectatorialidad. Para organizar la mirada actuamos y para dejarnos organizar la mirada esperamos la actuación. Podemos llamar actoralidad a la condición común a todas las prácticas actorales (género próximo), aquello que vemos manifestarse fenomenológicamente en los diversos acontecimientos de actuación (social, deportiva, artística, etc.). En la actoralidad advertimos una acción humana (una dimensión performativa o de ejecución, “actor” entendido como “quien lleva adelante la acción”) que busca organizar la mirada del otro y se siente expectado (dimensión de teatralidad), que instaura una existencia de mundo (dimensión ontológica, sea cotidiana o extracotidiana), genera lenguaje/comunicación (dimensión semiótica) y opera como una conjunción catalizadora (capacidad de convocar-reunir series de elementos y acontecimientos), entre sus aspectos principales. Hay actoralidad en todas las formas de actuación: cívica, política, ritual, mercantil, militar, de género, etc.

Podemos llamar expectatorialidad a la condición común a todas las prácticas de expectación (género próximo), aquello que vemos manifestarse fenomenológicamente en los diversos acontecimientos de expectación (social, artística, etc.). En la expectatorialidad advertimos una acción humana (una dimensión performativa o de ejecución, “espectador” entendido como “quien observa con atención”), que se deja organizar la mirada por otro y a la vez también organiza la mirada (dimensión de teatralidad), que instaura una existencia de mundo (dimensión

ontológica, sea cotidiana o extracotidiana), genera lenguaje/comunicación (dimensión semiótica) y a la par que observa es observado (dimensión de igualdad o democratización, en tanto vivimos dentro de una red de miradas), entre otros aspectos. Hay expectatorialidad en todas las formas de expectación.

Los conceptos de teatralidad, actoralidad y expectatorialidad son resultado de una abstracción a partir de la observación de las prácticas. En cambio, la diferencia específica surge de la percepción de las diversas actualizaciones de la teatralidad, la actoralidad y la expectatorialidad. Esas actualizaciones corresponden a la teatralización, actuación y expectación entendidas como acciones concretas, históricas, en permanente cambio de procedimientos, concepciones, praxis. Advertimos el pluralismo de esas actualizaciones en los términos (así, en plural): teatralidades (y teatros), actuaciones y expectativas.

Sinteticemos la propuesta hasta ahora en el siguiente cuadro:

<b>Género próximo (abstracto)</b>	teatralidad	actoralidad	Expectatorialidad
<b>Actualización en acontecimiento</b>	teatralización	actuación	Expectación
<b>Diferencia específica (prácticas concretas)</b>	teatralidades (y teatros)	actuaciones	Expectaciones

En la teatralización (acontecimiento actualizador de la teatralidad, su puesta en praxis concreta y diversa) se manifiestan múltiples teatralidades: teatralidades del poder cívico, del rito, del mercado, de la familia, del erotismo, del deporte, de la universidad, de la poésis corporal (o teatro, que a su vez se abre en un espectro ilimitado de teatros diversos), etc. Cada esfera de la actividad humana organiza su teatralidad con rasgos específicos, y al mismo tiempo son familia, todas estas

“ramas” están emparentadas por el “tronco” común de la teatralidad como atributo antropológico. Teatralidad poiética corporal convivial: desde su base antropológica, el teatro reelabora la teatralidad, de la que parte, hacia un lugar nuevo y específico, la *poiesis* corporal y convivial, la metáfora, los mundos paralelos al mundo, con otra lógica, con nuevas reglas específicas de funcionamiento. Pero además hay múltiples manifestaciones, concepciones, prácticas y procedimientos de esa teatralidad poiética: hay teatros, así, en plural, tanto en lo referente a las múltiples formas que entroncan en el teatro-matriz como en el teatro liminal.<sup>16</sup>

Ante la pregunta por la diferencia específica, podemos hablar de actuaciones, en plural, que implican praxis, acontecimientos, experiencias, epistemologías, saberes, pedagogías, tecnologías, políticas diferentes.<sup>17</sup> Por ejemplo, la actuación convivial se diferencia de la tecnovivial o de la liminal en estos ocho ejes señalados (praxis, acontecimientos, etc.), las diversas prácticas de la actuación implican formas diferentes de actuación. Coinciden en la actoralidad, pero la actualizan de formas diversas. Al mismo tiempo, dentro de la actuación convivial,

---

<sup>16</sup> Desde nuestra perspectiva filosófica, empleamos la palabra “teatro” no en el sentido restrictivo y excluyente que le otorgó la visión moderna (en especial a partir de la *Estética de Hegel*, hacia 1830), sino en otro más amplio, incluyente y abarcador, un genérico que opera como precuela teórica también sobre el pasado histórico: todas las prácticas y concepciones del teatro-matriz (acontecimiento artístico de convivio + *poiesis* corporal + expectación), incluidas las del teatro liminal (que cruza el teatro-matriz con prácticas y concepciones de otros campos ontológicos: la teatralidad y la transteatralización de la vida cotidiana, el comercio y la publicidad, la salud, el deporte, la educación, la política, la vida cívica, la liturgia, la ciencia, el juego, la moda, la sexualidad, el periodismo y la comunicación, las otras artes, el tecnovivio, etc.). De esta forma, en tanto genérico, el término teatro incluye todas las formas de producción de *poiesis* corporal producidas y expectadas en convivio: teatro de sala, de calle, danza, performance artística, mimo, títeres, circo, etc. Para la distinción de teatro-matriz y teatro liminal, véase nuestro “Dramático y no-dramático: teatro-matriz, teatro liminal” (2020b, 51-108).

<sup>17</sup> Como hemos sostenido en Dubatti, 2021a.

no es el mismo tipo de actuación el que se pone en juego interpretando un texto clásico de Calderón de la Barca en sala en convivio con 1.000 espectadores, o en teatro acrobático en una plaza, o haciendo *stand up* en un bar ruidoso frente a veinte personas. Dentro de la actuación tecnovivial, hay diferencias en la actuación radial, televisiva, cinematográfica, por teléfono, por *zoom*, etc.

Podemos hablar de expectativas, en plural, de la misma manera que de actuaciones, porque implican praxis, acontecimientos, experiencias, epistemologías, saberes, pedagogías, tecnologías, políticas diferentes. Por ejemplo, la expectación convivial se diferencia de la tecnovivial o de la liminal en estos ocho ejes señalados (praxis, acontecimientos, etc.), las diversas prácticas de la expectación implican formas diferentes de expectación. Coinciden en la expectatorialidad, pero la actualizan de formas diversas. Al mismo tiempo, dentro de la expectación convivial, no es el mismo tipo de expectación el que se pone en juego en una sala de 1.000 localidades a oscuras y en silencio, o en una plaza a cielo abierto, o en un bar ruidoso mientras se come, se bebe y se conversa. Dentro de la expectación tecnovivial, hay diferencias en la expectación radial, televisiva, cinematográfica, por teléfono, por *zoom*, etc.

Detengámonos, hasta aquí, para vincular estas nociones con el concepto de territorialidad. La expectatorialidad, en su sentido amplio, puede ser territorial o no-territorial, en la medida en que participa del convivio, del tecnovivio o de su relación liminal. Las actualizaciones y prácticas conviviales (incluidas las liminales, en tanto en estas interviene de alguna manera el convivio) territorializan por el espacio físico, los cuerpos (que podemos pensar, en su materialidad, como parte y prolongación del espacio físico) y especialmente los cuerpos en presencia física reunión (proximidad, territorio compartido)

en el espacio físico. En el caso de las actualizaciones y prácticas estrictamente tecnoviviales (remotas, a distancia, mediadas por tecnologías que permiten la sustracción del cuerpo presente del territorio compartido), hablamos de no-territorialidad (en términos geográficos), en la medida en que cada cuerpo se encuentra en un territorio diverso y la conexión se realiza en el espacio virtual, un espacio desterritorializado (la “nube”). El cuerpo y el espacio físicos se desterritorializan digitalmente y son transmitidos no como espacio físico, sino virtual. Esta desterritorialización opera sobre otra forma de pensar la interterritorialidad, ya que el “entre” mediado no se produce en territorio geográfico compartido, sino en la “nube”. Se trata de una interterritorialidad desterritorializada, a diferencia de la que puede concretarse en el espacio físico convivial (por ejemplo, a través de un encuentro teatral de una compañía extranjera y el público local en un festival). La palabra desterritorialización implica, en consecuencia, dos variantes: la desterritorialización convivial (en el espacio físico, por ejemplo, en la *poíesis* corporal en territorio) y la desterritorialización tecnovivial (en el espacio virtual que producen las tecnologías de la comunicación a distancia). Por supuesto, los casos liminales favorecen el entretejido híbrido de estos acontecimientos que podemos experimentar polarizadamente.

Debemos incorporar otro nivel de análisis: transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad, con sus respectivas actualizaciones en acontecimiento y diferencia específica. Nuevamente proponemos un cuadro de síntesis, ahora ampliado:

Género próximo (abstracto)	teatralidad	actoralidad	Expectatorialidad
Actualización en acontecimiento	teatralización	Actuación	Expectación
Diferencia específica (prácticas concretas)	teatralidades (y teatros)	Actuaciones	Expectaciones
Entretejido, interacción y convivencia	transteatralidad	Transactoralidad	transexpectatorialidad
Actualización en acontecimiento	transteatralización	Transactuación	Transexpectación
Diferencia específica (prácticas concretas)	transteatralizaciones	Transactuaciones	Transexpectaciones

Llamamos transteatralidad, en términos abstractos y transhistóricos, a la condición de entretejido, interacción y convivencia, cruces, intercambios, límites borrosos y liminalidades entre teatralidad y teatralidades (y teatros), entre las teatralidades entre sí y entre los fenómenos de actoralidad / actuaciones y expectatorialidad / expectativas. Llamamos transactuación, en términos abstractos y transhistóricos, a la condición de entretejido, interacción y convivencia, etc., entre actoralidad y actuaciones y entre las actuaciones entre sí (poiética corporal convivial, militar, mercantil, etc.). Llamamos transexpectatorialidad, en términos abstractos y transhistóricos a la condición de entretejido, interacción y convivencia, etc., entre expectatorialidad y expectativas, y entre las expectativas entre sí (social, artística, etc.).

Hemos estudiado algunos casos de transteatralizaciones, transactuaciones y transexpectaciones (entendidas como actualizaciones de la transteatralidad, la transactoralidad y la transex-

pectatorialidad en acontecimientos concretos y con diferencia específica) en diversos trabajos anteriores. Ya mencionamos (nota 10) los casos que consideramos en el libro *Teatro y territorialidad*. En los artículos hermanados de *Conjunto y Kaylla* nos referimos al trabajo del actor Luis Machín y su “caja de herramientas” múltiple en disponibilidad,<sup>18</sup> a la “sopa cuántica” destemporalizada del canon de destotalización tanto para las actrices y los actores como para las/los espectadores, al caso de la actriz Cecilia Roth y su preferencia por la actuación cinematográfica, a la reveladora escena de entrenamiento teatral para atracar un banco en la película *El robo del siglo*, a las cámaras de seguridad y vigilancia y su ubicación en los hoteles, a los drones que sobrevuelan la ciudad y a las cámaras de seguridad en las calles, los bancos, los estacionamientos, los negocios, las oficinas, las empresas, las casas, al sentirnos expectados en la web, etc.

También hemos desarrollado el tema en artículos sobre las tensiones entre teatro y teatralidades en la obra de Ricardo Bartís, Mauricio Kartun o Juan Mayorga, sobre las relaciones entre teatro y teatralidad del fútbol y sobre las dinámicas del espectador.<sup>19</sup>

Si nos auto-observamos desde el ejercicio de la expectación (así como el actor Luis Machín se auto-observa en sus diferentes

---

<sup>18</sup> Luis Machín analizó en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires un día de trabajo en el que superó toda agenda anterior: por la mañana grabó un programa de televisión, a la tarde una escena de una película, y a la noche hizo dos funciones, primero I.D.I.O.T.A. en el circuito comercial de arte (Teatro Picadero) y, luego de ser llevado a toda velocidad por un taxi a otro barrio de la ciudad, *El mar de noche* (en la sala independiente de cámara Apacheta).

<sup>19</sup> Véanse “Tensión productiva entre teatralidad, teatro y transteatralización: La máquina idiota (2013) del director Ricardo Bartís y su ‘teatro de estados’ (2016); ‘Sobre el alcance de la teoría de la ‘engañifa’ en Ala de criados’ (2010, 87-96); ‘El teatro de Juan Mayorga en la Argentina: memoria, transteatralización e izquierda’ (2007, 36-41); ‘Fútbol y teatro en la Argentina: el fútbol en la praxis teatral, el fútbol como teatro liminal’ (2021b, 135-156); ‘Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral: el espectador y sus dinámicas en la teatralidad, el teatro y la transteatralización’ (2019, 21-37).

actuaciones: teatral, cinematográfica, televisiva, publicitaria, etc.), advertimos que en un mismo día podemos sucesiva o incluso simultáneamente ser espectadores sociales, teatrales, radiales, cinematográficos, de video, de telecomunicaciones, de la web, etc. Hay situaciones y ejercicios de expectación (como para Cecilia Roth en la actuación) que nos complacen más que otras (nos puede gustar más esperar la televisión que el cine o el teatro, tal vez).

Pero además vivimos dentro de un “Gran Hermano”, en un panóptico humano-tecnológico, observamos / expectamos el mundo y nos sentimos observados / expectados por personas y cámaras, rastreo satelital, navegaciones en la web, diversas formas de vigilancia, números de registro fiscal, etc. y “actuamos”, consciente o inconscientemente, para esas miradas que, aunque no estén a la vista, sentimos omnipresentes y ejercidas desde algún lugar. Podemos afirmar que nuestra vida contemporánea nos provee, en su complejidad, tanto ejemplos de transteatralización y de transactuación, como de transexpectación. Somos actores de una transteatralización ubicua y espectadores de una transexpectación igualmente ubicua. Solo no actuamos para nuestros panespectadores cuando nos dormimos o nos desmayamos, y lo mismo sucede con la expectación respecto de los panactores. Podemos hablar, en consecuencia, de una panteatralidad, panactuación y panexpectación en el mundo contemporáneo.

Un espectador que mira televisión, cine, teatro o la web adquiere saberes de actuación (de las actrices y los actores que trabajan en la televisión, el cine, el teatro, a web, etc.) y luego usa esos saberes para su propio desempeño actoral, por ejemplo, en la actuación social. Sorprende la capacidad de ciertas personas que no son periodistas para hablar ante las cámaras de televisión dando testimonio u opinión (capacidad que adquirieron expectando programas periodísticos de televisión).

Transteatralidad, transactoralidad y transexpectatorialidad son hoy sustituto contemporáneo del principio teodramático del cristianismo, que ubicaba a Dios como espectador omnisciente de las acciones humanas (incluso las interiores) y permanentemente nos recordaba: “Debes portarte bien porque Dios todo el tiempo te está mirando”; “Actúa bien para Dios espectador”. Los nuevos principios son: “Tenés que actuar bien para la panexpectación, para el panóptico humano-tecnológico”; “Actúa bien porque TODO te está expectando”.

¿Cómo se relaciona la transexpectatorialidad, sus actualizaciones y prácticas, con la territorialidad? En todas las expectativas: convivial, tecnovivial y liminal, las/los espectadores ponen en juego sus saberes múltiples y los entretejidos de experiencias y conocimientos. Esa convivencia y múltiple determinación hace que, por ejemplo, en la expectación territorial del convivio se estén teniendo en cuenta los saberes y competencias desterritorializados del tecnovivio, ya sea para percibir (y disfrutar) una polarización, una diferencia, una singularidad, o para cruzarlas, alternarlas, yuxtaponerlas o hibridizarlas. En entrevista con Rafael Spregelburd con motivo de la presentación de *Inferno*, el teatrista nos señaló que el público teatral podía disfrutar de una narrativa compleja como la de su obra (presentada en el circuito de producción comercial, al que se atribuyen generalmente espectáculos con narrativas más simples) no porque esto fuese frecuente en el teatro, sino por las competencias adquiridas por los espectadores teatrales en la expectación de series en plataformas (Dubatti, 2023c: 58-59).

De estas apretadas reflexiones podemos proponer algunas conclusiones y corolarios para seguir pensando. Empecemos sintetizando nuestra visión sobre la expectación. Fenomenológicamente hay transteatralidad, transactoralidad y transexpecta-

torialidad, si las comprendemos como género próximo de todas las prácticas y acontecimientos de entretejido, interacción y convivencia, cruces, intercambios, límites borrosos y liminalidades entre teatralidad/teatralización/teatralidades (y teatros), actorialidad/actuación/ actuaciones/ y expectatorialidad/expectación/expectaciones.

Pero también hay transteatralidades (y transteatros), transactuaciones y transexpectaciones, en plural, por las diferencias específicas (praxis, acontecimientos, experiencias, epistemologías, saberes, pedagogías, tecnologías, políticas) que se manifiestan, por características contrastantes, entre diversas dinámicas y casos de la transteatralización, la transactuación y la transexpectación.

El teatro / los teatros (finalmente nuestro principal objeto de interés) participan de la teatralidad / la actorialidad / la expectatorialidad y están porosa, liminalmente incluidos en los fenómenos de la transteatralización, la transactuación y la transexpectación.

En tanto investigadores dedicadas/os a problematizar la acción / el acontecimiento de la expectación, debemos tomar en cuenta estas complejidades. También debemos hacerlo en términos de pedagogía en las Escuelas de Espectadores: estimular la toma de conciencia, por parte de las/los espectadores teatrales, de su participación en los fenómenos de transteatralización, transactuación y transexpectación. Se juegan aquí tensiones interdisciplinarias, transdisciplinarias y multidisciplinarias, así como complejas relaciones entre territorialidad y desterritorialización.<sup>20</sup> Debemos promover el trayecto inductivo de

---

<sup>20</sup> Desarrollamos algunas de estas reflexiones sobre disciplina e inter/trans/multidisciplinas en la formación actorial y expectatorial en el encuentro del *Círculo de Investigación de Formación Artística* (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro", Dirección de Investigación, Lima, 22 de julio de 2022):

(auto) observación, desde los acontecimientos de expectación/expectaciones a la intuición (abstracta) de una unidad en la expectatorialidad, y a la inversa el deductivo (de lo abstracto a lo particular), en recorridos semejantes a los que plantean las micropoéticas, las macropoéticas y las poéticas abstractas.<sup>21</sup>

Por las expectativas y las transexpectaciones, las/los espectadores tienen competencias múltiples en los diversos ejercicios de expectación y los entretienen, fusionan, contrastan y complementan. Allí ponen en juego sus experiencias de territorialidad y no-territorialidad, así como formas de desterritorialización convivial y tecnovivial. En nuestras prácticas docentes en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, advertimos la riquísima capacidad y las aptitudes y saberes que traen las/los espectadores del múltiple ejercicio de expectativas televisiva, radial, de la web, social, política, etc., y de las prácticas de transexpectación. No es posible subestimar a las/los espectadores contemporáneos en cuanto a su dominio plural de las expectativas y la transexpectación, que sin duda ejercitan a la hora de esperar teatro(s).

¿Cómo se relacionan estos fenómenos y conceptos con la territorialidad geográfica y corporal? Si en el convivio teatral la experiencia es eminentemente territorial, en ella no están ausentes (por contraste, por entretendido, por liminalidad, por hibridización) los saberes de la desterritorialización tecnovivial en otras formas de expectación. Expectamos, en suma, con todos los saberes y competencias, territoriales y no-territo-

---

“Investigación interdisciplinaria: ¿actuación y diseño escenográfico juntos?”, con la participación de Milena Bracciale, y Marcelo Zevallos y coordinación de Alejandra Mory. Disponible en <https://www.ensad.edu.pe/>

<sup>21</sup> Para esta distinción de la Poética Comparada (aplicación del Teatro Comparado al estudio de las poéticas), véase nuestro “Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas” (2012, 127-142).

riales, pero, según la experiencia de acontecimiento, esos saberes y competencias se articulan y combinan de formas diferentes. A la manera de Walter Ong (1987), quien distingue una oralidad primaria (la de los pueblos sin experiencia ni saberes de escritura) y otra secundaria (con experiencia y saberes de escritura), podemos distinguir una territorialidad expectatorial primaria (la de aquellos espectadores sin experiencia ni saberes de la desterritorialización tecnovivial) y una territorialidad expectatorial secundaria (aquella que se entreteje, en la experiencia territorial, con los saberes y competencias del vínculo tecnovivial). Existen, entonces, convivios territoriales donde se ponen en juego los saberes de la desterritorialización tecnovivial, según grado e intensidad diversos.

### **Bibliografía**

- Aristóteles (1970). *Metafísica*. Trad. V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Calderón de la Barca, P. (2015). *El Gran Teatro del Mundo*. Edición de Enrique Rull. Madrid: Penguin Clásicos.
- Carpio, A. P. (1995). *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*. Buenos Aires: Glauco.
- De Marinis, M. (1997). "Antropología", en su *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Galerna: 81-106.
- Dubatti, J. (2007). "El teatro de Juan Mayorga en la Argentina: memoria, transteatralización e izquierda", *Revista Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*. Segunda época, 320 (IV): 36-41.
- Dubatti, J. (2010). "Sobre el alcance de la teoría de la 'engañifa' en Ala de criados", en Beatriz J. Rizk (ed.), *Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas / Current Trends in Latino and Latin American Performing Arts*. Miami, EEUU, Ediciones Universal: 87-96.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.

- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2019). “Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral: el espectador y sus dinámicas en la teatralidad, el teatro y la transteatralización”, en J. Dubatti (coord. y ed.), *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático: 21-37.
- Dubatti, J. (2020a). “Hacia una Historia Comparada del espectador teatral”, en Milena Bracciale Escalada y Mayra Ortiz Rodríguez (comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata: 8-23.
- Dubatti, J. (2020b). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, Col. Arte y Acción.
- Dubatti, J. (2021a). “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)”, *Avances*, Universidad Nacional de Córdoba, 30: 313-333. Disponible en la web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances>
- Dubatti, J. (2021b). “Fútbol y teatro en la Argentina: el fútbol en la praxis teatral, el fútbol como teatro liminal”, en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI*. Madrid, Verbum: 135-156.
- Dubatti, J. (2022a). “Actoralidad, actuación, actuaciones”, *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, La Habana, Casa de las Américas, 204 (julio-setiembre): 6-8. Disponible en: <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/204/Conjunto204.pdf>
- Dubatti, J. (2022b). “Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación”, *Kaylla*, Revista del Departamento de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1: 129-137. Disponible en: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/article/view/25694>
- Dubatti, J. (2023a). “Transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales”, *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, Lima, Perú, 11: 1-14.

- Dubatti, J. (2023b). “Relatos pandémicos sobre la situación del teatro”, en *Artes conviviales, tecnoviviales y liminales y otros estudios*. Buenos Aires: Atuel (en prensa).
- Dubatti, J. (2023c). “El ‘infierno’ argentino según Rafael Spregelburd”, *Artez. Revista de las Artes Escénicas*, Bilbao, 250 (marzo-abril): 58-59.
- Geirola, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Ediciones Gestos.
- Hegel, G. W. F. (2008). *Estética*. Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos. Buenos Aires: Losada, 2 tomos.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pavis, P. (2018). “La aproximación antropológica y el análisis intercultural”, en su *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, danza-teatro, cine*. Buenos Aires, Paidós: 309-342. Segunda edición ampliada, con traducción de Jaime Arrambide.
- Shakespeare, W. (1947). *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar.
- Shakespeare, W. (1991). *The Complete Works*. Eds. Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press, Oxford University Press.
- Sirvent, M. T. (2006). *El proceso de investigación*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Van Orman Quine, W. (2002). “Acerca de lo que hay”, en su *Desde un punto de vista lógico*. Barcelona, Paidós: 39-59.

## **CAPÍTULO 5**

**Espectadores: real,  
histórico, implícito, explícito,  
representado, abstracto,  
voluntario**



Partiendo del Teatro Comparado (estudio de los fenómenos teatrales en su dimensión territorial), de la Poética Comparada (estudio de las poéticas teatrales en mapas complejos de territorialidad) y de la Historia Comparada (estudio de la historia teatral a partir de su relación con fenómenos territoriales), propondremos siete conceptos de espectador para el desarrollo de nuestras investigaciones.<sup>1</sup>

1. Espectador real: es la persona real, concreta, que asiste en presencia física al acontecimiento teatral. Es, por excelencia, en términos de expectación, el “individuo” del que habla la Filosofía Analítica (Strawson 1989), con sus particularidades en el sistema complejo de sus variables y combinatorias en permanente metamorfosis. No hay un espectador real igual a otro, más allá de que podamos definir regularidades. Es un espectador único en cada caso, con su historia, su subjetividad, su ideología, su deseo, su profesión, su inscripción social y su proyecto, su memoria, su sexo y género, su edad, sus gustos, conocimientos y experiencias diversos sobre la existencia y el teatro, sus emociones y sus circunstancias cambiantes. Pura complejidad en cada caso única. La categoría de espectador “real” implica verticalizar esa dimensión de “único”, leerla sistemáticamente. Si en una sala hay 100 espectadores, estamos ante 100 espectadores reales. Según nuestra experiencia de

---

<sup>1</sup> Proyecto Filo:CyT FC22-089 “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”, que dirigimos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, período 2022-2024, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”.

veintidós años en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, el espectador real es impredecible e imprevisible en múltiples aristas, insondable, contradictorio, siempre en desvío o francamente desenmarcado de la convención esperada, ya sea en aspectos generales o singulares. Justamente es con este/estos espectadores reales, concretos, particulares, que trabajamos en los grupos particulares y las escuelas. Siempre nos sorprenden (favorable o también negativamente), tanto por sus observaciones como por sus comportamientos y reacciones. El espectador real es alguien de quien sólo podemos tener aproximaciones parciales, fragmentarias, siempre relativas y provisionarias, de quien nunca sabremos del todo qué hace con los espectáculos, porque ni siquiera él mismo lo sabe del todo. La experiencia del espectador real excede la comunicación y se ahonda en la inefabilidad, en el “despalabrarse” de la intensidad existencial, de allí la dificultad de acceder a su mundo a través del lenguaje. Podemos agrupar a estos espectadores individuos en conjuntos (por ejemplo, el conjunto o grupo de espectadores que asisten a la EEBA o a una función, etc.), pero no podemos unificarlos porque lo que los caracteriza es su individualidad contrastante. El concepto de espectador real se correlaciona con el de micropoética en Poética Comparada: se trata de percibir en su diferencia “el detalle del detalle del detalle” de este espectador, la heterogeneidad de sus cruces y mezclas, sus combinatorias complejas. Las encuestas sociosemióticas, los estudios de mercado, el conocimiento que da la experiencia en el campo teatral durante años, no alcanzan para develar el misterio del funcionamiento del público real en tanto suma de espectadores reales.

2. Espectador histórico: es el espectador considerado en determinadas encrucijadas histórico-culturales-geográficas, es decir, territoriales, en el devenir de los siglos. El espectador

en su época histórica. Le corresponde, en Poética Comparada, el plano de la macropoética (o poética de conjuntos de individuos). Sostenemos que no podemos pensar de la misma manera a los espectadores del siglo V a.C. en Grecia, de la Edad Media, de la Modernidad, de la Posmodernidad, etc. Se ponen en juego variables históricas en coordenadas culturales, políticas, sociales, poéticas, estéticas, geográficas, etc. El espectador está inseparablemente asociado a los desarrollos y concepciones del campo teatral de su tiempo. En una mutua incidencia histórica, el espectador moldea el campo teatral y el campo teatral lo moldea. A partir de una Historia Comparada, podemos observar diferencias históricas y, al mismo tiempo, regularidades transhistóricas. Sería impertinente, por ejemplo, pensar el espectador isabelino o el español del Siglo de Oro (López Santos, 2014; Neumeister, 1978) con la categoría histórica de espectador “crítico” o “disidente”, emergente en los procesos teatrales modernos a partir del siglo XVIII (Dubatti, 2018). Analizamos las características y comportamientos del espectador en un corte sincrónico, y luego las proyectamos en el eje diacrónico para observar continuidades y transformaciones. Al respecto toda información recogida en documentos y fuentes puede adquirir un valor histórico: las observaciones de Platón en *Leyes* 700c-d y 701a (siglo IV a.C.) sobre la “teatrocracia”, las afirmaciones de Lope de Vega sobre los reclamos del público en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (escrita en 1609) o las actitudes de los espectadores en los cuadros de Giovanni Pannini (siglo XVIII) sobre funciones teatrales. Un ejemplo notable de espectador histórico podría hallarse en el eje de la experiencia pre-pandemia, pandemia, post-pandemia en 2020-2022.

3. Espectador implícito o espectador-modelo: es el espectador inmanente que diseña cada poética teatral. Se trata de una

adaptación a los estudios escénicos del concepto de lector implícito de Wolfgang Iser (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972) y de lector-modelo de Umberto Eco (*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 1979). Cada texto dramático y/o espectacular, cada poética de actuación, de vestuario, etc., diseñan su espectador “ideal” a partir del diseño inmanente de competencias, que desde ya no necesariamente encontrarán su correlato en los espectadores reales o históricos. Podemos preguntarle a un texto escénico por sus características poéticas desde los diferentes ángulos de análisis de las metodologías (ángulos de la historia, sensorial, referencial, lingüístico, semántico; ángulos de la palabra, el movimiento, el espacio, el vestuario, los accesorios, etc.) y observar qué modelo de espectador reclaman complementariamente. Por ejemplo, en el caso del drama moderno (drama de tesis realista, como *Una casa de muñecas* de Henrik Ibsen), podemos pensar en un espectador que acepta como pacto fundante la ilusión de contigüidad entre mundo social y mundo poético; que puede decodificar la tesis e incorporarla como guía existencial a su vida cotidiana; que construye sentido a partir de las isotopías y la redundancia pedagógica y no reivindica para sí los fueros de la semiosis ilimitada; que colabora con los procedimientos constructivos de la historia (ilusionismo, elipsis en los entre actos, personaje-delegado, cronotopo realista para la escena y la extraescena, detalle superfluo, prioridad de la función icónica de los signos, etc.); que rechaza la escritura en verso, la auto-referencia procedimental, los monólogos y soliloquios no verosimilizados por la situación realista, el contraste con los códigos socioculturales de lo normal y lo posible, etc. (Dubatti, 2009). En *Poética Comparada*, el concepto de espectador implícito es aplicable a las cuatro configuraciones territoriales: micropoética, macro-

poética, poética abstracta, poética incluida o *in nuce*. En caso de que el espectador implícito se transforme en una poética abstracta, puede superponerse con el concepto de espectador abstracto (que encararemos abajo). Se trata de una herramienta útil para comprender reacciones históricas del público y cambios poéticos de los que aún no se ha construido convención (no están en el horizonte de expectativas del espectador, en términos de Jauss, 1976, 1987), así como estrategias de formación de público.

4. Espectador explícito: se trata del espectador concretizado verbalmente por el/los artistas y otros hacedores de la praxis teatral (productores, gestores, críticos, políticos culturales, educadores, etc., incluso los propios espectadores), generalmente para organizar sus prácticas o como consecuencia de éstas. Esos diseños de espectadores explícitos responden a diferentes concepciones teatrales, como parte de las poéticas con que trabajan los artistas. Espectadores explícitos concretados por los artistas no necesitan coincidir necesariamente con los espectadores reales que asisten a los espectáculos, ni siquiera con los espectadores implícitos que diseñan en forma inmanente las obras. Pueden ser sustentados o no sustentados por la praxis teatral. Un ejemplo: las referencias a espectadores o al acontecimiento de expectación en *El teatro y su doble* (1938) de Antonin Artaud.

5. Espectador representado o espectador-enunciado de la poíesis: es el espectador figurado internamente en el plano de lo representado o enunciado por la poíesis metateatralmente, ya sea porque se incluye al espectador como personaje, hay situaciones de expectación, se reflexiona sobre el espectador, etc. Espectador-enunciado en la poíesis teatral. Pero no solo hablemos en este caso de piezas teatrales en sí, sino también de la representación de los espectadores en murales, cerámicas,

cuadros, literatura, ópera, obras artísticas en general. Este magnífico corpus de representaciones aún no ha sido sistematizado. Tenemos ejemplos notables: los comportamientos de Claudio como espectador de La ratonera en Hamlet; el personaje-sublime como espectador presente *in absentia* en Interior de Maurice Maeterlinck; el personaje Espectador en la pieza El espectador o la cuarta realidad (1928) del argentino Vicente Martínez Cuitiño, relevante modernizador. Mencionemos entre las representaciones del espectador en la literatura argentina dos cuentos notables: “La busca de Averroes” de Jorge Luis Borges (incluido en *El aleph*) e “Instrucciones para John Howell” de Julio Cortázar (*Todos los fuegos el fuego*). El espectador representado por el enunciado no necesariamente coincide con el espectador implícito o el explícito, por eso es necesario distinguir las tres categorías, que permiten leer manifestaciones diferentes.

6. Espectador abstracto: es el modelo teórico o conjunto de teorías diseñados por los teatrólogos para las construcciones filosóficas, estéticas y científicas (por ejemplo, el espectador de la tragedia según Aristóteles, el espectador de la vanguardia histórica según Peter Bürger, el espectador emancipado según Jacques Rancière, etc.). En tanto teorías, son consistentes más allá de los casos. En términos de Poética Comparada, este concepto corresponde a las archipoéticas o poéticas abstractas. Ya no se está pensando en el espectador implícito de un texto en particular (micropoética) o de un conjunto de textos (macropoética), sino en un modelo que, si bien puede haberse originado en el análisis de los textos particulares y el armado de grupos de textos, se autonomiza de ellos y propone una formulación abstracta, consistente en sí misma, coherente en su lógica interna, autosuficiente, rigurosa, fundamentada, dotada de previsibilidad. Por eso sostenemos que puede superponerse con la formulación más abstracta del espectador

implícito. Un caso notable es el libro de Catherine Bouko sobre el espectador posdramático (2010).

7. Espectador voluntario o intencional: es la actitud y el discurso que produce el espectador, para sí mismo o en el diálogo con otros, cuando se pregunta cómo, desde el ángulo de afecciones del mismo espectador real, lo convoca, increpa y reclama un espectáculo, un artista, una teoría o una representación. Es el espectador real pero proyectado en diálogo, en tensión con el espectador implícito, explícito, histórico, representado o abstracto, que se pregunta: ¿qué me está pidiendo este espectáculo que haga con él, cómo me interpela para que me relacione con él?, ¿qué me está proponiendo el artista a través de su explicitación?, ¿cómo me desafía mi época o cómo podría sincronizarme con las nuevas tendencias?, ¿cómo me increpa una teoría, o por qué me deja indiferente? Para la formulación de esta categoría retomamos las reflexiones de Darío Villanueva sobre realismo “voluntario” o “intencional”: la violencia o presión que implica someter los mundos poéticos a la lógica del régimen de la empiria y de la exposición de una tesis, muchas veces no garantiza que los textos no se desdelineen del principio organizador del efecto de real y, en esos casos, es el lector o el espectador del drama el encargado de mantener viva, a puro pacto de recepción, la dinámica de la convención. Escribe Villanueva: “Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector, con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe una obra de arte [teatral] en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa

una de las manifestaciones más conspicuas del «principio de cooperación formulado por H. P. Grice» (2004: 114). Este espectador increpado o en estado de diálogo y apertura al otro/lo otro teatral, en ejercicio verticalizado de una ética de la alteridad (Lévinas), es el que tratamos de infundir en las escuelas de espectadores y en nuestras propias prácticas expectatoriales/críticas.

Creemos que estas siete distinciones conceptuales se transforman en herramientas teórico-metodológicas valiosas para realizar una Historia Comparada (es decir, territorial) del teatro.

## **Bibliografía**

- Aristóteles (2004). *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Artaud, A. (1996) [1938]. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Borges, J. L. (2007) [1949]. “La busca de Averroes”, en *Obras completas I 1923-1949*. Buenos Aires, Emecé: 700-707. Corresponde al libro *El Aleph*.
- Bouko, C. (2010). *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*. Bruxelles: Peter Lang.
- Brioso Sánchez, M. (2003). “El público del teatro griego antiguo”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 19: 9-55.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Cortázar, J. (2012) [1966]. “Instrucciones para John Howell”, en Luigi Pirandello y Julio Cortázar, *Seis personajes en busca de autor / Instrucciones para John Howell*. San Isidro, Provincia de Buenos Aires, Cántaro: 127-144.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Dubatti, J. (2018). “Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación”, *La Escalera*. Anuario de la Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro

- de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, 28: 11-34. Disponible en: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera>
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Iser, W. (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Jauss, H. R. (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Jauss, H. R. (1987). “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en Mayoral, José Antonio (comp.). *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/Libros: 59-85.
- Lévinas, E.(2014). *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros.
- López Santos, A. (2014). “Rasgos y perfiles del público de Shakespeare”, *Las Puertas del Drama* 44. s/p. Disponible en: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-44/rasgos-y-perfiles-del-publico-deshakespeare/>
- Neumeister, S. (1978). “Las clases de público en el teatro del Siglo de Oro y la interpretación de la comedia”, *Ibero-Romania*, Neue Folge 7: 106-119.
- Platón (2006) [c. 360 a.C.]. *Diálogos VIII. Leyes*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Strawson, P. F. (1989). *Individuos*. Madrid: Taurus.
- Vega, L. de (2003) [1609]. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- Villanueva, D. (2004). “Capítulo IV”, en *Teorías del realismo literario*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva: 129-162.



# **CAPÍTULO 6**

## **Tópica de espectadores: un método**



Este artículo<sup>1</sup> se enmarca en la investigación que realizamos para el Proyecto Filo:CyT FC22-089 “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”.<sup>2</sup> Concretar una historia territorializada de los públicos de artes escénicas (tema de escaso desarrollo teatrológico hasta hoy, si se lo compara con otras historias: de la dramaturgia, de la actuación, de la dirección, de las salas, de la escenografía, etc.) nos exige el desafío de elaborar teorías y metodologías de innovación con características específicas. Por razones de extensión disponible, nos concentraremos aquí en una presentación más avanzada y completa del método que llamamos *tópica de espectadores*, que ponemos al servicio de la escritura de una historia teatral y que esbozamos y practicamos en trabajos anteriores.<sup>3</sup> Previamente, nos detendremos en las coordenadas epistemológicas y teóricas que guían nuestra investigación.

---

<sup>1</sup> Una primera versión, muy diferente, de este trabajo fue leída en el marco de las XIV Jornadas Nacionales y IX Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral, organizadas por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, AINCRIT en la 47° Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, mayo de 2023.

<sup>2</sup> Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (período octubre 2022- octubre 2024), proyecto radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”.

<sup>3</sup> Hemos aplicado este método de análisis a textos de Enrique E. Rivarola, Manuel Gálvez, José J. Podestá, Juan Pablo Echagüe, Juan Agustín García, Vicente Rossi y Ernesto Quesada. Entre los trabajos publicados hasta hoy, véanse Dubatti 2023a, 2023b y 2024a.

## **Encuadre teórico y epistemológico**

Nuestro punto de partida es la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2020a), disciplina y metadisciplina teatrológica a la que caben tres aproximaciones principales, desde los ángulos centrales de su labor. Por un lado, es la disciplina/metadisciplina científica que hace las grandes preguntas filosóficas a las artes escénicas como acontecimiento (preguntas provenientes de las diferentes áreas filosóficas: Ontología, Gnoseología, Ética, Política, etc.). En este primer sentido, entendemos la Filosofía como la entiende Husserl (2012), como ciencia omniabarcadora, ciencia de la totalidad del ente, la ciencia en relación con el *Lebenswelt* (mundo de la vida). Porque una ciencia sin filosofía, según Husserl, se transforma en técnica intelectual, puro manejo de conceptos que reemplaza el mundo de la vida, y hace que tomemos como existencia lo que sólo es un método (como explica Carpio, 1995, 415).

Por otro, la Filosofía del Teatro es una Filosofía de la Praxis Artística: producción de conocimiento y pensamiento en / desde / para / sobre la praxis teatral, desde una razón práctica o razón de la praxis, que radica en los haceres y saberes del “teatrar”, una razón del acontecimiento escénico. Finalmente, la Filosofía del Teatro (especialmente en su dimensión metadisciplinaria) es también una Filosofía de las Ciencias del Teatro o Filosofía de la Teatrológica, es decir, la base epistemológica en su formulación más abarcadora: el análisis de las condiciones de producción de conocimiento y validación de dicho conocimiento en la Teatrológica a partir del vínculo con el acontecimiento teatral en tanto pensado. Hablamos de la Filosofía del Teatro como metadisciplina porque brinda a otras disciplinas derivadas un fundamento científico, una base sistemática para el desenvolvimiento de sus campos

problemáticos específicos. Tanto aporta al surgimiento de filosofías regionales (Filosofía de la Actuación, Filosofía de la Escenografía, Filosofía de la Dramaturgia, etc.) como a la singularidad de disciplinas derivadas: Teatro Comparado, Poética, Poética Comparada, Geografía Teatral, Cartografía Teatral, Historia Comparada, Estudios Comparados de Expectación Teatral, etc.

Esta línea de investigación teatrológica se formaliza ya en 1948 con la creación en París del Centro de Estudios Filosóficos y Técnicos de Teatro (impulsado en su acta fundacional por artistas y pensadores del teatro notables: Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Henri Gouhier, Gaston Bachelard, Armand Salacrou, entre otros). En la Argentina tiene sus primeras concreciones, en los años cincuenta, con Raúl H. Castagnino, estudioso fundamental, quien define su premiado libro *Teoría del Teatro* de 1956 como una “filosofía del teatro”. Esa línea se interrumpe o se invisibiliza, se vuelve subterránea, frente al auge de la Semiótica a partir de los '70. Hoy se encuentra en pleno auge y con diferentes abordajes de las/los teatrólogos/os y las/los artistas-investigadores.<sup>4</sup>

Derivada de la Filosofía del Teatro, la disciplina Estudios Comparados de Expectación Teatral (véanse Dubatti, 2020b y 2024b) viene sosteniendo la necesidad de una fenomenología

---

<sup>4</sup> Un caso destacable: cómo recurre a la Filosofía del Teatro la artista-investigadora Andrea Garrote para problematizar el teatro en su conferencia “El teatro como filosofía política encarnada” en Bogotá, Maestría en Creación Escénica de la Universidad del Valle, disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=xUXVYoClIMY&ab\\_channel=MAESTRIADECREACIONYDIRECCIONESCENICA](https://www.youtube.com/watch?v=xUXVYoClIMY&ab_channel=MAESTRIADECREACIONYDIRECCIONESCENICA) Mencionemos también los 99 trabajos de autoras/es de diversos países, enmarcados en la Filosofía del Teatro, incluidos en los cuatro tomos de la serie *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral* publicados en Lima (Dubatti, coord. y ed., 2020; Lora & Dubatti, coords. y eds. 2021, 2022 y 2023), los cuatro disponibles en forma gratuita en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>.

(Carpio, 1995, 377-419) aplicada al conocimiento de las/los espectadores de teatro y artes escénicas. Recurrimos a tres dimensiones principales de la Fenomenología: la empírica, la eidética y la trascendental, ya que nos interesa tanto la observación y el análisis de casos particulares (dimensión empírica), como la elaboración de teorías y esquemas abstractos (dimensión eidética) y la indagación de las condiciones de producción y validación de conocimiento sobre el teatro y la expectación, es decir, el plano epistemológico (dimensión trascendental); las tres en interacción.

Desde una filosofía de la expectación, nuestra pregunta central es: ¿qué existe en el mundo en tanto expectación como mundo fenoménico? O también: ¿cómo se manifiesta ante/desde nuestra conciencia el universo de la expectación teatral? La expectación es acontecimiento y, cuando trabajamos con espectadoras/es, se despliega una fenomenología de la complejidad del “teatrar” (acontecimiento mayor), y más específicamente del “expectateatrar” (sub-acontecimiento) para la elaboración de una filosofía de la praxis de expectación, desde una razón de la praxis. Afirmamos que otras disciplinas (Semiótica, Sociología, Mercadología), si bien realizan sus aportes parciales, son insuficientes para comprender la dimensión existencial de la expectación, es decir, para responder la pregunta: ¿qué hacen las/los espectadoras/es con el teatro en sus vidas? Para la Filosofía del Teatro el acontecimiento escénico es una práctica de vínculo con la alteridad (porque el teatro se hace, al menos, de a dos; porque el teatro es el otro en convivio, Dubatti, 2020a). Si el teatro constituye una ética de la alteridad (Lévinas, 2014), proponemos pensar al espectador como un/a otro/otra que se revela fenomenológicamente como manifestación ante nuestra conciencia

de un mundo existente y dotado de singular complejidad, regularmente imprevisible.<sup>5</sup>

Nos resulta una herramienta fundamental distinguir siete formas de pensar teóricamente a las/los espectadores: espectador *real* (individuos o grupos de espectadores y sus comportamientos singulares en su complejidad concreta en contexto), *histórico* (características que transversalizan a la población real de espectadoras/es en un determinado período y territorio), *implícito* (espectador-modelo que se desprende del análisis de las poéticas de una selección de textos dramáticos o espectáculos), *explícito* (que se constituye en la construcción verbal-conceptual que sobre las/los espectadores realizan los artistas y agentes del campo teatral), *representado* (construcciones poéticas del espectador en obras teatrales, literarias, pictóricas, musicales, etc.), *abstracto* (construcciones teóricas del espectador, nacionales e internacionales) y *voluntario* (el que explicita su propio campo de concepciones y afecciones teatrales, reflexiona sobre cómo se relaciona con los espectáculos, cómo lo increpan y qué espera de ellos, y produce un discurso autoconciente y de auto-observación en tanto espectador, que denominamos literaturas de espectador (Dubatti, 2022).<sup>6</sup>

### **Sujeto y constitución fenomenológica**

Distinguimos dos vías fenomenológicas centrales. Una de ellas es la *directa* o *inmediata*: la constituimos en la experiencia

---

<sup>5</sup> Sostenemos esta imprevisibilidad del espectador a partir de nuestra experiencia de horas de expectación y horas de trabajo con espectadores: desde 2001 dirigimos la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, que cuenta actualmente con 400 alumnas/os y 23 años de tarea ininterrumpida. Hemos contribuido a abrir 88 escuelas de espectadores en diversos países de Latinoamérica y Europa. Coordinamos la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE).

<sup>6</sup> Para un mayor desarrollo de estas categorías de espectador real, histórico, implícito, explícito, representado, abstracto y voluntario, véase Dubatti, 2023c.

directa de los acontecimientos escénicos como espectador real (horas de expectación, con sus consecuentes horas de discusión sobre lo esperado y la acción de esperar); en la auto-observación directa como espectador y la producción de discurso sobre el expectateatrar (espectador voluntario); en la observación directa de otras/os espectadores<sup>7</sup> y, también, en el análisis de las poéticas dramáticas y espectaculares (su diseño o construcción de espectador implícito). La otra es la indirecta o mediata, a través de documentos y registros en los que se refiere la actividad pretérita de las/los espectadores, sean no-poiéticos (prosaicos: memorias, testimonios, ensayos, crónicas, etc.)<sup>8</sup> o poiéticos (representaciones artísticas del espectador en cuadros, narraciones, poemas, construcciones metateatrales o metadramáticas en los acontecimientos teatrales, etc.), ficcionales o no-ficcionales.<sup>9</sup>

Vía directa e indirecta, como señala Husserl, poseen algo en común: en ambas es necesario tener en cuenta la participación constitutiva del sujeto en la producción fenomenológica de conocimiento. Seguimos el concepto husserliano de “constitución”, porque la acción del sujeto es constitutiva en la manifestación fenomenológica: constituir no quiere decir producir en cuanto hacer y fabricar, sino dejar ver el ente en su objetivi-

---

<sup>7</sup> Desde los aportes de una Filosofía de la Praxis Teatral, hemos destacado que los espacios de las 87 escuelas de espectadores hoy en funcionamiento (integrantes de la REDIEE, Red Internacional de Escuelas de Espectadores) resultan laboratorios de investigación, percepción y auto-percepción de la alteridad de expectación. Gracias a la frecuentación regular y sistemática de los espectadores en dichas reuniones (en la Escuela de Buenos Aires, EEBA, realizamos 35 clases semanales, todos los lunes, de marzo a noviembre inclusive), se accede a conocimientos sobre demandas, comportamientos, actitudes, problemas, reacciones con los que sería imposible tomar contacto a través de encuestas o un único encuentro.

<sup>8</sup> Para la oposición poética / prosaica, seguimos a Katya Mandoki (2006a, 2006b y 2007).

<sup>9</sup> Hemos destacado que la poíesis siempre es metafórica, pero puede ser ficcional o no-ficcional (Dubatti, 2010, 2012a, 2014).

dad (parafraseando a Martin Heidegger, en Carpio, 1995, 407). Por vía directa, es el sujeto de la experiencia el que aporta la constitución (por ejemplo, como espectador en un acontecimiento teatral); debemos preguntarnos: ¿cómo constituye el sujeto el dejar ver el ente/el acontecimiento en su objetividad? Por vía indirecta, la construcción discursiva (testimonio, crítica, respuesta a una encuesta, carta de lectores, etc.) cifra la constitución de quien la elabora (por ejemplo, cómo constituye José J. Podestá, en tanto sujeto en su acción autoreflexiva y memorialista, el relato de su historia o una concepción general del teatro de Buenos Aires en *Medio siglo de farándula*, en 1930), pero mediada a su vez por la constitución de quien la lee (en este caso, el investigador, en el siglo XXI).

La Fenomenología sostiene que nunca tenemos contacto con el objeto en sí sino a través del ejercicio de su constitución. En ambos casos (vía directa e indirecta) hay fenómeno-de-mundo: podemos distinguir una constitución 1° (primaria), cuando es directa (Podestá observa a las/los espectadores, se observa hacer en el acontecimiento teatral, reflexiona sobre sobre su hacer: fenómenos-de-mundo); una 2° (secundaria), cuando es indirecta (constitución de la constitución, Podestá memorialista procesando autorreflexivamente su experiencia, fenómeno-del-fenómeno-de-mundo); y una 3° (terciaria), doblemente indirecta, cuando un lector de su libro lee a Podestá-memorialista y constituye así un fenómeno-del-fenómeno-del-fenómeno-de-mundo. Si pretendemos saber cómo eran los espectadores de Podestá en el Teatro Apolo en 1902, no podremos ignorar este espesor de constituciones.

En todos los casos hay sujeto constitutivo. Por supuesto, todo dependerá de nuestro interés de análisis: si nuestro objetivo es analizar a Podestá-artista investigador del acontecimiento a través de Podestá-memorialista, estaremos ante una constitu-

ción 3° (fenómeno-del-fenómeno-del-fenómeno-de-mundo; pero si nuestro objetivo es analizar a Podestá-memorialista, estaríamos ante una constitución 2° (fenómeno-del-fenómeno-de-mundo). No serían infrecuentes los casos de una 4° o 5° constitución, y así en progresión numérica que podemos imaginar ilimitada.

Sea en los casos de Podestá de constitución 2° o 3°, se trata de resolver cómo analizamos el fenómeno-del-fenómeno, desafío de estas páginas. Debemos preguntarnos: ¿cómo constituyen los sujetos, en constituciones 1°, 2° o 3°, etc. el dejar ver el ente/el acontecimiento en su objetividad?

Lo cierto es que tanto podemos sospechar usos y manipulaciones (voluntarios e involuntarios) de las constituciones de fenómenos-del-fenómeno. Por ejemplo, ¿cuánto debemos creerle a Podestá sobre los fenómenos de público a los que refiere y que analiza? Debemos en todo caso triangular con otro documento, testimonio, crítica, etc. y confrontar sus constituciones fenomenológicas y las nuestras.

### **Repertorio tematólogo de “lugares”**

A través del relevamiento y la sistematización de los datos que provienen indirectamente (Podestá-memorialista y Podestá-observador de sus espectadores, constituidos a su vez por nuestro análisis) proponemos el diseño de una tónica de espectadores.

Llamamos tónica de espectadores al repertorio tematólogo de “lugares” o núcleos temáticos sobre la cuestión estudiada. Rastreamos referencias temáticas sobre las acciones y concepciones del público disponibles en textos teatrales y no-teatrales, ficcionales y no-ficcionales, de las literaturas argentinas (en un sentido amplio y pluralista). En las letras nacionales

proliferan referencias a los públicos: acontecimientos, reflexiones, proyectos, representaciones poéticas, argumentaciones, etc. Pueden encontrarse tanto en testimonios, memorias, encuestas, programas de mano, cartas de lectores, entrevistas y críticas (corpus no-ficcional), como en dramas, novelas y cuentos (corpus ficcional) e incluso en la poesía (que, según el caso, puede integrar el corpus ficcional o no). Retomando *mutatis mutandis* la Retórica, llamamos *tópica de espectadores* al repertorio de referencias temáticas que encontramos planteados en los textos, en su diversidad de “términos y materiales” (Guillén, 1985, 252). Nos interesa identificarlos, describirlos e interpretarlos, y sistematizarlos *a posteriori* por su recurrencia (en este caso tópicos entendidos como “lugares comunes”, en sentido estricto) o por su singularidad (núcleos temáticos de tratamiento infrecuente) en un conjunto de textos de un mismo autor o de diversos autores.

Si bien el punto de partida es temático, no podemos abstraer la dimensión morfológica de esas construcciones, por lo que el análisis de la *tópica* implica una tensión entre tematología y morfología, en un movimiento que va de una a otra y viceversa, como propicia Guillén (1985).

Para el rastreo tenemos en cuenta las siete formas de pensar teóricamente a las/los espectadores (que mencionamos arriba) y su referencia en los textos: *espectador real, histórico, implícito, explícito, representado, abstracto y voluntario*. En segundo término, rastreamos metodológicamente referencias a las/los espectadores según un recorrido que incluye los siguientes pasos a aplicar en la lectura de los textos (ejemplificaremos brevemente con un texto de Juan Pablo Echagüe, “A propósito de *Locos de verano*”, de su libro *Puntos de vista*, 1905, 173-180):

1. Ubicar en las páginas estudiadas referencias explícitas e implícitas a las/los espectadores:

En el artículo de Echagüe encontramos numerosas referencias a las/los espectadores de *Jettatore* (1904) y *Locos de verano* (1905). Se advierte, por ejemplo, su preocupación por señalar su extracción de clase. Echagüe clasifica dos grupos de espectadores: los de las “clases superiores” (la élite de la dirigencia y el poder político, económico e intelectual) y los de las “inferiores” (1905, 178-190).

2. Determinar si, en su conjunto, el tema tiene un tratamiento central u ocasional en el texto estudiado:

En Echagüe la reflexión sobre las/los espectadores es central y las referencias proliferan, están presentes prácticamente en todas y cada una de las páginas del artículo.

3. Definir si propone uno o varios posicionamiento(s) general(es):

La tesis de Echagüe es que las/los espectadores de las “clases inferiores” son influenciados por las “clases superiores” y que estas tienen, en consecuencia, una responsabilidad ineludible en la formación de un público para el teatro nacional y en la construcción (cultural, artística) de la nación.

4. Clasificar las referencias según ejes principales: espectador real, histórico, implícito, explícito, representado, abstracto, voluntario:

La riqueza de observaciones de Echagüe (uno de los críticos notables en la historia del teatro argentino) abarca centralmente los ejes del espectador real, histórico, implícito y voluntario (en cuanto a este último, todo el tiempo parece expresarse como espectador respecto del teatro que desearía ver en Buenos Aires).

5. Sub-clasificar internamente por núcleos temáticos:

Habla de “reclame” (publicidad promocional y estrategia de mercado que realizan los “amigos” de Laferrère, 178); de la

“inepcia e inconsciencia de la mayoría” (180) o “colectividad informe” (179) de las clases “inferiores”; de la dinámica de transmisión cultural (“La presión de arriba [de las “clase superiores”] repercute abajo en un terreno blando y receptivo [el de las “clases inferiores”]”, 179), etc.

6. Inventariar y clasificar el léxico sobre las/los espectadores, para confrontarlo con el que aparece en otros textos estudiados:

Utiliza los términos “la gente” (174), “la multitud” (178), el “pueblo nuevo” (179), la “colectividad informe” (179), la “mayoría” (180), etc.

7. Destacar los núcleos temáticos que cuentan con mayor desarrollo expositivo:

Sin duda, el que más lo preocupa es advertir a su clase “superior” de su responsabilidad en la formación de un público para el teatro nacional. Leemos: “Lo combatimos [a Laferrère y su teatro] porque anula o desalienta el esfuerzo de los que luchan solos y de buena fe por un ideal superior” (180).

8. Atender en detalle las inflexiones y los matices particulares del tratamiento de cada núcleo temático y analizarlos, además, en su dimensión morfológica:

Por ejemplo, qué matices discursivos otorga Echagüe al núcleo temático “reclame”, qué imágenes o metáforas utiliza al respecto, etc.

9. Sistematizar, interpretar y relacionar las referencias (producción de sentido sobre el tema) para ponerlos en relación con una tópica:

Sistematizamos la totalidad de la información sobre las/los espectadores que se desprende un texto, estableciendo una organización interna. Se trata de poner estos núcleos temáticos en relación con otros textos, con la cultura, la política, etc.

10. Distinguir núcleos recurrentes o infrecuentes:

Se establece si un núcleo temático aparece en varios textos o autores, cuáles son las recurrencias y variaciones, cuáles núcleos son insólitos.

La teoría y la metodología que diseñamos pueden ser aplicadas a otros períodos y a otros territorios, de allí nuestro interés en transmitir estas perspectivas para estimular la historia comparada de las/los espectadores en otros contextos.

## **Bibliografía**

- Carpio, A. P. (1995). “La Fenomenología. Husserl”, en su *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*. Glauco: 377-419.
- Castagnino, R. H. (1956). *Teoría del Teatro*. Buenos Aires: Nova.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (2020b). “Hacia una Historia Comparada del espectador teatral”, en M. Bracciale Escalada y M. Ortiz Rodríguez (Comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*. Universidad Nacional de Mar del Plata: 8-23.
- Dubatti, J. (Coord. y ed.) (2020c). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro». <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Dubatti, J. (2022). “El acontecimiento teatral y sus literaturas argentinas: una mirada retrospectiva y prospectiva. Casos: literaturas de las historias y del espectador”, en *Actas del XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina*. Universidad Nacional de Jujuy. En prensa.

- Dubatti, J. (2023a). “Fenomenología de espectadores: tópica”, en L. Lora y J. Dubatti (Coords. y eds.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Tomo IV. Fondo Editorial ENSAD: 129-139. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/publicaciones/>
- Dubatti, J. (2023b). “Tópica de espectadores: la construcción de un público teatral en Buenos Aires hacia 1901 según *Medio siglo de farándula*, de José J. Podestá” [Sic], *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay* 35: 62-69.
- Dubatti, J. (2023c). “Siete formas de pensar las/los espectadoras/es”, *Anuario 2022 del Centro Cultural de la Cooperación*, s. p.
- Dubatti, J. (2024a). “Tópica de espectadores en textos de Juan Pablo Echagüe: “reclame” y misión de la élite en la construcción del teatro nacional”, en *Actas XIV Jornadas Nacionales y IX Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Ediciones Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral. En prensa.
- Dubatti, J. (2024b). “Estudios Comparados de Expectación Teatral: fenomenología de espectadores”, en A. Herrera y P. Sosa (Comps.), *Rito, fiesta y carnaval. Las múltiples máscaras del teatro*. Universidad Nacional de Catamarca. En prensa.
- Echagüe, J. P. (1905). “A propósito de *Locos de verano*”, en su *Puntos de vista. Crónicas de bibliografía y teatro*. Barcelona, Maucci: 173-180.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica.
- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Editorial Colihue, Col. Colihue Teatro, Serie Praxis Teatral. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.
- Lévinas, E. (2014). *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros.
- Lora, L. y J. Dubatti (Coords. y eds.) (2021). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Tomo II. Fondo Editorial ENSAD. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Lora, L. y J. Dubatti (Coords. y eds.) (2022). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Tomo III. Fondo Editorial ENSAD. <https://www.ensad.edu>.

- pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/
- Lora, L. y J. Dubatti (Coords. y eds.) (2023). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Tomo IV. Fondo Editorial ENSAD. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Mandoki, K. (2006a). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Prosaica uno. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Mandoki, K. (2006b). *Prácticas estéticas e identidades sociales*. Prosaica dos. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Mandoki, K. (2007). *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional*. Prosaica tres. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Podestá, J. J. (1986). [1930]. *Medio siglo de farándula*. Memorias. Reedición facsimilar. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Dirección General de Escuelas y Cultura.

## **CAPÍTULO 7**

**Más allá del criollismo:  
emergencia de un nuevo drama  
social y espectador implícito  
en “Jesús Nazareno” (1902),  
de Enrique García Velloso**



Caracterizaremos la poética dramática de Jesús Nazareno (1902), de Enrique García Velloso, para considerar luego su diseño de espectador implícito.<sup>1</sup> Enmarcamos estas reflexiones en el Proyecto Filo:CyT “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”.<sup>2</sup>

Por razones de espacio, nos concentraremos en la poética dramática,<sup>3</sup> no en la escénica o espectacular (Compañía de José J. Podestá, Teatro Apolo, 1902). La puesta en escena de Jesús Nazareno, de concepción transactivista,<sup>4</sup> siguió de cerca las instrucciones del texto dramático pre-escénico, sin alteraciones relevantes ni reescrituras, por lo que nuestras observaciones sobre el drama pre-escénico de García Velloso valen también para la dramaturgia escénica con la que tomaron contacto las/los espectadores en 1902.

Sostenemos que, por su complejo cruce de procedimientos estructurantes, no es pertinente vincular a Jesús Nazareno con el nativismo (como lo hacen Pellettieri, 1987, 1990 y 2002, y Mogliani, 2006 y 2015). Resulta más adecuado, como veremos

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este texto, más breve, fue leída como conferencia plenaria en el IX Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado, organizado por ATEACOMP Asociación Argentina de Teatro Comparado, con el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 20 de setiembre 2023.

<sup>2</sup> Proyecto Filo:CyT FC22-089, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, período 2022-2024, dirección a nuestro cargo.

<sup>3</sup> Todas las citas se realizan por la edición de *La Escena*, 1919.

<sup>4</sup> Sobre las nociones de concepción transactivista del texto dramático a la puesta en escena, dramaturgia pre-escénica y escénica, véase Dubatti, 2020.

enseguida, pensar en una incipiente fusión de melodrama social del post-romanticismo (Bentley, 1964; Dubatti, 2002) con el drama moderno (Dubatti, 2009), y así la emergencia de nuevo tipo de drama social que desplaza al criollismo derivado de la gauchesca.

La pieza de García Velloso no se encuadra en el nativismo porque, como sostenemos en otro estudio (2023), esta poética propone, tanto en el teatro dramático como en el liminal, un tradicionalismo idealizante del gaucho (entendido como habitante rural de la región pampeana, de la llanura en las últimas décadas del siglo XIX), a través del que se construye la imagen utópica de una sociedad armónica, sin conflicto. Por el contrario, Jesús Nazareno diseña una visión de injusticia, violencia y abuso de poder que reclama la acción política popular para ser transformada. A diferencia del nativismo, el criollismo que deriva de la gauchesca (Juan Moreira, de Eduardo Gutiérrez y José J. Podestá, 1884-1886) en un amplio ciclo de textos plantea un tradicionalismo idealizante que representa situaciones de conflictividad social, como en los casos de la adaptación teatral de *Martín Fierro* (1890) concretada por Elías Regules (h.) y *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón.<sup>5</sup> Coincidimos al respecto con Juan Carlos Ghiano (1961; véase también Dubatti, 1991b) en que *Calandria* no abre el nativismo sino

---

<sup>5</sup> Creemos que la confusión entre este nuevo drama social y el nativismo tradicionalista se desprende del artículo periodístico de Ángel Rama sobre Elías Regules (h.) recogido en su *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1976). Hay que distinguir dos líneas que Rama superpone o identifica por alguna afinidad y que, sin embargo, son diversas: la de “domesticación” del ciclo que abrió Moreira, que sigue problematizando la conflictividad social (entre sus exponentes teatrales, *Martín Fierro* de Regules h., luego *Calandria*); la poética utópica y festiva del nativismo como expresión de una armonía social anti-gauchesca, sin conflicto (ejemplo, *Del tiempo viejo*, “boceto campero” de Martiniano Leguizamón, recogido en 1961). La afinidad entre ambas es el tradicionalismo que reivindica al gaucho como representante de la identidad nacional o cultural; la diferencia: su planteamiento de la conflictividad social y política. De allí nuestra distinción entre nativismo y criollismo.

cierra la gauchesca, y desde el criollismo sienta las bases para la emergencia de un nuevo drama social.

Las poéticas que confluyen, en equilibrada combinación y mutua necesidad, en *Jesús Nazareno* corresponden a tiempos históricos teatrales diferentes: hacia 1902 el melodrama social post-romántico cuenta con amplio desarrollo en el teatro argentino; en cambio, el drama moderno (o drama realista de tesis) se conoce en el Río de la Plata sólo por sus exponentes europeos, que circulan (puestas en escena, ediciones) desde fines del siglo XIX, y recién tendrá variantes locales en años inmediatos subsiguientes: *Sobre las ruinas y Marco Severi*, de Roberto J. Payró, respectivamente 1904 y 1905; *Los muertos y Los derechos de la salud*, de Florencio Sánchez, 1905 y 1907; *Almas que luchan*, de José León Pagano, 1905; *Alborada, La cadena, Fuego fatuo, El divorcio*, de Enrique García Velloso, 1903, 1906, 1907, entre los primeros (Dubatti, 1991a, 2005 y 2023a; Laurence, 2019). García Velloso, interesado en el análisis de los procesos históricos teatrales de Europa y de su propio territorio cultural, conocía en detalle ambas líneas. Con la inclusión de procedimientos constructivos del drama realista de tesis en *Jesús Nazareno*, García Velloso contribuye precursoramente a una de las modernizaciones más relevantes en la historia de la dramaturgia nacional: la de la productividad del drama moderno, iniciada a comienzos del siglo XX.

Esta fusión es posible, además, porque melodrama social y drama moderno realista no son poéticas opuestas, la segunda constituye una deriva de la primera, el melodrama social sienta las bases de la emergencia del drama moderno. En términos genéticos, no hay drama moderno sin melodrama social, como hemos señalado en otra oportunidad (Dubatti, 2009). En el caso de García Velloso, no se trata de una deriva o transición sino de una fusión, porque cuando concibe *Jesús Nazareno*

el drama moderno ya está en pleno desarrollo en Europa (sus primeras expresiones canónicas datan de 1870).

Esta fusión implica, al mismo tiempo, una nueva dinamización del melodrama social (al que no se abandona), así como los primeros pasos de inclusión de las prácticas innovadoras del drama moderno en el Río de la Plata, con la consecuente aparición de un nuevo tipo de drama de observación y transformación social que realiza aportes a los procesos de modernización del teatro nacional. Con este nuevo tipo de drama social, García Velloso brinda además nuevas herramientas teatrales / artísticas para reflexionar sobre las transformaciones del país e impulsarlas. Pone el teatro al servicio de la construcción de la Nación, al mismo tiempo que sincroniza las poéticas con los problemas sociales contemporáneos. Este drama social, con su expresión de conflictividad, no debe ser afiliado al nativismo. Este nuevo drama social es una forma de salir de la gauchesca hacia nuevas problemáticas sociales, cuya representación el nativismo repele.

García Velloso está atento a exponentes europeos, más específicamente españoles, del drama rural: *El señor feudal* (1896), de Joaquín Dicenta, y *Tierra Baja* (1896), de Ángel Guimerá, piezas difundidas en la Argentina. Luis Ordaz ya señala ese impacto en su estudio del drama rural nacional: “En muchas obras se advierte, si no la influencia directa, sí el clima y propósitos rebeldes de sus antecesoras más exitosas de origen hispano, como *El señor feudal* (1896) de Joaquín Dicenta, y *Tierra baja* (1896), de Ángel Guimerá. En estas piezas, estrenadas en el último lustro del siglo pasado y que gozaron de una popularidad que pronto cruzó el océano, aparece el problema rural como fondo de complicaciones pasionales y trágicas disputas por cuestiones de honra” (Ordaz, 1959, 18). La deuda de García Velloso con estos textos queda en evidencia por el

intertexto con el teatro de “la honra” del Siglo de Oro español, presente en los modelos del drama rural peninsular, como observa Mariano de Paco de Moya.<sup>6</sup>

Ni la complejidad del protagonista de *Jesús Nazareno* (densidad compositiva inédita en la historia de la dramaturgia argentina hasta 1902), ni su alta representación de la conflictividad social (reelaboración, *mutatis mutandis*, de los imaginarios de la gauchesca, para abandonarla e ingresar a una nueva instancia histórico-poética) permiten asociarla al nativismo, cuyo tradicionalismo abuenado e inofensivo ofrece una visión armónica de la vida rural (y de las relaciones del campo con la ciudad), sin injusticia ni abusos por parte de los poderosos (patrones, alcaldes, jueces, policías, etc.). Deliberadamente *Jesús Nazareno* sigue tematizando la injusticia y los abusos del “los patrones de estancia, verdaderos señores feudales” (9) (García Velloso suma a esta denuncia la visión impugnadora del materialismo urbano), pero con vistas a una nueva concepción del país.

Nos centraremos, primero, en los principales artificios constructivos de la fusión melodrama social / drama moderno; segundo, en la complejidad del personaje protagónico, las múltiples tramas que entretienen la historia de *Jesús Nazareno* y su relación con la conflictividad social; finalmente, caracterizaremos el diseño de espectador implícito que se desprende de esta poética.

---

<sup>6</sup> Justamente Mariano de Paco de Moya afirma que lo que caracteriza el drama rural de fines del siglo XIX en España es “el costumbrismo regional, ampliamente cultivado en el siglo XIX, y la influencia de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro, con la problemática del honor y de la honra, profundamente enraizadas en el sentir popular” (141).

## **Fusión de melodrama social / drama moderno**

Como hemos señalado en estudios de Poética Comparada (disciplina que cruza los saberes del Teatro Comparado y los de la Poética Teatral), aquellas poéticas de larga duración que proponen matrices de procedimientos de alta productividad en la historia del teatro son susceptibles de seis versiones básicas: canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica y disolutoria (Dubatti, 2009). Llamamos fusionada a aquella versión en la que una poética (en este caso el melodrama social) se combina con otra (el drama moderno o drama realista de tesis) en un mismo nivel de jerarquía, es decir, ambas aportan procedimientos estructurantes no catalizables, constitutivos *sine qua non*, sin los que la poética resultante se descompondría. En el caso de *Jesús Nazareno* no podemos hablar de un melodrama social con procedimientos del drama moderno, o viceversa, sino de una mutua determinación relevante. No se trata de una versión ampliada (que distingue una poética principal, que absorbe en una nueva funcionalidad, procedimientos de otras poéticas secundarias). En la versión fusionada son centrales ambas poéticas en su sinergia.

¿Qué procedimientos del melodrama social mantiene *Jesús Nazareno* en continuidad con el post-romanticismo? Es central la matriz maniquea de idealización romántica: personaje positivo (*Jesús Nazareno*), personaje negativo (*Antenor*), personaje transicional de negativo a arrepentido (*Deolinda*). *Jesús* es personaje positivo por intertexto bíblico (Northrop Frye, 1996), tanto en su caracterización directa como indirecta (Kayser, 1958) encarna al buen cristiano (que practica las virtudes de la fe, la esperanza, la caridad, el amor, la humildad).<sup>7</sup> Si cae

---

<sup>7</sup> <http://www.ugr.es/~fmunoz/html/virtudes/VIRCRISTIANAS.htm>

en el asesinato (y no permanece inocente), lo hace siguiendo las reglas consuetudinarias de una justicia criolla por mano propia (como arenga Ernesto, 21), o “en buena ley” (Sargento Chorrillos, 25). El Padre Enríquez sostiene que “el código está a su favor” (27) y el Comisario Payo que “su causa es noble” (28). Lo avalan tres instituciones representadas por estos personajes: la escuela, la iglesia y la policía / la justicia. Por intertexto del teatro del Siglo de Oro español, Jesús Nazareno reenvía a la tragedia cristiana, pero la transforma en drama criollo (recordemos que García Velloso subtítulo “Drama en 3 actos”, p. 3), en tanto por justicia criolla hay compensación, hay reconstitución del orden social y divino. Si bien tanto el maestro Ernesto como el Comisario Payo caracterizan los hechos de la historia de Jesús Nazareno como “tragedia” (respectivamente, p. 16 y 23), no lo hacen en el sentido clásico grecolatino (que clausura en la arbitrariedad de los dioses y del destino y en una destrucción sin compensación), sino en el de la justicia cristiana: como hay un Dios justo, hay pecado y hay castigo, pero también condenación o redención. Jesús Nazareno no clausura su asesinato en la condenación, sino en la redención, en el perdón divino y humano porque “su causa es noble”. Es el “redentor” de los pobres, y es redimido –a su vez– por la cultura criolla y la ley divina. El suicidio de Deolinda rehabilita socialmente a Jesús (porque, según la visión del texto, evidencia su pecado y su arrepentimiento, así como su amor al marido engañado); la actitud tranquila de “la peonada” de Antenor (27) avala la muerte de su patrón como una liberación; en el final se anuncia la inminencia de la revolución, dando así la razón, por prospección futura, a los personajes-delegados (enseguida trataremos este procedimiento).

El melodrama social se advierte, además, en el triángulo amoroso, pero en él son inseparables lo sentimental individual y la injusticia social. También, como veremos, un costado

metafísico, divino. El abuso de Antenor con la mujer de Jesús es pasional, pero también es político, clasista, es abuso de poder, parte del comportamiento impugnable de los “señores feudales” (9) que el texto denuncia. La traición de Deolinda / Judas es parte del calvario existencial y condición para la apoteosis cristiana: el triunfo en la derrota.

Otro componente del post-romanticismo social está en el dandismo emocional o patético (Russell P. Sebold, 1983), que se expresa en el patetismo exacerbado de los parlamentos, la proliferación de estructuras monológicas y en el protoexpresionismo (objetivación escénica de la alteración emocional de Deolinda por Antenor, en el acto III: *“Esto lo dice delirante; al volver la cabeza, detrás de la pared la sombra de Antenor perfectamente iluminada”*, 29).

### **¿A qué artificios del drama moderno echa mano García Velloso?**

Si bien mantiene la identificación de Jesús Nazareno con el personaje positivo, complejiza fuertemente su composición: la entelequia del Bien se entreteje con otras aristas y tramas que hacen al personaje mucho más denso y facetado (volveremos sobre este aspecto).

Todos los componentes de la pieza buscan la exposición de una tesis: los gauchos (en el sentido amplio de trabajadores rurales) son “los campeones de las libertades argentinas” porque son los primeros que “levantaron la enseña azul y blanca como un pendón de pureza y libertad” (9) y pelearon por la independencia; estos habitantes del campo padecen el feudalismo de los patrones de estancia pero son cada vez más conscientes de lo que significan para el país y de su fuerza y llevarán adelante una “total revolución política” (9), inminente, al

servicio de las libertades públicas, revolución que será beneficiosa para la Nación y que no saldrá de las ciudades (espacios de corrupción y mentira que solo piensa en el dinero), sino de la campaña. La impugnación de la ciudad lleva a Jesús Nazareno a invertir la figura de civilización y barbarie: “Yo hui de la ciudad... hui como antiguamente huían las gentes de la campaña ante el malón de los indios” (9). La barbarie está en la ciudad, la civilización en el campo.

La tesis se construye a través una isotopía que instala una redundancia pedagógica transversalizada en los diversos ángulos del texto: la historia del protagonista (que “encarna” la tesis); los dichos de los personajes-delegados que explicitan la tesis, especialmente Jesús Nazareno y Ernesto (legitimado por su ilustración como el “maestro” del pueblo); la red simbólica del periplo de Cristo, el canario muerto, el volcán, la máquina de los trabajadores, la noche (de la ignorancia) / la aurora (de la redención y la revolución); el cronotopo contemporáneo y la ilusión de contigüidad realista entre el mundo representado y la experiencia empírica socio-política.

Personajes positivo y negativo del melodrama están puestos al servicio de la exposición de la tesis; la idealización maniquea refuerza la ilusión de contigüidad realista para pensar la sociedad contemporánea; los personajes-delegados y la isotopía garantizan la efectividad en la comunicación de la tesis. No hay Jesús Nazareno sin personajes positivo y negativo, pero tampoco sin tesis realista protonacionalista sobre la conflictividad social.

Como señala Juan José de Urquiza (1963) al estudiar la recepción de Jesús Nazareno en la crítica y la historiografía nacional, Juan Pablo Echagüe lee su poética como “drama burgués”, y Alfredo Bianchi lo ve como iniciador de una “era ciudadana” en el teatro argentino en contraposición a una “era gaucha” (en el pasaje de la gauchesca a un nuevo drama social).

## **Complejidad inédita del protagonista**

El personaje de Jesús Nazareno, protagonista de la pieza, posee una complejidad inédita en la historia de la dramaturgia nacional. Su composición está atravesada por múltiples aristas/tramas significativas que, al mismo tiempo que despliegan rasgos y tensiones particulares, se conectan entre sí también de manera compleja, en forma discontinua, abierta, e incluso contradictoria. Podemos dividir esas aristas/tramas de multiplicidad en dos órdenes: las relacionales en el plano socio-histórico (consideraremos siete); la arquetípica en el plano transhistórico (una). Detengámonos primero en las relacionales, teniendo en cuenta los siguientes ángulos:

### **1. Jesús Nazareno, visto por la comunidad**

García Velloso otorga relevancia al procedimiento de caracterización directa del personaje por los otros personajes (Kayser, 1958). Lo hace ya desde la apertura del texto y trabaja el procedimiento de hacer ingresar a escena al protagonista luego de haber escuchado versiones diversas sobre su entidad (Jesús Nazareno aparece en el Acto I pero recién en la Escena 6). El recurso de poner en primer plano las “versiones” sobre Jesús Nazareno es sostenido por García Velloso en todos los actos. Visto por la comunidad, Jesús Nazareno es un personaje controvertido, para algunos alguien extraordinario, para otros un “loco” o un “infelizote” (5). El Padre Enríquez explicita metateatralmente el artificio: “Jesús será todo lo que ustedes quieran” (3), afirma, y enseguida Rosa complementa: “¿Pero a qué Jesús se refiere usted?” (3). Este multiperspectivismo de versiones encontradas supera el maniqueísmo estrecho, vuelve menos lineal y transparente al personaje, e incluso en el Acto III, ya muerto Antenor por Jesús Nazareno, será elevado por el Comisa-

rio Payo a principio de la Historia: refiriéndose a cómo relatan los diarios de Buenos Aires los acontecimientos del asesinato de Antenor, afirma que “Unos explican la verdad del suceso; otros lo achacan a pasiones políticas. ¡Así se escribe la historia!” (23). El Comisario no se refiere solo a la historia de Jesús Nazareno y Antenor, sino generaliza al plano de la Historia (con mayúscula): los hechos históricos despiertan interpretaciones y la Historia se escribe según quién la interpreta. Para algunos se trata de un crimen pasional; para otros, de un asesinato político.

Desde el comienzo se juega con la confusión entre el Hijo de Dios y el gaucho: a qué Jesús se hace referencia, “¿Al que se creó un calvario, o al que ha convertido en un infierno la vida de Deolinda?” (3). La esposa de Jesús Nazareno coincide con sus vecinas: su marido es “humano” y “divino” (3), despierta en ella “mezcla de amor y de odio” (4). Gilberto sintetiza su condición compleja: es un “raro personaje” (5). Cuando Ernesto reflexiona sobre la atracción que Jesús Nazareno despierta en la ciudad de Buenos Aires, sostiene: “Hay de extraño y misterioso en todo esto” (16). Jesús Nazareno es extraño y misterioso. La pieza insistirá sobre esta condición ambigua, contradictoria, paradójica: Pedro afirma que Jesús Nazareno “es un ser que me interesa. [...] fíese de esos sonzos [sic], a lo mejor salen con cada viveza que asombra” (19). El mismo Jesús Nazareno dirá que en la ciudad “me exhibían como a un animal raro” (20). Antenor duda también: “O es un gran vivo o un soberano sonzo [sic]” (22). Como explica Ernesto, “Por su manera de ser, por su carácter, Ud. ha merecido muchas burlas en el pago; alguien le ha tomado a la risa y Ud. ha dejado que se rían en sus barbas” (21). La causalidad es compleja, ya que Jesús Nazareno no hace nada para cuidar su respeto social. García Velloso acentúa la caracterización directa negativa, a la que da más voces.

## **2. Jesús Nazareno, heredero (hijo-hermano) y “gaucho rico”**

Jesús Nazareno es también un atípico por su condición social y de clase. Gilberto explica: “Jesús no era de origen gaucho [...] Yo creí que su marido era de origen bajuno, de la plebe... y esta tarde he sabido que es descendiente de un hombre que llegó a ocupar un alto puesto en nuestro país...” (5). Jesús Nazareno pertenece a una familia de dirigentes de la Nación, es millonario por herencia, su padre es por origen “gaucho puro” pero en la ciudad fue tomado por la “vanidad” (9). Jesús Nazareno vivió en la ciudad pero escapó para regresar al campo, “hui como antiguamente huían las gentes de la campaña ante el malón de los indios” (9). A partir del Acto II es el “gaucho rico” (15), que se valdrá de los “cuatro millones de pesos, en campos, títulos y otras propiedades” (15) para redimir a los campesinos.

## **3. Jesús Nazareno, trabajador rural (patrón y peón de su patrón)**

Esta condición de heredero otorga a Jesús Nazareno un doble estatus: es por un lado propietario (en el Acto I Deolinda afirma que ha ido perdiendo sus bienes y solo le queda una “estanzuela”, 5), pero al mismo tiempo trabaja como peón para Antenor. Jesús Nazareno es “patrón” en su estanzuela (“patrón” lo llama Clota, 11), pero al mismo tiempo Antenor es su patrón, en una cadena de jerarquías laborales y dependencias.

## **4. Jesús Nazareno, esposo y padre (patriarcado, matrimonio y misoginia)**

Jesús Nazareno es traicionado por su mujer Deolinda, que será su Judas (16). Gilberto observa que Deolinda se horroriza por la muerte del canario pero “va a matar al Cristo de su

marido” (7). El texto de García Velloso construye una visión cultural misógina, que es complementaria con la negatividad del personaje de Deolinda. Ya en el Acto I, Escena 1, el Padre Enríquez compara a Deolinda y sus vecinas con “diablos con faldas” (4). Rosa opera como celestina (4) en “el plan de don Antenor” para seducir a Deolinda (5) y Ernestina propone cortarle la barba al Cristo mientras duerme (5). El mismo Jesús Nazareno advierte en su hijita Angélica las pulsiones negativas de la femineidad: “Al fin mujer (Esta se parece a la madre)” (8). Angélica afirma (repitiendo palabras de Deolinda) que “las mujeres deben vivir en las ciudades” (8), espacio identificado por Jesús Nazareno con la corrupción, la mentira y la vanidad. Tanto Jesús Nazareno como el maestro Ernesto advierten “vanidad” en Angélica, y el segundo confirma: “¡Vanidad tiene nombre de mujer!” (9). En el Acto III los policías atribuyen a Deolinda la “traición” que roba a Jesús Nazareno la felicidad. El Sargento Chorrillos intentará atenuar la visión misógina, pero no hará sino acentuarla por la excepción que ratifica la regla:

Vigilante 2º: Las mujeres..., las mujeres tienen la culpa. Cada vez me acuerdo más del Comisario Núñez que decía: hay más traiciones en el corazón de una mujer que estrellas en el cielo...

Chorrillos: Eso no; acordate de tu madre. No porque existan ladrones, todos los hombres lo hemos de ser... En un canasto 'e fruta, hay fruta sana y podrida... (24)

Cuando Deolinda se resiste a Antenor, dice que lo hace no por respeto al marido, sino “por respeto al padre de mis hijos” (11). Jesús Nazareno es “el padre”, la columna de una sociedad patriarcal que protege a los hijos de cualquier amenaza (“No lloren que aquí está su padre”, p. 12). Asume que debe cuidarlos tanto del mal externo a la familia, como del mal de

la madre: en el cierre del Acto II, Jesús Nazareno “le arranca los chicos” y le avisa: “No... no has de mancharlos con tus besos. Desde hoy son míos... solamente míos... (Llora con ellos.)” (23). Cuando está en Buenos Aires, los niños rezan “por el padre ausente” (15). El parlamento de Jesús Nazareno: “Quisiera haberla muerto; tan solo para que se llevase a la tumba mi última frase de amor... Sí... su agonía se hubiera entremezclado a un enorme beso de pasión, grande como la vida que se escapa, misterioso como la muerte que llega...” (30), impulsa a Deolinda a creer que, si se suicida, Jesús Nazareno volverá a amarla y la perdonará (30). En *Jesús Nazareno* la mujer no posee una mirada autónoma, sino que actúa por reproducción del criterio patriarcal.

### **5. Jesús Nazareno, testigo y analista social**

Si algo define a Jesús Nazareno es su capacidad para el análisis de la sociabilidad argentina, con su consecuente toma de posición. Ama el campo y detesta la ciudad como espacio de “vanidad” y “ambición” (9), porque “en la ciudad la vida está llena de amarguras [...] Allí... casi todo es mentira... el mal nace en sus...” (8). “Yo prefiero el campo. [...] Aquí vivimos con la verdad por delante siempre. Allí [en la ciudad] la mentira impera” (20). Reconoce en el “gaucho”, en la “gente de campo”, a “mi verdadero hermano, mi verdadero compatriota” (9), porque los gauchos son “los campeones de las libertades argentinas”, “ellos fueron los que primeros [sic] levantaron la enseña azul y blanca como un pendón de pureza y libertad” (9). Sin embargo, la situación de la población campesina no es buena. Compara el campo contemporáneo con el feudalismo medieval. Jesús Nazareno quiere “impedir que [los paisanos] vayan a una elección ante el cebo de una carne con cuero, que se hagan

respetar de los patrones de estancia, verdaderos señores feudales que llevan a los comicios al paisanaje, como se lleva una majada de ovejas a la tablada” (9). Quiere que tomen conciencia de lo que “representa el gaucho en la vida argentina” (9). Sabe que “cuando el gaucho conozca su fuerza” llevará adelante “nuestra total revolución política que aún está por hacerse” (9). En palabras de Antenor (al referirse a los “delirios” de Jesús Nazareno), el “gaucho rico” imagina el advenimiento de “redenciones políticas” y “guerras gauchas” (18). Sabe reconocer, por debajo de las apariencias, las tensiones que se preparan en la sociedad. Recurre al símbolo del volcán para expresar el conflicto en latencia: al reclamo de acción por parte de Deolinda (“¡Oh... qué hombre, no sé cuándo se te revolverá la sangre!”), Jesús Nazareno contesta que hay que esperar el momento oportuno (“No te apures mi linda por eso... Hay momentos muy grandes en la vida, en que la sangre estalla. Ya vendrá el día... no te apures... Mientras tanto dejá al volcán que no descubra su cráter”, 7). El volcán estallará aunque todavía ni se sospeche su existencia.

La visión positiva del gaucho que propone Jesús Nazareno como personaje-delegado se complementa con la de otro personaje-delegado, el maestro Ernesto, quien le señala a Antenor en el Acto II (quince días después de la partida de Jesús Nazareno a la ciudad, 14) que el magma del volcán está pronto a hacer erupción: “Parece que algunos que demuestran ser infelices, se hallan dispuestos a despertar de su letargo y hacer valer sus derechos en los comicios. [...] La cuestión se está poniendo seria; hay gaucho que ya tiene conciencia de lo que significa su voto” (15). En el Acto III, en la víspera del domingo eleccionario, también anuncia la “revolución” el Vigilante 1º: “Para mí que mañana se arma la gorda. Anda todo el mundo muy sublevao [sic]” (24). En esta misma dirección

de sentido, Ernesto y Padre Enríquez analizan el impacto social de la muerte de Antenor y el primero considera, con espíritu de progreso moderno, que se termina imponiendo “la razón”:

Ernesto: Yo temía que la peonada de la estancia de don Antenor, enfurecida al ver muerto a su patrón, se sublevara y se linchara a Jesús...

P. Enríquez: Sin embargo todos están muy tranquilos. Parece como que se hubieran librado de un peso enorme que les oprimía...

Ernesto: Es que la razón tiene mucha fuerza. (27)

Coincide el Comisario Payo en que “Esto hará que las elecciones de mañana sean terribles. Me dice el corazón que mañana va a derramarse mucha sangre en el atrio de nuestra iglesia...” (28). También Gilberto realiza un vaticinio de violencia: “Huele a muerto por todos lados. [...] Aquí mañana se va a armar la gorda. Las elecciones me aterran más que una epidemia de carbunco” (28).

Por contraposición, las palabras del personaje negativo Antenor, que opera como contradelegado, ratifican el diagnóstico de feudalismo rural: “¡Macanas! Toda su oposición [la de los gauchos] se reducirá a plegarse a los grupos en donde se les paga más por el voto y en donde se les da más vino. La eterna cuestión. [...] ¡Macanas! Vuelvo a repetirle. ¿A que no ha visto Usted a ninguno de mis peones plegarse a los insurrectos? Tengo 500 hombres-máquinas. Yo soy la palanca que los sostiene, la fuerza impulsora, el motor...” (15). “Esta gente no sabe lo que ocurre fuera del pago. Vive en la más negra noche de ignorancia” (16). Sin embargo, Antenor está cauto: “El revólver bien a mano... No hay que estar muy desprevenido, porque estos infelices si se enojan saben ser malos de verdad” (10).

El maestro Ernesto retoma los símbolos de la “máquina” y la “noche” que empleó Antenor para revertirlos: “Pues tenga mucho cuidado que no se le descomponga una ruedita de esa máquina...” (15); “Para ellos [los paisanos] llega su aurora” (16).

### **6. Jesús Nazareno, “redentor” y líder de una “revolución” social**

El ideario de Jesús Nazareno es espiritualista pero también pragmático: quiere ponerse al frente de la revolución y colaborar con ella. Ya en el Acto I (antes de confirmarse su fortuna), expresa: “Yo quisiera ser muy rico, para hacer el bien a manos llenas entre la gente de campo. Suprimiendo necesidades, se evitan vicios” (9). Quiere “poder inculcar a esta gente lo que representa el gaucho en la vida argentina” (9). “Todo eso quisiera yo, en eso pienso eternamente, y mis sueños serán realidad” (9).

Llegan las noticias de su paso por Buenos Aires a través de la prensa. Allí Jesús Nazareno expone sus ideas (15) y los diarios lo definen como “El gaucho redentor de las libertades públicas”, el profeta y líder de “La futura revolución gaucha” (16). Para eso no se queda en la ciudad y regresa al campo: Ernesto señala que Jesús Nazareno “de la altura [de la sociedad urbana] baja otra vez al llano, arriba se ahogaría. Quiere luchar desde abajo” (16). Antenor, irónicamente, lo llama “un gran hombre, un millonario y un futuro redentor de la patria” (p. 16). Ernesto ve un proceso que se ha detonado irreversiblemente: “Yo veo en todo esto una interesante tragedia... Acaba de levantarse el telón, y estamos en la primera escena” (16). A su regreso de Buenos Aires en el Acto II, Jesús Nazareno ratificará su voluntad revolucionaria: “¡Traigo la felicidad, la fortuna! Tengo muchos millones, muchos... para vos, para mis hijos, para los pobres, para hacer el bien” (18). Retomando, cambiada de signo, la

acusación de “loco”, Jesús Nazareno se autodefine como “el loco razonador” (19). Asegura: “Si un loco hizo ciento... yo haré con mis locuras cien mil” (19). Más adelante asegura que su nueva condición de millonario le da nuevas posibilidades políticas y sociales: “Cuatro millones para hacer el bien a manos llenas, allí donde haya una necesidad, allí estará mi dinero. Antes solo daba consejos. El pobre Jesús no podía dar casi nada. Ahora sí... ahora sí...” (20).

### **7. Jesús Nazareno, “vengador de su honra”**

Como señalamos arriba, Jesús Nazareno comparte con los dramas rurales españoles de Dicenta y Guimerá el intertexto de la tragedia cristiana de honra y venganza del Siglo de Oro. El maestro Ernesto le ha recordado una ley consuetudinaria de la justicia criolla: si es verdad la traición de Antenor y Deolinda, sólo queda matar. “¡Se mata sí, Jesús, se mata, sin compasión, sin dar paz al brazo, hundiendo el puñal en el corazón y revolviéndolo para saciar la venganza!” (21). No queda claro si Ernesto indica que hay que matar solo a Antenor, o también a Deolinda. Sobre el trasfondo del pensamiento misógino y la violencia patriarcal legitimada, suponemos que esta justicia criolla incluye el femicidio y en realidad a Deolinda la salva la oportuna irrupción de sus hijos (23). Lo cierto es que en el clímax de la consumación, Jesús Nazareno se llama a sí mismo “El vengador de su honra” (23). El Sargento Chorrillos retoma con variación parecida expresión: “Estas ginetas de sargento se honran al abrazar al vengador de su honor” (27). “Mató en buena ley” (25), dijo antes el Sargento, quien quiere ayudar a Jesús Nazareno para que se escape (“Me ha entrao [sic] una gran simpatía por su causa desde que hablé con él esta mañana”, 24). Ernesto y el Padre Enríquez calculan que

será fácil obtener su libertad porque “el código está a su favor” (27). El Comisario Payo sostiene que “su causa es noble” (28) y también se identifica con él.

Finalmente Jesús Nazareno quiere que lo condenen para limpiar el nombre de la madre de sus hijos, para beneficiarlos a ellos: “Como buen padre debo sacrificarme por los hijos” (26). Quiere tapar “la deshonra de la madre” para que ellos no se sientan “hijos de mala madre” (26). Pero le confiesa a Chorrillos que “Quisiera haberla muerto; tan solo para que se llevase a la tumba mi última frase de amor... Sí... su agonía se hubiera entremezclado a un enorme beso de pasión” (30). Como ya apuntamos, García Velloso califica su pieza como “drama” (3) pero tanto el maestro Ernesto (16) como el Comisario Payo (28) hablan de la historia como “tragedia”. La tragedia católica deviene drama por la mediación de los valores cristianos/criollos (justicia poética) que impulsa un Dios justo: Jesús Nazareno se redime, Antenor y Deolinda se condenan. El arrepentimiento de Deolinda culmina en suicidio, figura asimilable por el cristianismo a la condenación, aunque también abre la puerta del perdón divino.

Detengámonos brevemente en la dimensión arquetípica del personaje, su conexión con un plano transhistórico:

### **8. Jesús Nazareno, un Cristo criollo**

Ya desde su nombre (que genera relaciones de identificación y confusiones irónicas en algunos personajes), el protagonista de *Jesús Nazareno* evoca isotópicamente la figura, la historia, el pensamiento y las virtudes de Cristo. García Velloso retoma un tópico cristiano transhistórico, constante a través de los siglos: las personas comunes reproducen en sus existencias el periplo de Cristo, son Cristos a su manera y en su contexto.

Cada día su pena: vivir es actualizar el calvario de Cristo. Hay que leer más allá de la corteza, acceder al meollo, y el texto se encarga de explicitarlo con redundancia pedagógica. Así, en la historia de Jesús Nazareno se transparenta, como intertexto bíblico, una trama espiritual que lo legitima y respalda. Como personaje positivo, Jesús Nazareno padece la persecución de los personajes negativos y en su derrota está su triunfo (Frye, 1996). Encarna a su manera un *pattern* bíblico frecuente en las letras nacionales: el del mártir que padece las acciones de los villanos. Son múltiples los paralelos entre los padecimientos de Jesús Nazareno y los de Cristo, así como determinados episodios en común. Los personajes mismos se encargan de explicitarlo. Cuando Ernesto encuentra a Jesús Nazareno con sus niños (Acto I, Escena 8), afirma: “Hombre, si los que llaman a Usted Jesús Nazareth [sic] lo vieron [sic] en esas actitudes, no estarían muy desacertados en el apodo. [...] Si figura, la noche... la luna que cae plácidamente, la vegetación florida... Usted, los niños... en una palabra Jesús con los niños...” (8). El Padre Enríquez hará una prospección sobre el destino que atravesará Jesús Nazareno luego de su regreso de la ciudad a partir de ese paralelo (Acto II, Escena 4):

P. Enríquez: Jesús el grande, el de la Galilea, entró en Jerusalén entre ramas de olivos. Le crucificaron luego. Y en la ciudad infiel no quedó piedra sobre piedra. Nuestro Jesús, el gaucho, de esta estancia, acaba también de encontrar su Jerusalén. El pobre también presente como Moisés la tierra prometida. Al pobre también le crucificarán y quizás tenga su Judas” (16).

En el Acto III veremos a Jesús Nazareno, en el patio de la comisaría, en posición de crucificado y rodeado de dos ladrones, según didascalía: “Jesús estará con grillos en los pies y esposas en las manos crucificado en un árbol. Matrero 1° a su izquierda

y 2° a su derecha en la misma posición” (24). El Comisario Payo, quien lo enviará al juzgado de Dolores, “se lava las manos como Pilatos” (24). Su Judas ha sido, *mutatis mutandis*, Deolinda. Así como “en la ciudad infiel no quedó piedra sobre piedra”, se anuncia la revolución gaucha contra los poderosos. Por el correlato transhistórico, la revolución cuenta implícitamente con el beneplácito divino: los últimos serán los primeros.

Como adelantamos arriba, estas aristas/tramas se relacionan entre sí de manera compleja, en forma discontinua, abierta, e incluso contradictoria, en un entretejido que reivindica la heterogeneidad, también lo heteróclito, y propone una mezcla muy potente en términos teatrales y simbólicos. Por momentos, las aristas/tramas se alinean, pero solo en forma intermitente. Para garantizar la atención de sus espectadores, García Velloso juega con la convivencia de estos niveles de multiplicidad. La pregnancia de la atención se fortalece, ya sea porque resuena el multiperspectivismo de la comunidad, lo político, lo espiritual, el dinero heredado, las relaciones de poder, el patriarcado y el ataque a la mujer, el análisis social, la venganza, la lucha por la independencia de las “guerras gauchas” y el nacionalismo que busca la grandeza del país enarbolando al habitante de la campaña como símbolo de la patria. Jesús Nazareno encarna esa multiplicidad e intermitencia: es y no es gauchó; asesina, pero “en buena ley”; su condición de millonario no colisiona con la matriz espiritual cristiana; su futuro de revolucionario lo hace un “redentor”; es engañado por su esposa y su patrón, pero en su derrota está su triunfo. Esta multiplicidad está ya presente, como metáfora epistemológica, en la fusión de melodrama social y drama moderno de tesis, en el intertexto del Siglo de Oro español y en la forma en que García Velloso ancla en representaciones de la gauchesca teatral del pasado

(el problema de la injusticia, la desigualdad social y el abuso de poder) para hacerla a un lado y pasar a otra etapa.

La complejidad, la densidad del personaje de Jesús Nazareno marca una diferencia respecto de la unidireccionalidad o linealidad en la composición de los protagonistas de la gauchesca teatral, especialmente Moreira.

### **Espectador implícito**

Llamamos espectador implícito o espectador-modelo a la construcción de espectador inmanente que diseña cada poética teatral. Se trata de una traspolación, a los estudios escénicos, del concepto de lector implícito de Wolfgang Iser (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972) y de lector-modelo de Umberto Eco (*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 1979). Cada texto dramático y/o espectacular, cada poética de actuación, de vestuario, de diseño espacial, etc., construyen su espectador “ideal” a partir del diseño inmanente de competencias de relación, que desde ya no necesariamente encontrarán su correlato o encarnación en los espectadores reales o históricos (Dubatti, 2023b). Podemos preguntarle a un texto escénico por sus características poéticas desde los diferentes ángulos de análisis (la historia, lo sensorial, lo referencial, lo lingüístico, lo semántico; ángulos de la palabra, el movimiento, el espacio, el vestuario, los accesorios, etc.) y observar qué modelo de espectador reclaman complementariamente. En *Poética Comparada*, el concepto de espectador implícito es aplicable a las cuatro configuraciones territoriales: micropoética, macropoética, poética abstracta, poética incluida o *in nuce* (Dubatti, 2012).

¿Qué espectador implícito diseña la poética de Jesús Nazareno?

Sin duda no es el espectador implícito del nativismo, ya que de este se espera una mirada ajena a la conflictividad social, y la consecuente no-problematización del statu quo y del sistema de fuerzas de clase, políticas, económicas. Nativismo es conformismo, acriticidad, aceptación naturalizada de un orden dado. García Velloso coincide solo parcialmente con el nativismo en la visión del tradicionalismo que idealiza al gaucho (A. Rama), pero elude radicalmente la utopía de la armonía social en la que patrón y peón conviven abuenada y festivamente.

El espectador implícito de *Jesús Nazareno* tiene la capacidad de emocionarse con el melodrama (se identifica sentimentalmente con el personaje positivo y sus valores, rechaza al personaje negativo y le teme), al mismo tiempo que puede comprender, analizar y recordar una tesis, que se llevará fuera del teatro para ver mejor su realidad empírica, discutirla y generar transformaciones sociales. Es un espectador que asume la idealización romántica, pero a la vez tiene la competencia realista de la ilusión de contigüidad entre el mundo representado dramáticamente y el mundo social contemporáneo. *Jesús Nazareno* habla de la sociedad contemporánea en la que vive. Por la vía del drama moderno, el espectador implícito de *Jesús Nazareno* posee capacidad de análisis crítico de su sociedad, para comprenderla, cuestionarla y superarla críticamente. El teatro cumple implícitamente una función crítica para el mejoramiento social.

Es, además, un espectador urbano, que asiste a los teatros de la ciudad, y se vale del teatro y su idealización del habitante rural subyugado para autocuestionar el medio en el que vive, especialmente los abusos de poder de la clase dirigente, la obsesión materialista y la falta de representación democrática. Ese autocuestionamiento es un rasgo relevante de modernización del teatro argentino a comienzos del siglo XX. Hay en

Jesús Nazareno una impugnación al *statu quo* político y económico, en virtud de un espiritualismo que reivindica la lucha histórica y religa con los ideales de la independencia. Mariano de Paco de Moya también identifica como urbano (lo llama más específicamente “burgués”) al espectador del drama rural español (modelo de García Velloso):

El drama rural es una creación de y para la burguesía, entonces como ahora el más asiduo público de los teatros. Con él se forja una visión idealizada del campo, situando allí un mundo de modelos puros, sentimientos vírgenes y ética rudimentaria, frente a la sociedad urbana, educada y alambicada, regida por una moral de apariencias e hipocresías. El drama de asunto rural y la comedia urbana podrían enfrentarse como una oposición de lo idílico y lo real. (1971-1972, 142)

En el caso de *Jesús Nazareno*, con este modelo implícito aspira a conquistar un espectador urbano popular, que transversaliza todas las clases sociales, más amplio que el específicamente burgués (en términos de clase), aunque sin duda tanto a García Velloso como a Podestá les interesa atraer a la burguesía (y especialmente a la clase dirigente) en la construcción de un nuevo público para Buenos Aires (Dubatti, 2023c).<sup>8</sup> Es en este sentido que deben entenderse las observaciones de Juan Pablo Echagüe (“drama burgués”) y Alfredo Bianchi (apertura de una “era ciudadana”), analizadas por Urquiza (1963).

Es un espectador no necesariamente cristiano (ya que la figura de Cristo va más allá del dogma católico), ni que pretende una pedagogía de evangelización; sí se trata de un espectador espiritualista, que puede reconocer en los procesos del presente

---

<sup>8</sup> Creemos que sí debe matizarse la segunda afirmación de De Paco de Moya: tanto hay componentes realistas en el drama rural, como idílicos en la comedia urbana, en los teatros de España y la Argentina.

histórico una condición transhistórica, idealizante, arquetípica. Será común en los años del nacionalismo la búsqueda de “arquetipos” o modelos abstractos que guían la comprensión de los fenómenos sociales (Rojas, 1922).

Este espectador implícito reclama, en 1902, un protonacionalismo (como también lo observan Podestá y Rossi, véase Dubatti, 2023c) que sienta las bases para el nacionalismo del Centenario: se idealiza la figura del gaucho (en coincidencia con el movimiento tradicionalista ya presente en el siglo XIX) como arquetipo nacional (antecedente de Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, véanse Altamirano y Sarlo, 1983; Barbero y Devoto, 1983; Gramuglio, 2001; Payá y Cárdenas, 1978) y contra el alud inmigratorio y el cosmopolitismo. Escribe Podestá en sus memorias: “Nuestras obras requieren nuestra eufonía idiomática, nuestra alma nativa” (1986, 124) y destaca las representaciones de Jesús Nazareno porque “el público deliraba de entusiasmo al percibir íntimamente el arte nacional que surgía incontenible” (128).

Finalmente, destaquemos que es este espectador implícito, urbano y popular, valora el rol modernizador del teatro nacional en la construcción de la Nación, sus destinos y los de la cultura local.

## **Bibliografía**

- Altamirano, C., Sarlo, B. (1983). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL.
- Barbero, M. I., Devoto, F. (1983). *Los nacionalistas*. Buenos Aires: CEAL.
- Bentley, E. (1964). *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós.
- Dubatti, J. (1991a). “Sobre las ruinas, drama fundador”, en AAVV., *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA): 118-126.

- Dubatti, J. (1991b). “Martiniiano Leguizamón y la escritura de Calandria (1896)”, *Revista de Literaturas Modernas* (Universidad Nacional de Cuyo) 24: 13-45.
- Dubatti, J. (2002). “Microsistema del romanticismo tardío (1886-1930): Concepción de la obra dramática del melodrama social”, en O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires, Galerna, tomo II: 167-174.
- Dubatti, J. (2005). “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense”, en su *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel: 13-69. También en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad. Incluye teoría de Poética Comparada y “El drama moderno como poética abstracta”.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2020). “Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral”, *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina (CoReLA)*, Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 4 (julio-diciembre): 37-45. Disponible: <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/issue/view/32/showToc>
- Dubatti, J. (2023a). “Para la historia del teatro argentino: gauchesca, nativismo, criollismo”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (en prensa).
- Dubatti, J. (2023b). “Poética y espectador implícito en el drama moderno: Marco Severi (1905), de Roberto J. Payró”, *Actas XIV Jornadas Nacionales y IX Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires: Editorial de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral AINCRIT (en prensa).
- Dubatti, J. (2023b). “Siete formas de pensar a las/los espectadores”, *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”: 1-7. Edición digital disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/>

- publicacion/actas-vii-jornadas-2023 y <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>
- Dubatti, J. (2023c). “Tópica de espectadores: la construcción de un público teatral en Buenos Aires hacia 1901 según *Medio siglo de farándula*, de José J. Podestá”. [Sic], *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, Año XIII, 35 (agosto): 62-69.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Frye, N. (1996). *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*. Barcelona: Muchnik Editores.
- García Velloso, E. (1919). “Jesús Nazareno”, *La Escena*, II, 52 (26 de junio): 3-30.
- García Velloso, E. (1942). *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires: Kraft.
- Ghiano, J. C. (1961). “Estudio preliminar”, en Leguizamón, Martiniano, *Calandria. Del tiempo viejo*. Buenos Aires, Ediciones Solar /Hachette, Col. El Pasado Argentino: páginas.
- Gramuglio, M. T. (2001). “Estudio preliminar”, en Manuel Gálvez, *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires, Taurus: 9-55.
- Iser, W. (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kayser, W. (1958). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Laurence, A. (2019). *La emergencia del drama moderno en la dramaturgia de Buenos Aires (1900-1930)*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/9996>
- Leguizamón, M. (1961). *Calandria. Del tiempo viejo*. Buenos Aires: Ediciones Solar /Hachette, Col. El Pasado Argentino.
- Mogliani, L. (2006). *El costumbrismo en el teatro argentino*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, dos tomos. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1866>
- Mogliani, L. (2015). *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Buenos Aires: Edición del Autor, e-book.

- Ordaz, L. (ed) (1959). *El drama rural*. Selección, estudio preliminar y notas. Buenos Aires: Librería Hachette S. A.
- Paco de Moya, M. (1971-1972). "El drama rural en España", *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras* 30.1-2: 141-170.
- Payá, C., Cárdenas, E. (1978). *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- Pellettieri, O. (1987). "Cambios en el sistema teatral de la gauchesca rioplatense", *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, Año 2, 4, noviembre: 115-124.
- Pellettieri, O. (1990). "Calandria, de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista", en su *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires, Editorial Galerna / IITCTL: 15-26.
- Pellettieri, O. (dir.) (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural 1884-1930*. Buenos Aires: Galerna / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Podestá, J. J. (1930). *Medio siglo de farándula. Memorias*. Córdoba: Río de la Plata Imprenta Argentina.
- Rama, Á. (1976). *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*. Montevideo: Calicanto. Especialmente: "Elías Regules o la gauchesca domesticada".
- Rojas, R. (1922). *Los arquetipos*. Buenos Aires: Librería La Facultad, J. Roldán y Cía.
- Rossi, V. (1969). [1910]. *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*. Buenos Aires: Hachette. 1º edición: Córdoba, Río de la Plata Imprenta Argentina.
- Sebold, R. P. (1983). *Trayectoria del romanticismo español. De la Ilustración hasta Bécquer*. Barcelona: Crítica.
- Urquiza, J. J. (1963). *Enrique García Velloso*. Buenos Aires: ECA.

### **Página web**

<http://www.ugr.es/~fmunoz/html/virtudes/VIRCRISTIANAS.htm>

## CAPÍTULO 8

Drama moderno,  
construcción de tesis y  
espectador implícito:  
la poética de *Marco Severi*  
(1905), de Roberto J. Payró



## **Drama moderno: historia teatral y poética abstracta**

En los primeros años del siglo XX el teatro de Buenos Aires<sup>1</sup> atraviesa un proceso de modernización relevante a través de la introducción y desarrollo, en la dramaturgia nacional y su puesta en escena, del drama moderno o drama realista de tesis.<sup>2</sup> Hemos definido esta poética como la principal contribución a las estructuras teatrales de la concepción de mundo de la Modernidad, metáfora epistemológica – en términos de U. Eco – de los principios fundantes de la Modernidad.<sup>3</sup> Hemos caracterizado su modelo teórico (o poética

---

<sup>1</sup> Una primera versión, breve, de este trabajo, fue leída en las XIV Jornadas Nacionales / IX Latinoamericanas de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral el 10 de mayo de 2023, en ocasión del recibimiento del Premio a la Trayectoria en Investigación Teatral de AINCRIT.

<sup>2</sup> Según nuestra concepción historiográfica, son diversas y sucesivas las modernizaciones que intervienen en los procesos del teatro argentino y se inician a finales del siglo XVIII. No coincidimos con los conceptos de “primera” y “segunda” modernización, correspondientes a 1930 y 1960, en Osvaldo Pellettieri, dir. (2002). Hacia 1900 la introducción del drama moderno en el Río de la Plata constituye una modernización de alto impacto en el teatro inmediato y posterior, en consecuencia no deberíamos caracterizar el teatro argentino de comienzos del siglo XX como “premoderno” (Dubatti, 2002, en Pellettieri, dir. 2002, afirmación que rectificamos en Dubatti, 2005).

<sup>3</sup> Afirma Eco en *Obra abierta*: “El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (1984, 88-89). La Modernidad propone un conjunto de coordenadas que se hacen forma teatral en el drama moderno, en resumen: progreso (significación global, pensamiento totalizador, universales), creencia en el “saber es poder” (dominio de la realidad, cientificismo, observación de la realidad), laicización y antropocentrismo, igualación social y democratización, lo nuevo como valor (cuestionamiento y superación crítica de lo anterior vigente), teatro útil a la burguesía (visión materialista, racionalista, objetivista, pragmática), el teatro como escuela de la Modernidad y el teatrante como guía y mediador en los procesos de modernización social. Al respecto, véase Dubatti, 2009<sup>a</sup>, 21-31.

abstracta), así como su función crítica de transformación social, al servicio del progreso, en diversos trabajos.<sup>4</sup>

En el plano de las micropoéticas y las macropoéticas (según la disciplina Poética Comparada, Dubatti, 2012), son ejemplos canónicos de drama moderno en el teatro europeo, con variaciones, cinco piezas de Henrik Ibsen que contribuyen a irradiar e imponer esta poética: *Los pilares de la sociedad* (1877), *Una casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *El pato salvaje* (1884) (Dubatti, 2009a: 51-83). Recurriremos a la segunda para algunos ejemplos procedimentales.

No utilizamos el término “drama moderno” de la misma manera que Peter Szondi (1994), quien en continuidad con el pensamiento de Hegel (*Estética*) lo emplea para designar a aquellas formas dramáticas que ponen en cuestionamiento el “drama absoluto” (Sarrazac, dir., 2013). Cuando habla de drama moderno, en realidad, Szondi se refiere a poéticas de modernización.<sup>5</sup> En nuestro caso, llamamos drama moderno justamente al que encarna, por primera vez en la historia teatral, la concepción del “drama absoluto” y se diferencia del drama de los siglos anteriores, es decir, del drama liminal (poroso, abierto, fusionado a la vida, a la presencia del público y el convivio en el acontecimiento teatral, Dubatti 2016) y teatralista (que se

---

<sup>4</sup> En Dubatti 2005, 2006a, 2006b, 2009a, 2024a, entre otros. Para una caracterización de la poética abstracta del drama moderno como contribución de la Modernidad al teatro mundial y su inserción en los procesos de modernización en la historia teatral de Occidente; para los antecedentes del drama moderno (drama burgués, melodrama social, “teatro útil”, primer teatro de tesis y proto-realismo); para una descripción e interpretación de su poética, su concepción teatral y base epistemológica, sus procedimientos y versiones, véase especialmente Dubatti, 2009<sup>a</sup>, 21-49.

<sup>5</sup> No debe confundirse el concepto de drama moderno (una poética específica y precisa, sin duda revolucionaria en la historia del teatro mundial) con otros términos: teatro moderno, procesos de modernización, modernismo, drama contemporáneo, etc.

muestra deliberadamente como convención, Gassner 1963 y 1967, de acuerdo a un ancestral protocolo aristotélico). Entre las novedades que aporta el drama moderno (y que lo diferencian del drama precedente) se cuenta la ilusión de autosuficiencia dramática, artificio fundante del realismo. El drama moderno realista busca la ilusión de un orden dramático cerrado en sí mismo, que parece ajeno al acontecimiento de presencia del espectador (transformado literalmente en un observador detrás de una “cuarta pared”) y construye el “efecto de real” anti-aristotélico (Barthes, 1982); el drama liminal y teatralista (en sus diferentes formas: la tragedia y la comedia griegas, la comedia latina, la *commedia dell’arte*, la tragedia y la comedia isabelinas, la “comedia” genérica del Siglo de Oro español, el teatro neoclásico, el drama romántico, etc.)<sup>6</sup> entretiene lo dramático y lo no-dramático de la representación (como hemos señalado en Dubatti, 2020<sup>a</sup>, 51-108). La revolución que trae el drama moderno realista implica cambios radicales respecto del liminal/teatralista, que por razones de espacio elegimos sintetizar en el este cuadro:

---

<sup>6</sup> En el caso del drama precedente al moderno, el término drama vale como genérico para todas las expresiones de la dramaturgia (sinónimo de pieza teatral o texto dramático), no debe entenderse como designación de una poética diferente a distinguir de la tragedia, la comedia, el auto, etc.

	<b>Drama precedente</b> (liminal, teatralista)	<b>Drama moderno</b> (drama absoluto, realista)
Período	siglos V a.C. a XIX (primera etapa) siglos XIX-XX-XXI (segunda etapa, hasta el presente) <sup>7</sup>	siglo XVIII (antecedentes: drama burgués, melodrama social) siglos XIX-XX-XXI (continuidad con variaciones hasta el presente)
pacto mimético	idealización aristotélica (teatralista, convención consciente, anti-realista): el teatro debe diferenciarse de la vida, su verosimilitud se diferencia de la verdad	realismo (ilusión de contigüidad entre la escena y la empiria social real): el teatro debe parecerse a la vida, su verosimilitud se identifica con la verdad
mundo representado	drama abierto, liminal, poroso con el convivio (no hay cuarta pared, uso de prólogo, coros, música, danza, rito, fiesta)	drama "absoluto" (Hegel, Szondi): ilusión de un mundo dramático separado del convivio (cuarta pared y efecto de real)
estatus del artista	ratificador del statu quo (conformismo, no disidencia)	observador social, se documenta con las ciencias, cumple una función crítica y transformadora al servicio del progreso
Ancilaridad	valores pre-modernos (teocentrismo, monarquía, nobleza)	valores modernos (lo nuevo, laicización y antropocentrismo, igualación social, progreso, cambio social, cientificismo, totalización, burguesía)
procedimientos comunes	Escena, combinada con relato y elipsis diálogo linealidad acción física, físico-verbal, interna	Ídem
nuevos procedimientos	—	tesis ilusión realista en todos los ángulos (historia, sensorialidad, referencialidad, lengua, semántica, espectador voluntario) prosa representación de lo normal y lo posible (no lo maravilloso ni lo fantástico) espectador "intencional" del realismo: constituir el realismo para ver mejor la realidad y transformarla

<sup>7</sup> Luego de la consolidación del drama moderno en la segunda mitad del siglo XIX, podemos hablar de la convivencia, simultaneidad y diálogo entre este y las formas del drama liminal y teatralista (reelaboración y transformaciones en la relación con el drama ancestral precedente).

En su tesis doctoral, bajo nuestra dirección y de acuerdo a nuestra metodología de Teatro Comparado y Poética Comparada (Dubatti, 2012), Araceli Laurence (2019) estudió la productividad del drama moderno en el teatro argentino entre 1900 y 1930. Sin duda, esta poética (tanto en su dimensión dramática como espectacular) constituye una profunda revolución en la historia de nuestra escena y, en tanto poética de larga duración, su legado sigue vivo hasta hoy en sus diversas versiones (canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica, disolutoria).

Entre los responsables iniciales de esta modernización sobresale Roberto J. Payró con dos textos dramáticos precursores: *Sobre las ruinas* (1904) y *Marco Severi* (1905). Hemos estudiado el primero (Dubatti, 1991) y queremos detenernos en el segundo, porque en él ya se encuentra ejercitada plenamente la poética del drama moderno en su versión canónica.

En su tesis Laurence ya ha enunciado con detenimiento los procedimientos de ilusión de contigüidad entre sociedad y mundo dramático de *Marco Severi*, es decir, su dimensión de drama realista: personajes referenciales, cronotopo realista, detalle superfluo, representación de lo normal y lo posible, linealidad, gradación de conflicto, encuentros personales, prosa, lengua poética que mimetiza con la lengua real, etc. (2019, 253-270). Por lo tanto, nos detendremos en los procedimientos de construcción de la tesis.

### **La tesis en el drama moderno: qué es, cómo se construye**

En la poética del drama moderno la tesis es una afirmación sobre el mundo que permite un conocimiento nuevo sobre él o difunde un saber científico aceptado pero aún poco conocido fuera de la comunidad científica, con el objetivo de ver mejor el mundo y transformarlo. Está relacionada primordialmente

a la experiencia de la contemporaneidad y posee un sentido de futuridad. Hay que resaltar el valor de lo nuevo encarnado en la tesis, así como el interés educativo implícito en su difusión. A través del drama moderno, el teatro colabora con un principio fundante de la Modernidad: la idea de que “saber es poder”, cuanto más sabemos más podemos incidir en la transformación y el dominio de la realidad con vistas a favorecer el progreso.<sup>8</sup>

En el drama moderno el realismo (ilusión de contigüidad entre el mundo poético y el mundo empírico: social, político, cultural, etc.) es condición de posibilidad del efecto de la tesis, porque genera las condiciones de producción de conocimiento: la mimesis realista produce la ilusión de que la idea “encarna” en el mundo representado, de la misma forma en que esa idea “encarna” en el mundo empírico y sirve para comprenderlo. Aceptar que el arte realista puede llevar a la *poiesis* (a través de una ilusión convencional) las reglas de funcionamiento del mundo empírico significa otorgarle al arte estatuto de dispositivo legitimado para ver mejor el mundo empírico (Dubatti, 2009a). El teatro vale, con sus diferencias artísticas, como un instrumento científico de observación y predicación sobre el mundo; más que un espejo, el drama moderno es una lente, una lupa o un microscopio que permite aproximarse a la observación y comprensión de los fenómenos de la realidad. Esta utopía está en la base de la concepción del drama moderno.

La tesis está directamente vinculada al valor moderno de la ancilaridad, el teatro “útil” que se pone al servicio del

---

<sup>8</sup> La potencia estructural del teatro de tesis, su productividad en la contemporaneidad, hará que sus procedimientos sean utilizados al servicio del *statu quo*, como también sucedió con la novela naturalista (ejemplo, Eugenio Cambaceres, *En la sangre*). Debemos reconocer, en consecuencia, un paradójico drama moderno (por la forma) anti-moderno (por las ideas expuestas en la tesis), por ejemplo en obras de Jacinto Benavente.

proyecto moderno: la dramaturgia y la escena contribuyen a difundir saberes y convertir al público en una masa crítica a favor del progreso y el cambio. El drama moderno se declara utilitario, “sirvienta” (del latín, *ancilla*) de los campos de la ciencia, la escuela, las clases sociales, la política, la jurisprudencia, etc. que llevan adelante la transformación del mundo. El artista debe informarse, documentarse, estudiar y conocer los avances contemporáneos, así como observar el mundo, llevar a su campo específico de creación los métodos de la ciencia (Zola, “El naturalismo en el teatro”, 2002). No se privilegia el concepto de autonomía y soberanía (que desarrollará en paralelo el teatro simbolista, Dubatti 2009<sup>a</sup>, 143-180), es decir, no se considera que el arte pueda producir un conocimiento propio. El arte debe ser vehículo de conocimientos producidos en otros campos, jerarquizados por la Modernidad. No hay paridad. El término tesis proviene, justamente, del campo científico, filosófico y universitario: el drama moderno es útil al progreso porque contribuye a difundir las nuevas ideas sobre el mundo. En este sentido, la tesis suele poseer un carácter tautológico, es decir, preexiste a la creación de la pieza teatral, que ilustra algo que ya se sabe. El texto predica una tesis cuyo contenido es extra-artístico y ya se conoce antes de ver o leer la obra, pero generalmente ese conocimiento es reducido a una comunidad de expertos y la función del teatro es difundirlo. La dimensión tautológica del drama moderno canónico (repetir / difundir lo que ya se sabe en otros ámbitos) reduce la capacidad de descubrimiento e invención del teatro en cuanto productor de conocimiento, aspecto del drama moderno que el simbolismo (por ejemplo, el teatro estático de Maeterlinck, *Los ciegos*, *Interior*) cuestionará profundamente.

Por otra parte, la tesis debe preservar permanentemente su objetividad. Como señala Zola, la tesis debe dejar de lado

toda “emoción” o “prejuicio” del autor, debe ser “impersonal”, porque el dramaturgo “no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones. El papel estricto de un sabio consiste en exponer los hechos, en ir hasta el fin del análisis, sin arriesgarse en la síntesis; los hechos son estos, la experiencia probada en tales condiciones da tales resultados; y se atiene a estos resultados porque si quisiera avanzar a los fenómenos, entraría en el campo de la hipótesis; se trataría de posibilidades, no de ciencia” (2002, 160-161). Sin embargo, como hemos estudiado en August Strindberg (y más tarde Eugene O’Neill), muy pronto el drama moderno y sus estructuras comienzan a “subjektivizar” las tesis hacia un protoexpresionismo (Dubatti, 2009<sup>a</sup>, 89-123 y 125-140).

La tesis implica (como veremos) un espectador implícito informado y ávido de información, que valora la adquisición de nuevos saberes para comprender, analizar, dominar y transformar el mundo en el que vive. Se trata de un espectador con mirada crítica del mundo contemporáneo, aliado al progreso y la transformación social, un espectador que puede leer, comprender y memorizar la tesis y luego hacer algo con ella en la transformación de su vida y de la sociedad.

La construcción de la tesis se basa en un modelo semiótico del lenguaje teatral y la comunicación que garantiza su transmisión con alta legibilidad. El teatro cumple una función transitiva: favorece la circulación de la tesis de los especialistas legitimados (científicos, universitarios, etc.) al público teatral, y el lugar del artista como un mediador ilustrado de los saberes de esos campos. Continúa así con la concepción del teatro como escuela (profundamente asentado en los procesos progresivos de la Modernidad a través de mecanismos de regulación religiosa, política, social, estética, etc.), donde se adquieren nuevos conocimientos. El artista es maestro y guía

en la transformación moderna, y el espectador un alumno permeable a esas enseñanzas y, como buen discípulo, capaz en su momento de criticar las ideas del maestro para hacer avanzar la historia. A su manera, *mutatis mutandis*, el drama moderno sigue imponiendo un teatro de regulación y control por la vía de la legitimidad del saber y la crítica.

Debemos diferenciar la tesis del drama moderno de la exposición y transmisión de ideas sobre el mundo en el drama precedente. Este último es conformista, ratifica lo ya conocido por la sociedad, su ancilaridad está al servicio del *status quo*, cumple una función reguladora de control y vigilancia sobre el pensamiento social a partir de la institucionalidad del poder (monarquía, iglesia, moral, cosmovisión y subjetividad, etc.). Al drama precedente al moderno le corresponde el personaje razonador característico de diversas poéticas (entre ellos, el “doctor” en la moralidad cristiana medieval, el servidor fiel del rey legítimo en la tragedia isabelina, el *honnête homme* del teatro clasicista francés, etc.), encargado de ratificar lo que el espectador ya sabe porque está en su cosmovisión, en el *statu quo* social y religioso.

En cambio, el personaje-delegado (Ph. Hamon, 1973) del drama moderno es quien se encarga de explicitar la tesis, que consiste en un conocimiento no difundido aún en la sociedad, que no está en el *statu quo*, que viene a cuestionarlo, que justamente impulsa lo nuevo y la crítica de lo vigente, proviene del ámbito de élite de la ciencia o la universidad y se irradia a la sociedad. El personaje-delegado es una herramienta de auto-cuestionamiento de la sociedad, que desea mejorar y avanzar. Generalmente el personaje-delegado es un referente ilustrado por su formación y su profesión (abogado, médico, historiador, juez, intelectual, escritor, etc.), está habilitado por las mismas instituciones que otorgan al drama moderno su función ancilar.

Así como existe un personaje razonador precedente y un personaje-delegado moderno, ambos poseen en las respectivas poéticas sus contracaras negativas, destinadas a reforzar por oposición el valor de la cosmovisión del status quo o de los nuevos conocimientos del progreso, respectivamente. En el caso de *Rey Lear* (exponente del drama liminal y teatralista precedente), Kent, Gloucester y Edgar son personajes razonadores positivos y, en deliberada oposición, Edmundo, Goneril y Regania son personajes razonadores negativos. En *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen (exponente canónico del drama moderno), el Doctor Stockmann es personaje-delegado positivo y su hermano, el intendente, es personaje-contradelegado. En el drama moderno canónico el margen de ambigüedad o dilema suele ser favorecido por el realismo, pero es reducido y controlado, generalmente personaje-delegado y contradelegado configuran una cartografía claramente delineada de valores del Bien y del Mal (personaje positivo y negativo) tal como los concibe la cosmovisión moderna. Es frecuente también, a partir de los desarrollos de la historia que se cuenta en el drama, la transformación del personaje-contradelegado en personaje-delegado, la transformación del personaje negativo en positivo.

La tesis del drama moderno puede ser unívoca (cuando transmite una idea única sin ambigüedades) y eminentemente difusora (cuando se limita a exponer una idea ya afianzada en otros campos, por ejemplo, el científico o el jurídico), o puede adquirir una dimensión constructiva, más abierta y propositiva, que amplía la producción de conocimiento a otras resonancias y no se limita solo a la transitividad. El drama moderno puede contener más de una tesis (como se observa en *Los muertos*, 1905, de Florencio Sánchez, véase Dubatti, 2024b) y no necesitan complementarse ni oponerse. Es común, también, que la tesis plantee una idea principal de la que se desprenden otras

(a manera de corolarios o derivados) o que se conecte con otras ideas subsidiarias.

¿Cómo se construye la tesis en el drama moderno? A partir del alineamiento o concertación de los principales procedimientos de la poética en una misma orientación de producción de sentido, en una homogénea isotopía semántica (Greimas, 1987).<sup>9</sup> Se produce un efecto de redundancia, con intención pedagógica, que busca garantizar la transmisión comunicativa en esa misma dirección. Incluye zonas explícitas (denotación) y otras más oblicuas o implícitas (connotación), pero asimilables o asociables a la isotopía semántica, que finalmente contribuyen a ella. Como señalamos arriba, requiere el pacto de la mimesis realista o la ilusión de contigüidad entre mundo empírico y mundo poético.

¿Cuáles son los principales procedimientos concertados de los que se vale el drama moderno para exponer una tesis? Básicamente los más recurrentes son:

- la historia que se cuenta (Bal, 1990),<sup>10</sup> con sus personajes, acontecimientos, objetos, espacio y tiempo, encarna la tesis: del análisis de la historia y los avatares que atraviesan los personajes, principalmente el protagonista, se llega a abstraer la tesis;

---

<sup>9</sup> La isotopía (etimológicamente, *iso*, igual; *topía*, lugar, volver al mismo lugar) resulta de la agrupación de campos semánticos para dar homogeneidad de significado al texto y lograr la uniformidad de la tesis desde los diferentes ángulos textuales de su construcción.

<sup>10</sup> Para el concepto de historia, partimos teóricamente de la distinción formulada por Mieke Bal: “Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento” (*Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, 1990, 13).

- los personajes-delegados (en tensión con los personajes-contradelegados): son los que ponen en palabras la tesis, los que explicitan sus contenidos y derivaciones y sus condiciones de comprensión;
- las historias incluidas (de otros personajes, noticias periodísticas o hechos “reales”, relatos o resúmenes de obras literarias, etc.), de los que también se desprende la tesis y operan metadramáticamente como reforzadores de la semántica de la historia central;
- la referencia a estudios, obras o experiencias científicas vinculadas con la tesis;
- una red simbólica que objetiva y sintetiza la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos vinculados a la semántica de la tesis;
- el título de la pieza teatral, que opera como un organizador de la relación del lector o del público con el texto.

De la conjunción semántica en isotopía de estos procedimientos constructivos, expresada en insistente redundancia pedagógica, se abstrae la tesis como una predicación relevante sobre el mundo con vistas a producir una transformación en la contemporaneidad y su proyección hacia el futuro.

### **La construcción de la tesis en Marco Severi**

Tomando en cuenta los procedimientos señalados, y las complejas relaciones de articulación entre poética abstracta (modelo teórico) y micropoética (singularidad de un individuo poético, en el sentido de la Filosofía Analítica), observemos cómo se construye la tesis en el drama moderno *Marco Severi*:<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Todas las citas del texto de *Marco Severi* se hacen por la edición de 1907.

1. la historia: El joven inmigrante italiano Luis Vernengo (28 años) es un agente social provechoso para la Argentina. En cuatro años, desde su llegada al país, ha demostrado ser un trabajador incansable y un patrón generoso, ha formado una familia y una imprenta pujante. Payró se encarga de dejar claro que, además, Luis Vernengo no ha participado en revueltas políticas ni responde a una visión ideologizada. Juez y policía afirman que “no tiene antecedentes desfavorables” (76) y se insiste en que en su taller “no hay anarquistas” (34, 76). Sospechado inicialmente de “anarquista”, es en realidad según el pesquisa policial “un alma de Dios, bueno como el pan y hasta medio tilingo... No se mete en nada. Siempre está con la mujer y el chiquilín, como un bobeta” (76). Cuando Suárez lo califica de “socialista”, Vernengo lo rectifica: “No me ponga etiquetas que esto suele echarlo todo a perder. Diga que soy un hombre honrado y equitativo, y ¡quizá diga demasiado! Lo más razonable sería decir que soy un hombre feliz que quiere ver caras alegres a su alrededor” (30). Por su capacidad de trabajo y su apoliticidad, Vernengo es la inmigración deseada: “¡Ojalá que todos los que vienen de Europa fuesen como él!” (8), afirma el obrero tipógrafo Juan.

Por su parte, Vernengo no tiene nada que reclamar a la Argentina, no se cansa de agradecer al país por las posibilidades que le brinda: “En este país bendito en que he de vivir toda mi vida, donde están mis afectos, he tenido la suerte de que el trabajo me resultara generosamente fecundo. Tiene que serlo también para todos los que me rodean y ayudan” (25); “[...] bendije este suelo de hospitalidad y de perdón, en que los hombres parecen mejores, la tierra más fecunda y el cielo más puro” (54).

Sin embargo, Italia pide su captura: su verdadero nombre es Marco Severi y ha sido condenado a veinte años de presidio

como falsificador de billetes. Severi confiesa que debió delinquir para salvar a su madre enferma: “no tenía trabajo, ni dinero ni pan” y “señalado como anarquista peligroso, [...] no era más que un pobre muchacho exaltado y gritón”, por lo que no conseguía trabajo (50-51).

Bajo el régimen de la Ley de Extradición, es apresado por la policía y la Argentina está a punto de entregarlo a Italia. Pero gracias a su “regeneración” (71) y a la acción de sus aliados (su esposa Teresa, su abogado Suárez, un Juez sensible a su causa, las autoridades argentinas e italianas), recibe el indulto del Rey y queda en libertad.

La historia de Marco Severi expone que, si este inmigrante hubiese sido extraditado, para la Argentina, en el plano nacional, habría significado “amputarse [un] brazo robusto y generoso” (71). Por otra parte, en el plano personal y social, hubiese significado miseria, degradación y un futuro incierto para su familia, su imprenta y sus obreros, así como posibilidades de abuso para el poderoso don Jermán. Discutir los acontecimientos que atraviesa Marco Severi demuestra que, en algunos casos, aplicar la Ley de Extradición es perjudicial, tanto al país como a las personas, y por lo tanto la Ley debe modificarse para contemplar excepciones si se atestigua “regeneración probada” (71). Instalar a través del teatro la historia ficcional de Marco Severi / Luis Vernengo lleva a discutir la Ley de Extradición real.

2. los personajes-delegados: Como es característico del drama moderno, los tres principales personajes-delegados poseen formación ilustrada por su profesión o su desempeño: son el abogado Suárez, el Juez y el ministro de Relaciones Exteriores de la Argentina (cuyas palabras en la entrevista con Teresa son evocadas por María, 87-89). En el cierre del texto el Juez explicita la tesis: “¡Hay que enmendar esa ley!”

(98). El abogado Suárez explica con palabras sencillas y sintéticas, sin abundar en mayores detalles, el espíritu de la Ley de Extradición (“[...] la extradición es un convenio entre dos o más naciones, por el cual el delincuente que se refugie en una de ellas, es devuelto para que lo juzguen y castiguen, a aquella en que cometió el delito”, 36) y por qué hay que modificarla:

SUÁREZ: [...] ¿No cree usía que es inhumano y hasta injusto, arrebatár su familia, su tierra de adopción, su porvenir de trabajo, de honradez, de utilidad para todos, a un hombre que pecó arrastrado por terribles circunstancias, que se ha regenerado, que observa una conducta intachable, que tiene un carácter elevado y varonil, una cabeza llena de inteligencia y un gran corazón? (70)

También cumple esa función el mismo Marco Severi, autorizado como personaje positivo,<sup>12</sup> cuando analiza su situación y resume: “[...] soy otro hombre. ¡Marco Severi quedó en Italia con su espantosa pesadilla de un minuto! ¡Luis Vernengo es un hombre útil y honrado!” (79). Suárez la cuestiona por “ley estrecha, sin amplitud, sin el alto concepto de lo que debe ser nuestra tierra...” (71). Y aclara: “No pido que se abandone [la Ley de Extradición]: ¡exijo que se corrija en lo que tiene de injusto e implacable! ¿Por qué no ha previsto estos casos, en los que se impone una ley de amor...?” (71-72). No se trata,

---

<sup>12</sup> Marco Severi preserva su condición de personaje positivo, en la que se insiste redundantemente por caracterización directa e indirecta (Kayser, 1958), a pesar de que, de acuerdo con la complejidad de la poética realista, está atravesado por aristas negativas por su pasado de falsificador. El texto se las ingenia para preservar la positividad y esa negatividad es atemperada explícitamente por el personaje-delegado Suárez: “Las culpas se borran, el hombre se regenera” (49); “¡Quién se atreverá a decir que no es Usted el mejor de los hombres?” (66). A diferencia de don Jermán (el único personaje plenamente negativo), tanto Gaspar como Benito tienen rasgos negativos pero son relativizados por el mismo Vernengo (del primero dice que “tiene mala cabeza, pero buen corazón”, 34; del segundo, que “Hace su oficio” y le echa la culpa a “El deseo de ganar mucho... El dinero corrompe y él tiene la culpa de muchas cosas”, 95).

en conclusión, como dice el Juez, de “abandonar un arma de defensa que es evidentemente buena y justa” (71), sino de hacer que dé cabida a los casos de excepción. Enfrenta al *statu quo*, pide su transformación, pero no radicalizada sino reformista.

3. otras historias incluidas: En Marco Severi se hace referencia a las historias de otros dos extranjeros/inmigrantes cuya experiencia le sirve a Payró para, metadramáticamente, valorizar en su dimensión semántica la historia del protagonista. Una es la del “puestero del Mercado del Plata” (36):

SUÁREZ: [...] Precisamente no hace mucho, sucedió un caso doloroso, que cito aquí en mi tesis: un puestero del Mercado del Plata vivía desde hacía más de diez años en el país, trabajando honrada y empeñosamente. Había formado una familia, gozaba de la estimación general, era feliz, era bueno, era útil, era generoso, tenía tres hijitos que eran tres preciosuras, una mujer que merecía todas las felicidades... cuando, hete aquí, que un día cierto pesquisa que andaba en busca del intangible asesino de un tal Castillo, me parece, cree ver en mi puestero a un hombre cuya captura estaba recomendada por la justicia italiana desde muchos años atrás. Lo compara con un retrato que se había hecho circular por todas las policías del mundo, y comprueba que en efecto era él! [...] Ahora estará en una cárcel de Italia, si no ha muerto de desesperación.

LUIS: Pero... y... ¿y la familia?

SUÁREZ: ¡Imagínese! ¡Disuelta! La mujer cosiendo para afuera o revolcándose en el fango, los hijos en algún asilo, si no andan rodando también o vendiendo diarios... ¡La eterna historia! (36-37)

Poco después Luis consulta cómo se apresura a los buscados, y Suárez da otro caso, el del “inglés Balfour” (40):

SUÁREZ: [...] a veces, para facilitar los trámites, viene un agente de policía extranjera, como sucedió con el detective que prendió al inglés Balfour, hace pocos años.

LUIS: ¿Qué había hecho?

SUÁREZ: Una estafa.

LUIS: ¿Y se lo llevaron así, sin oírlo?

SUÁREZ: No: una vez comprobada la identidad, los detenidos nombran defensor que, en caso de estar aquellos condenados, observa si es o no por delitos penados también en nuestro país [...] (40).

El mismo Vernengo retomará luego el caso del inglés para asimilarlo al suyo: “El hombre que lo acompañaba, un italiano recién llegado... ¡como en el caso de Balfour, doctor! Es un carabinero!” (49).

4. corpus jurídico y científico comentado: Se discute la Ley de Extradición, pero además, en un drama de tesis, se habla de una tesis doctoral, la de Suárez, cuyo título es “La extradición”, libro que la imprenta de Vernengo está ayudando a publicar. En artificio metateatral, de auto-referencia, la tesis de Marco Severi se despliega comentando una tesis doctoral de abogacía. A pedido de Vernengo, el mismo Suárez explicará su tesis “en cuatro palabras” (35), haciendo accesibles sus contenidos sin tecnicismos ni erudición, en un gesto complementario al que cumple el teatro: la divulgación crítica de la materia jurídica, por extensión los saberes de la ciencia y de la universidad. El personaje del abogado como *alter ego* del dramaturgo. Marco Severi como una puesta en drama de una tesis doctoral de tema jurídico; el abogado, máscara ficcional del dramaturgo del drama moderno.

Previamente, Payró hace que la tesis sea objeto de discusión pero desde la mirada del hombre común: los tipógrafos Juan

y Antonio hablan sobre el libro que están componiendo (7-9). Antonio no ha leído el texto pero sospecha prejuiciosamente que, como todas las tesis, esta habla de “puras pavadas” (8). Juan lo rectifica: “Parece que esta no” (8), y allana el significado de la ley en forma coloquial (emplea deliberadamente tres dativos éticos: “me lo fleta”, “me lo metan”, “me lo fusilen”) y balbuceante de no-especialista (suerte de alter ego del espectador común):

JUAN: Que... que... que... cuando un hombre que está aquí, ¿sabés? ha hecho una cosa mala en su tierra... un robo, un asesinato, ¿sabés?... la policía de aquí lo agarra y ¡zas! me lo fleta en un vapor para que allá en su país, ¿sabés?... me lo metan en la cárcel o me lo fusilen, según el caso, ¿sabés? (9)

En su condición de hombre con sentido común, Antonio compara la ley de extradición con la “láy [sic] de residencia” (9). Payró lo hace deliberadamente. Si bien se trata de leyes diferentes, coinciden en regular la permanencia de los inmigrantes en el país, sea por solicitud internacional de un país (Ley de Extradición), o por decisión autónoma de la Argentina (Ley de Residencia o “Ley Cané”), que se reserva el derecho de permanencia en el país. Si bien explícitamente Marco Severi habla de la Ley de Extradición, la referencia de Antonio sugiere que, implícita, metafóricamente, la obra de Payró también discute de manera oblicua e indirecta la Ley de Residencia. Es destacable esta dimensión metafórica de la tesis de Marco Severi, que amplía así su campo de incidencia crítica y discusión. Podemos suponer que la discusión de la Ley de Extradición lleva a la discusión de la Ley de Residencia (aspecto en el que insisten varios comentaristas, entre ellos David Viñas, 1964).

5. red simbólica: El drama moderno no se limita a desarrollar expositiva y argumentativamente los temas que discute. Para apelar a la sensibilidad estética, recurre al símbolo o al conjunto de símbolos como condensación de los núcleos semánticos de la tesis en imágenes que invitan a ser interpretadas. El símbolo garantiza otra vía de comunicación de la problemática de la tesis. Así como sucede con la historia, el análisis e interpretación de los símbolos religan con la semántica de la tesis. Esos símbolos pueden establecer una red textual diseminada en diversos niveles o ángulos. En *Una casa de muñecas*, Ibsen plantea la tesis de la prioridad del individuo sobre el ciudadano para el progreso social. El individuo (generador de una nueva moral de avanzada, vector de la Modernidad) y el ciudadano (representante del *statu quo*, reacio al cambio) encuentran su correlato simbólico en una red de imágenes que confrontan adultez / infancia, seres humanos / juguetes, lo grande / lo pequeño. Uno de los símbolos fundamentales es el de la “casa de muñecas”, que se irradia en todos sus matices sobre la situación de Nora protagonista: ser aún una mujer-niña y jugar con muñecas, ser una muñeca para su esposo y su padre, vivir en una casa de muñecas, jugar con los niños no como adulto sino como una niña más, etc. Es llamativo que Payró no recurre a un sistema paralelo de símbolos en su drama. Si bien personajes, espacios, objetos de la historia (como ya señalamos) adquieren una dimensión simbólica, Payró no duplica la red simbólica para reforzar la transmisión comunicativa de la tesis. Confía centralmente en la elocuencia de la historia que cuenta y en la palabra explícita, en la denotación expositiva y argumentativa de sus personajes-delegados.

6. valorización del título de la pieza teatral: Lo señalado en el ítem anterior se confirma en la elección del título *Marco*

Severi. Payró identifica su obra con el verdadero nombre del protagonista, con clara función dramática (el título adelanta enigmáticamente lo que recién confesará Luis Vernengo en el Acto II) y semántica (el personaje se transforma en síntesis representativa de la tesis). Fenomenológicamente, tanto los personajes (en el mundo representado) como las/los espectadores (en el acontecimiento) no saben a quién refiere el nombre de Marco Severi hasta la confesión de Vernengo. Por otra parte, a Payró le interesa nombrar con el personaje el caso particular. La obra es el análisis de un caso con nombre y apellido (procedimiento frecuente en el realismo). Especialmente a partir del Acto III, Payró juega con el paralelo y la sustitución del nombre Marco Severi por el de Luis Vernengo, que aunque falso se ha cargado de nuevo sentido. El cambio de nombre (como en el *Martín Fierro* de “La Vuelta”) implica la transformación en “otro hombre” (49, 79). Vernengo lo explicita como personaje-delegado:

¡Marco Severi quedó en Italia con su espantosa pesadilla de un minuto! ¡Luis Vernengo es un hombre útil y honrado! Pero se mata a Luis Vernengo para hacer resucitar en cambio al delincuente Marco Severi! ¡Se destruye lo que ha hecho Luis Vernengo, su hogar, su obra, su porvenir, para que resurja la falta no cometida de Marco Severi! (79)

Vernengo agradecerá a Suárez “su delicadeza de llamarme Luis y no... Marco Severi” (84). El abogado le responderá: “¿Marco Severi? Yo conozco a Luis Vernengo nada más” (84). El Juez, en las palabras de cierre de la obra, para comunicar la noticia del indulto, jugará con la sustitución del nombre como representación de una vida nueva, lo empezará llamando con el nombre verdadero para luego sustituirlo por el nombre falso:

JUEZ: ¡Marco Severi! El Señor Ministro de Italia y el de relaciones exteriores telegrafiaron al rey pidiéndole el indulto de un delincuente... El ministro italiano de negocios extranjeros acaba de telegrafiar en contestación que su majestad ha concedido el indulto... Marco Severi... no... ¡Luis Vernengo, queda Usted en libertad! (97)

Tanto en la notación de los parlamentos del personaje, como en la tabla de “Personajes” inicial (6), Payró identifica a Marco Severi como “Luis” y “Luis Vernengo”. Pero es evidente que Payró no elige titular con el nuevo nombre (falso), sino con el verdadero. Hay un gesto de mirar de frente la realidad, de mirar las cosas como se imponen objetivamente. El pasado no se puede borrar, el pasado regresa. Pero además Marco Severi representa no solo al delincuente, sino también a la víctima de un orden social injusto. Llega a la delincuencia por causalidad social, impulsado por una situación de injusticia que debe ser corregida (y que, a través del indulto, el Rey parece comprender en tanto injusta). Marco Severi es obligado a cometer un crimen en una sociedad criminal.

¿Cuál es, finalmente, la tesis de Marco Severi, construida desde la isotopía o concierto semántico de los procedimientos señalados? Hay que revisar y modificar la Ley de Extradición para evitar sus efectos negativos; no hay que anularla, sino “enmendarla” (98). Entre los corolarios o campos temáticos complementarios que Payró problematiza, se encuentra también el de la búsqueda de una justicia más humana, en la que “lo legal” coincida con “lo justo” (37), en cuyo ejercicio “ser juez” admita el “ser hombre” (74, 80).

Como es característico en el drama moderno canónico, en equilibrio con el efecto de real, Payró recurre a un alto grado de entelequia e idealismo para la construcción de su parábola aleccionadora, de la que el público deduce una verdad y una

enseñanza. La eficiencia y sensibilidad con que operan las instituciones, la velocidad de emisión del indulto que desafía la gradación de conflicto, el Juez que legitima a Marco Severi con su nombre falso, fuerzan el verosímil realista al servicio de la historia y su encarnación de la tesis. Este realismo del drama moderno inicial puede ser calificado de utopista o idealizante (pone el efecto de real al servicio de una abstracción, de una idea que se quiere exponer y muchas veces fricciona, roza con la verdad empírica)<sup>13</sup> buscará en el futuro transformarse en un realismo más realista, como ya pide Strindberg en su prólogo a *La Señorita Julia* en 1888 (Dubatti, 2009<sup>a</sup>, 89-123, y 2009b). En los primeros dramas modernos realismo e idealismo utopista se tensionan acentuadamente.

De la misma manera, todavía se entretienen en la poética realista procedimientos de tradición teatralista. El marcado esfuerzo de Payró por concretar una dramaturgia realista<sup>14</sup> no le impide, sin embargo, de manera heterodoxa, mantener artificios teatralistas que revelan metacomunicacionalmente al espectador la palabra interna del personaje: los apartes y pequeñas estructuras monologales (procedimientos repelidos por el realismo). Son necesarias al respecto cuatro observaciones:

---

<sup>13</sup> Lo mismo se observa en *Una casa de muñecas*, de Ibsen, cuyo desenlace (Nora se va de su casa, deja a su marido y sus hijos) fue cuestionado por su inverosimilitud. ¿Cuándo y cómo una mujer “real” haría esto en la empiria? Véase al respecto nuestra edición del texto de Ibsen (2006).

<sup>14</sup> Además de los procedimientos señalados por Laurence (2019), hay que destacar muy especialmente la Escena 3 del Acto III, en la que el Juez en la comisaría pide hablar primero con el comisario, luego con el sub-comisario y finalmente con el oficial de guardia y ninguno está disponible, no porque haya “sucedido algo grave” sino por “diligencias” (77). Payró no busca aquí complicidad humorística a la manera de su costumbrismo cómico o la sátira en las novelas y los cuentos (nadie está en su puesto de trabajo, los policías son vagos, etc.), sino que trabaja en brevísimo apunte sobre la ilusión de realidad del mundo posible de la comisaría y la trivialidad de lo real. Pura búsqueda de efecto de real.

Primero: Payró utiliza el término “aparte” (o su abreviatura, “ap.”) en numerosas acotaciones relacionadas a las acciones de diferentes personajes: Benito (11, 12, 42), Antonio (16), Germán (23, 62, 63), Gaspar (dos veces en 35), Carabiniere (42) María (89), Suárez (94), pero lo hace no sistemáticamente. No todos los que llama “apartes” lo son. Reconocemos como procedimiento de “aparte” cuando el personaje se encuentra en situación de comunicación con otros, se habla a sí mismo y revela –metacomunicacionalmente– al espectador una palabra interna que no quiere que sea oída por los otros personajes. Algunos apartes señalados por Payró, técnicamente, no lo son.

Segundo: Hay, además, situaciones en las que Payró utiliza el aparte pero no lo explicita: Germán (21, 22, 96), Luis (38, 42) Teresa (63), Gaspar (dos veces en 85, y una más en 86 con su “Ajisito cumbarí”), Benito (96). El autor no apunta la acotación explícita y pero detona dramáticamente el artificio y podemos restituir una didascalia implícita.

Tercero: No deberían llamarse “apartes” (y Payró sí lo hace) a las comunicaciones entre dos personajes que no quieren ser oídos por los otros. La diferencia entre este recurso y el anterior es que no se revela aquí la palabra interna del personaje a sí mismo, sino la comunicación con otro personaje. Por ejemplo, las dos indicaciones que el Carabiniere le da a Benito (42), cuando le confirma la identidad de Marco Severi y cuando le pide que cuide que no se pueda escapar. En realidad en estos casos Payró se refiere a que dos personajes arman “grupo aparte” (34), no al concepto técnico de “aparte”, como lo hacen Gaspar y Luis en el Acto I (34).

Cuarto: También la palabra interna de los personajes se revela en breves estructuras monologales, que no corresponde calificar de “apartes” (aunque Payró en algún caso lo haga), porque el personaje se encuentra solo y no puede ser oído por

los otros. En el Acto I Benito organiza su trabajo de pesquisa y se habla a sí mismo, lejos de sus compañeros; Payró indica en esta situación “aparte”, pero es en realidad un brevísimo monólogo ya que Benito no puede ser oído por los otros trabajadores: “¡Lo menos una galera de cuerpo seis y con las cajas peladas! ¡Pobres manos! ¡En fin! ¡Van siendo las últimas! Ya llegó el hombre de Italia” (11). También encontramos casos similares en diferentes personajes: Luis (43, 44), Suárez (84), Escribiente (86). Esta última es clara: “(Creyéndose solo). ¡Estos compadres! Si pudiera hacerles dar una zurra sin que supiesen los diarios!” (86). Es relevante destacar que Payró, a favor del efecto realista, no utiliza los monólogos extensos, sino solo estas brevísimas formas residuales, como también lo hace Ibsen en otro drama moderno canónico, *Una casa de muñecas* (lo hemos indicado en nuestra edición de Colihue, 2006).

### **Poética y espectador implícito en Marco Severi**

Llamamos espectador implícito o espectador-modelo a la construcción de espectador inmanente que diseña cada poética teatral. Se trata de una traspolación, a los estudios escénicos, del concepto de lector implícito de Wolfgang Iser (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972) y de lector-modelo de Umberto Eco (*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 1979). Cada texto dramático y/o espectacular, cada poética de actuación, de vestuario, de diseño espacial, etc., construyen una política de la mirada de su espectador “ideal” a partir del diseño inmanente de competencias de recepción, que desde ya no necesariamente encontrarán su correlato o encarnación en los espectadores reales o históricos (Dubatti, 2023). Podemos preguntarle a un texto dramático y escénico por sus características poéticas

desde los diferentes ángulos de análisis (la historia, lo sensorial, lo referencial, lo lingüístico, lo semántico; ángulos de la palabra, el movimiento, el espacio, el vestuario, los accesorios, etc.) y observar qué modelo de espectador reclaman complementariamente. En *Poética Comparada*, el concepto de espectador implícito es aplicable a las cuatro configuraciones territoriales: micropoética, macropoética, poética abstracta, poética incluida o *in nuce* (Dubatti, 2012).

¿Qué espectador implícito diseña la poética de Marco Severi?

En tanto drama realista, Marco Severi construye un espectador implícito que colabora fenomenológicamente en la constitución del realismo intencional o voluntario, que según Darío Villanueva (2004) se complementa *sine qua non* con otras dos dimensiones del realismo: la genética y la formal. Tomamos el término “constitución” de Husserl (según Carpio, 1995), en tanto la fenomenología es constitutiva: *constituere* no quiere decir producir en cuanto hacer y fabricar, sino dejar ver el ente en su objetividad. Al respecto señala Darío Villanueva, también basado en la fenomenología husserliana:

Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector [y espectador], con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe una obra de arte [teatral] en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa una de las manifestaciones más conspicuas del “principio de cooperación” formulado por H. P. Grice (2004, 114)

El espectador implícito de Marco Severi constituye, en términos fenomenológicos, la convención realista del texto: el componente

utopista e idealizante, el forzamiento en la gradación de conflicto (que lleva al límite de lo verosímil el cronotopo realista), así como la palabra interna de los personajes en los apartes o las breves estructuras monologales, no deben ser experimentados como rupturas de la convención realista sino aceptados como parte de ella. Este espectador implícito contribuye protagónicamente a la dimensión intencional del realismo sosteniendo el mayor procedimiento organizador de la poética realista: la ilusión de contigüidad entre el mundo empírico (la sociedad, generalmente contemporánea) y el mundo poético (el universo dramático representado).

En tanto drama de tesis, el drama moderno diseña un espectador implícito informado sobre el mundo en el que vive y ávido de mayor información legitimada por la observación, la ciencia y la universidad, por el conocimiento metódico y la objetividad. Un espectador que valora la adquisición de nuevos saberes para comprender, analizar, dominar y transformar el mundo contemporáneo y proyectarse hacia el futuro. Se trata de un espectador con mirada crítica sobre el estado actual de las cosas, que concibe que lo nuevo (transmitido en las tesis) es una herramienta de cuestionamiento y superación. Un espectador aliado al progreso y la transformación social, que puede leer, comprender y memorizar la tesis, que se la lleva “a casa” y luego hace algo existencialmente con ella en la transformación de su vida y de la comunidad. Un espectador “alumno”, permeable a las enseñanzas de los artistas ilustrados “maestros”, a su vez mediadores de científicos, universitarios, profesionales, filósofos, intelectuales. Pero al mismo tiempo un espectador crítico, que somete el texto a un estatus de contingencia, no de inexorabilidad, y puede tomarlo como punto de partida para la indispensable discusión. El ejercicio crítico, también, como aprendizaje, como transmisión de una actitud frente al mundo.

En suma, un espectador plenamente identificado con los valores de la Modernidad. A su manera, *mutatis mutandis*, el drama moderno propone un principio de legitimidad ilustrada que sigue imponiendo un teatro de regulación y control: el espectador debe ir al teatro a que lo guíen, a reconocer una cartografía de valores, a trabajar sobre una razón ética respecto de qué se debe y qué no se debe hacer en el mundo contemporáneo.

El espectador implícito del drama moderno, como puede observarse, está también atravesado por un grado de abstracción o entelequia en virtud de la utopía moderna. Aunque, no está de más recordarlo, no necesariamente coincide con el espectador real o el histórico que se sentó en las butacas del Teatro Rivadavia o del Teatro de la Comedia para ver a la Compañía de Jerónimo Podestá en las funciones de *Marco Severi*. Podemos preguntarnos: la emergencia de este nuevo espectador implícito del drama realista de tesis, y en particular el éxito de recepción de *Marco Severi*, ¿expresa transformaciones en la sociedad argentina real?, ¿se correlaciona con un nuevo espectador real? Al respecto, está pendiente confrontar los datos del diseño del espectador implícito con los de los espectadores reales a comienzos del siglo XX.

### **Bibliografía**

- Aristóteles (2004). *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, R. (1982). “El efecto de real”, en R. Piglia (comp.), *Polémica sobre el realismo*. Ediciones Buenos Aires: 141-155.
- Carpio, A. P. (1995). “La Fenomenología. Husserl”, en su *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*. Buenos Aires, Glauco: 377-419.

- Dubatti, J. (1991). *Sobre las ruinas, drama fundador*. En AAVV., *Ciudad / Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA): 118-126.
- Dubatti, J. (2002). “El sistema teatral de Florencio Sánchez: concepción de la obra dramática premoderna”, en O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural, 1884-1930*. Tomo II. Buenos Aires, Galerna: 399-406.
- Dubatti, J. (2005). *Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense*. En su *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel: 13-69. Reproducido en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010.
- Dubatti, J. (coord.) (2006a). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires: Colihue Teatro.
- Dubatti, J. (2006b). “El teatro de Ibsen en Buenos Aires 1890-1920”, en H. Ibsen, *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*. Buenos Aires, Colihue Clásica: 239-274.
- Dubatti, J. (2009a). “El drama moderno como poética abstracta, Henrik Ibsen y el drama moderno, August Strindberg y el drama moderno, Expresionismo, concepción del drama subjetivista y drama moderno, El simbolismo como poética abstracta y Maurice Maeterlinck y el drama simbolista”, en su *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue Universidad: 21-49, 51-87, 89-123, 125-140, 143-180, 181-208, respectivamente).
- Dubatti, J. (2009b). “Hacia un actor más realista: August Strindberg frente a la puesta en escena de *La señorita Julia* y la resistencia de los actores”, en su *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor* (coord.). Buenos Aires, Colihue: 189-203.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2020a). “Dramático y no-dramático: teatro-matriz, teatro liminal”, en su *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa: 51-108.
- Dubatti, J. (2020b). “Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral”, *Confabulaciones* 4 (julio-diciembre): 37-45.

- Dubatti, J. (2023). "Siete formas de pensar a las/los espectadores", en *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino": (1-7). <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023> <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>
- Dubatti, J. (2024a). "Drama moderno y Poética Comparada: nuevas precisiones", *A Escena. Revista de Artes Escénicas y Performatividades*. Universidad Nacional Autónoma de México. En prensa.
- Dubatti, J. (2024b). "Drama moderno, construcción de la(s) tesis y polifonía", en *Los muertos (1905)*, de Florencio Sánchez. *Artescena*. Universidad de Playa Ancha. En prensa.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Buenos Aires: Ariel.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Gassner, J. (1963). *The Theatre in Our Times*. New York: Crown Publishers Inc.
- Gassner, J. (1967). *Teatro moderno*. México: Editorial Letras S.A.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Hamon, Ph. (1973). "Un discours constraint", *Poétique* 16: 411-445.
- Hegel, G. W. F. (2008). *Estética*. Buenos Aires: Losada.
- Hernández, J. (1958). *Martín Fierro*. Edición crítica de Ángel J. Battistessa. Buenos Aires: Peuser.
- Ibsen, H. (2006). *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*. Traducción de Clelia Chamatrópulos y notas de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Iser, W. (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kayser, W. (1958). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Laurence, A. (2019). *La emergencia del drama moderno en la dramaturgia de Buenos Aires (1900-1930)* [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/9996>
- Payró, R. J. (1907). *Marco Severi*. Buenos Aires: Casa Editora e Impresora de M. Rodríguez Giles.

- Pellettieri, O. (dir.) (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural, 1884-1930*, tomo II. Buenos Aires: Galerna / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Sarrazac, J.-P. (dir.) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Strindberg, A. (1982). "Prólogo a *La Señorita Julia; La Señorita Julia*" en su *Teatro escogido*. Traducción y prólogo de Francisco J. Uriz. Madrid, Alianza: 87-152.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno 1880-1950. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Villanueva, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Viñas, D. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Ediciones Jorge Álvarez.
- Zola, É. (2002). *El naturalismo*. Barcelona: Península.

## **CAPÍTULO 9**

**El acontecimiento teatral y sus literaturas: una mirada retrospectiva y prospectiva. Casos: literaturas de las historias y del espectador**



En trabajos previos (Dubatti, 2020a y 2022a) venimos proponiendo una constelación de categorías teóricas y problemas vinculados al cambio epistemológico producido en la postdic-tadura respecto de las relaciones entre teatro(s) y literatura(s). La disciplina Filosofía del Teatro (Dubatti, 2020b) y sus derivadas (Teatro Comparado, Poética Teatral, Geografía Teatral, etc.), basadas en la caracterización del teatro como acontecimiento, plantean radicalmente una pregunta insoslayable para la teatrología del futuro: ¿qué territorios aportan los acontecimientos teatrales, desde su complejidad, a las literaturas argentinas y, por extensión, a las literaturas del mundo?

La atención fenomenológica a las prácticas escénicas concretas, en el presente y en el pasado, y la visión de una filosofía de la praxis teatral (Dubatti, 2020c) impulsaron una transformación teórica de los conceptos de texto(s) dramático(s), dramaturgia(s) y escritura/reescritura(s) dramáticas, que exige cambios en las metodologías de análisis, en el armado y conservación de corpus, en la concepción historiológica y en la formulación de nuevas preguntas. En los artículos citados (a cuya lectura remitimos para evitar redundancias en el presente trabajo) pusimos el acento en cuatro ángulos centrales:

a) cómo se ampliaron, necesariamente, los conceptos de texto dramático, dramaturgia, escritura y reescritura, tanto en las prácticas de las/los teatristas como en las formulaciones teatroológicas (ya provengan de artistas-investigadores, de investigadores participativas/os o de la asociación de ambos, Dubatti, 2014);

b) cómo esa ampliación enriqueció las perspectivas analíticas sobre el aporte del teatro a las letras nacionales en términos de literaturas dramáticas diversas, con la consecuente reformulación del corpus y una nueva mirada sobre la historia, que lleva a recuperar fenómenos antes no focalizados por los estudios teatrales;

c) cómo ese aporte literario múltiple del acontecimiento teatral va más allá del corpus de texto(s) dramático(s) y dramaturgia(s) e incluye otras prácticas literarias no-dramáticas, fenómeno sobre el que no se ha trabajado aún lo suficiente y que impulsamos en esta intervención;

d) cómo el aporte de la actividad teatral significa una contribución incalculable a las letras nacionales y, sin embargo, se lo estudia escasamente en los marcos institucionales literarios especializados.

Entre otros ejes para el nuevo programa de trabajo, resumimos las siguientes relaciones que permiten reconocer nuevos corpus y problematizar dinámicas específicas de las literaturas del acontecimiento teatral:

- dramaturgias / escena: dramaturgias pre-escénicas de primer o segundo grado, escénicas, post-escénicas;
- dramaturgias / sujeto creador: dramaturgias de autor o de gabinete, de actor, de director, de grupo, de adaptador, de iluminador, de coreógrafo, etc.;
- dramaturgias / poéticas específicas: dramaturgias del relato, del movimiento, de calle, de títeres, para niños, de alturas, de teatro comunitario, teatro para bebés, de circo, de danza, de “teatro ciego”, multimedia, de teatro de sombras, etc.;
- dramaturgias / globalización y localización: dramaturgias de género, altamente codificadas y de convenciones estabílizadas internacionalmente, en oposición a las dramaturgias micropoéticas, automodélicas o “de autor”;

- dramaturgias / escritura y reescritura de textos-fuente: traducción, re-enunciación escénica, adaptación, trasposición, etc.;
- dramaturgias / fenómenos de liminalidad, que permiten el reconocimiento de prácticas de dramaturgia donde antes no se las observaba: la magia, el *strip-tease*, los payadores, el *stand-up*, el *site specific*, la *impro*, etc.;
- dramaturgias / condición abierta o cerrada de las poéticas (contra el tradicional concepto de la autonomía literaria de los textos dramáticos);
- dramaturgias / génesis y procesos de composición, que permite reconocer versiones diversas de los textos desde la Crítica Genética y la Crítica Textual, con la consecuente sutilización de la perspectiva historiológica sobre el teatro perdido (Dubatti, 2007 y 2014) y la complejización de los vínculos entre los textos del acontecimiento teatral en sí y los conservados.

Propusimos clasificar el *corpus* de las literaturas del acontecimiento teatral en dos grandes áreas: literaturas dramáticas y no-dramáticas. Queremos detenernos en las últimas porque, insistimos, cuentan todavía con escasa consideración.

En los trabajos mencionados (Dubatti, 2020a y 2022a) establecimos algunas líneas de recorte de *corpus* dentro del área de las literaturas no-dramáticas vinculadas al acontecimiento teatral: textos de filosofía de la praxis teatral; memorias, autobiografías y/o testimonios; editorializaciones teatrales; textos de las/los espectadores-críticas/os; textos de Ciencias del Teatro; textos sobre procesos artísticos (cuadernos de bitácora, libretas de notas, pretextos, etc.); metatextos sobre espectáculos (manifiestos, programas de mano, entrevistas); historiografía; pedagogía (tanto del acontecimiento del “docenteatrar” como del “estudianteatrar”, como estudiamos en Dubatti,

2022a, a partir de los trabajos de estudiantes-investigadores recogidos por Zurita Hecht en *Prácticas teatrales contemporáneas: el caso de la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae 2015-2018*); textos de gestión, producción y políticas culturales; periodismo; encuestas, etc.

Queremos detenernos brevemente en dos casos de estudio: las literaturas de historia de los teatros argentinos; las literaturas de espectadores.

### **Historia de los teatros argentinos**

El corpus de las literaturas sobre la historia del teatro argentino posee una gran riqueza. Ha sido parcialmente estudiado (Castagnino, 1984; Pellettieri, 2000; Dubatti, 2017a y 2017b), con diferentes abordajes y resultados. No contamos aún con un análisis integral de nuestra historiografía teatral, que debe ser emprendido. Por razones de espacio, nos focalizaremos en las tres primeras décadas del siglo XX.<sup>1</sup> Reproduciremos a continuación, para advertir su relevancia, los principales títulos (libros y artículos) de historia del teatro argentino, ordenados cronológicamente, correspondientes al período 1901-1930. Incluimos textos relacionados con Uruguay por el estrecho vínculo rioplatense de la escena. Dejamos de lado

---

<sup>1</sup> Para una visión de conjunto, componemos actualmente el volumen *Bases bibliográficas para el estudio de los teatros argentinos*, que cuenta ya con unas 5.000 fichas de diferentes literaturas del acontecimiento teatral según las siguientes secciones: bibliografía; historia; historiografía; diccionario enciclopédico; cronología; anuario teatral; testimonio, memoria y autobiografía; biografía; léxico; teoría, metodología y epistemología teatrales; análisis y crítica; pedagogía; antología; edición de textos argentinos; ediciones de autores extranjeros (dramaturgia, teoría, pedagogía, etc.); entrevista; encuesta; política cultural, gestión teatral, producción; revista teatral, número monográfico y/o dossier; tesis, tesinas (doctorado, maestría, licenciatura); reseña bibliográfica; colección / serie teatral (textos dramáticos, documentos, fascículos de historia, etc.); estudio argentino de teatro no-argentino (universal); producción de artistas-investigadores.

los materiales bibliográficos (por cierto muy abundantes), del mismo período, relacionados con otras prácticas: la crítica y el periodismo, el análisis, la pedagogía, la biografía, etc. No excluimos aquellos materiales que cruzan la historia con otras disciplinas, como en el caso de Echagüe (historia y crítica), García Velloso (historia de la actuación en el teatro mundial y en escenarios argentinos) o Podestá (historia, testimonio, memoria y autobiografía):

1. Bosch, Mariano G. (1904). Teatro antiguo de Buenos Aires. Piezas del siglo XVIII. Su influencia en la educación popular. Buenos Aires: Imprenta El Comercio.
2. Rivarola, Enrique E. (1905). “El teatro nacional (su carácter y sus obras)”, Revista de la Universidad de Buenos Aires, Año II, Tomo III, pp. 341-375. <https://dloc.com/AA00013094/00003/images/344>
3. Bosch, Mariano G. (1905). Historia de la ópera en Buenos Aires. Origen del canto i la música. Las primeras compañías y los primeros cantantes. Buenos Aires: Imprenta El Comercio.
4. Bosch, Mariano G. (1910). Historia del teatro en Buenos Aires. Buenos Aires: Imprenta El Comercio.
5. Rossi, Vicente. (1910). Teatro nacional rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia. Córdoba, Imprenta Argentina Río de la Plata.
6. Salaverri, Vicente A. (1913). Del picadero al proscenio. Cómo se forman los artistas. Montevideo: Máximo García Editor.
7. Velasco y Arias, María. (1913). Dramaturgia argentina. Buenos Aires: Imprenta A. Molinari. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Buenos Aires.
8. Rojas, Ricardo. (1917-1922). La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Buenos

- Aires: La Facultad. Cuatro tomos: Los gauchescos, 1917; Los coloniales, 1918; Los proscriptos, 1920; Los modernos, 1922. Incluye referencias a los procesos históricos teatrales.
9. Giusti, Roberto F. (1918). "Orígenes del teatro rioplatense". *Nosotros*, a. 28, t. 12, n. 105 (enero), 67-77.
  10. Echagüe, Juan Pablo. (1919). *Un teatro en formación*. Buenos Aires: Imprenta Tragant.
  11. Bianchi, Alfredo A. (1920). *Teatro nacional*. Buenos Aires: Imprenta Cúneo.
  12. Rojas, Ricardo. (1924-1925). *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: La Facultad. Ocho tomos: Los gauchescos, tomos 1 y 2, 1924; Los coloniales, tomos 3 y 4, 1924; Los proscriptos, tomos 5 y 6, 1925; Los modernos, tomos 7 y 8, 1925. Segunda edición, con cambios, de la de 1917-1922.
  13. Echagüe, Juan Pablo. (1926). *Una época del teatro argentino (1904-1918)*. Buenos Aires: América Unida. Segunda edición del volumen de 1919.
  14. García Velloso, Enrique. (1926). *El arte del comediante*. Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía. Editores. Tres tomos. El tomo I incluye el subtítulo: "Desde sus más remotos orígenes hasta nuestros días. Historia del Teatro y antología universal organizada".
  15. Bosch, Mariano G. (1929). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
  16. Vázquez Cey, Arturo. (1929). *Florencio Sánchez y el teatro argentino*. Buenos Aires: Juan Toia.
  17. Podestá, José J. (1930). *Medio siglo de farándula. Memorias*. Córdoba: Río de la Plata, Imprenta Argentina.

Realicemos sobre este corpus (no exhaustivo, a esta selección deberíamos sumar algunas fichas más) básicas observaciones preliminares, que ampliaremos en otra oportunidad.<sup>2</sup>

Estos materiales marcan el inicio de nuestra historiografía teatral y ya evidencian una gran complejidad, así como una profunda conexión con la historiografía posterior. Presentan propuestas de lectura diversas sobre el origen del teatro argentino, así como parten de teorías y metodologías diferentes y se proponen cumplir con objetivos variados.

Instalan el debate respecto de la poligénesis del teatro nacional (si el teatro “nace” con el trabajo circense de los Podestá o debe reivindicarse una tradición anterior que se remonta a los siglos XVII y XVIII), en la discusión Bosch-Rossi, que se profundizará en los años treinta con el aporte de los historiadores católicos. Es el momento de construcción del tópico (repetido hasta hoy) de la “Época de Oro” ubicada entre 1901 y 1910, la “decadencia” posterior y la dimensión de Florencio Sánchez, Roberto J. Payró y Gregorio de Laferrère (en particular el primero) como autores-faro (Dubatti, 2012).

Así también, en este período se realiza la defensa de la primera tesis doctoral sobre dramaturgia argentina, a cargo de una mujer, la española María Velasco y Arias, radicada en la infancia en la Argentina y con notable carrera de artista-investigadora (formó parte del Teatro Espondeo, del circuito de producción independiente en los años cuarenta) (Fukelman, 2022). Es relevante señalar que su tesis es de 1913, el mismo año en que Rojas se hace cargo de la primera cátedra de Litera-

---

<sup>2</sup> Estudiamos actualmente parte de este corpus en nuestra investigación Proyecto Filo:CyT FC22-089 “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”, que dirigimos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, período 2022-2024, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”.

tura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (Buchbinder, 1997; Altamirano, 1997). Debemos a tribuir a Enrique E. Rivalora, María Velasco y Arias y Ricardo Rojas la iniciación de la historiografía teatral académica en la Argentina.

García Velloso es el primero en centrar la investigación en la actuación (la escritura de su libro es sincrónica y está estrechamente relacionada a la apertura del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1925, del que García Velloso se desempeñaba como vicedirector).<sup>3</sup> Poca atención se le presta a la historia de las/los espectadores.

Mucho de las hipótesis y argumentaciones de esta etapa responde más a la oralidad del campo teatral (debates y polémicas) que a la investigación fundamentada. Sin embargo, volvemos a encontrar las mismas ideas en buena parte de la historiografía posterior, por lo que debemos resaltar la productividad de este período en la elaboración de los que siguen.

### **Literaturas de espectadores**

Venimos sosteniendo en diversos trabajos académicos, así como en las prácticas del campo teatral, un movimiento de reivindicación y auto-reivindicación de las/los espectadores teatrales como sujetos complejos, sujetos de derechos, agentes fundamentales del campo, ciudadanas y ciudadanos con activa vida cívica (Dubatti, 2020d, 2021, 2022b).<sup>4</sup> Parte de ese ejercicio

---

<sup>3</sup> En el prólogo-carta que García Velloso dedica al presidente Marcelo T. de Alvear en el tomo I, evidencia su preocupación por elaborar una historia institucional de la pedagogía en actuación en la Argentina, que remonta a la fundación de la Sociedad del Buen Gusto en 1817 (1926, tomo I, VII).

<sup>4</sup> Desde 2001 dirigimos la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, con 400 alumnas/os. Hemos contribuido a abrir 75 escuelas de espectadores en diversos países. Coordinamos la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE). Actualmente

de investigador participativo consiste en revelar la dimensión creadora de las/los espectadores.

Una fenomenología de los comportamientos, hábitos, demandas y actividades de las/los espectadores en las mencionadas escuelas arroja la comprobación de que todo espectador es mucho más que un espectador (observador, en el sentido etimológico): es espectador-creador, espectador-artista, espectador-crítico, espectador-gestor, espectador-maestro, espectador-filósofo, etc.

En este sentido queremos destacar a las/los espectadores en tanto productores de literaturas, especialmente desde su empoderamiento digital a través de las redes. Las/los espectadores escriben textos en blogs, espacios de opinión (como el de Alternativa Teatral), Facebook, Twitter, etc., y contribuyen además con grabaciones audiovisuales en YouTube (hemos estudiado, por ejemplo, el caso de “Felisa”, Dubatti, 2015). Pero además construyen una red de oralidad, el “boca-en-boca”, fascinante polifonía metateatral que posee enorme energía en la configuración de públicos.

Las/los espectadores anteriores al mundo digital también contribuían con textos de su autoría, por ejemplo a través de “cartas de lectores” enviadas a publicaciones específicas del teatro popular e independiente o a los diarios. Estas literaturas de espectadores deben ser estudiadas en sí mismas como construcciones discursivas y como documentos que permiten conocer mejor a las/los sujetos que las producen y las consumen. ¿Quién son los lectores de estas literaturas y qué efecto teatral produce en ellas/ellos?

---

desempeñamos el rol de presidencia en la Asociación Argentina de Espectadores de Teatro y Artes Escénicas (AETAE).

Detengámonos en un caso singular del teatro de Córdoba: Yoseli René. Esta muchacha (ligada al Club de Jóvenes Espectadores de Teatro que coordina en la capital provinciana las investigadoras participativas Ximena Silbert, Sabrina Cassini y Guadalupe Pedraza, de la Universidad Nacional de Córdoba), dibuja sus impresiones teatrales. Las publicó en papel en un cuadernillo (tirada: 25 ejemplares) y en hojas sueltas, también en la web: *Retrato Teatro* (2022a). En página impar del cuadernillo reproduce su dibujo (que refiere a alguna escena de los espectáculos vistos en su ciudad) y en la página par enfrentada incluye un comentario: “Se están convirtiendo en un solo cuerpo con un solo movimiento”, “El pueblo se seca las lágrimas descansa de pie”, “Formas de resistir enquilombarse”, etc. El dibujo puede contener, con un globo (a la manera de una historieta), un fragmento del texto en boca del actor/personaje. La misma espectadora, en la revista *El Hilo. Entretejiendo Historias*, analiza su experiencia en el Club y realiza una entrevista a Ximena Silbert (2022c); a continuación comenta el espectáculo *¡Bailemos que se acaba el mundo!* (2022d). En otro número de la misma publicación escribe sobre un tema no-teatral (el Almacén de Economía Popular El Buen Vivir, 2022e) y a continuación de esa nota da a conocer su crónica-comentario del espectáculo cordobés *La puta mejor embalsamada* (2022f). También suma ilustraciones no-teatrales en páginas siguientes. ¿Cómo pensar que un espectador es solo un espectador? Reproduzco fielmente (en su redacción y puntuación) un fragmento de su “Gestión Cultural. ¿Qué puede significar participar de un Club?”:

El teatro como disciplina, tiene la cualidad del encuentro con la otredad cara a cara o piel a piel. Única e irrepetible, sucede en tiempo real, aunque pareciera que se detiene y nos encontramos en aquella burbuja íntima y particular que se genera de tiempo y espacio, eso que los teóricos llaman convivio.

Como es de público conocimiento, lo cotidiano de reunirse se transformó en nuestras vidas a causa de aquello que se muestra invisible a los ojos – pero se deja ver con síntoma. ¿Cómo se vuelve a hacer teatro después de esta experiencia? (Yoseli René, 2020b, 6)

En conclusión, debemos estudiar en su complejidad las literaturas del acontecimiento teatral, tanto las dramáticas (en un sentido ampliado y abarcador), como las no-dramáticas (en su rico espectro de prácticas).

### **Bibliografía**

- Altamirano, C. (1997) [1979]. “La fundación de la literatura argentina”, en Altamirano, C., Sarlo, B., *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel: 201-209.
- Buchbinder, P. (1997). *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- Castagnino, R. H. (1984). “Sobre historia del teatro argentino”, *Universidad, Revista de la Universidad Nacional del Litoral* 96, enero-junio: 123-129.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Dubatti, J. (2014). “El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral”, en su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel: 79-122.
- Dubatti, J. (2015). “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”, en Luis Alberto Quevedo (comp.), *La cultura argentina hoy. Tendencias!* Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE: 151-196.

- Dubatti, J. (2017a). "Apuntes para una historia de la Teatología en la Argentina", *Culture Teatrali. Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo*, Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna / La Casa Husher, Italia, Nuova Serie 26: 196-212.
- Dubatti, J. (2017b). "La Teatología en la Argentina: pasado, presente, futuro (con especial atención a los estudios de teatro argentino)", *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Año 26, 34: 3-21.
- Dubatti, J. (2020a). "Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral", *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina (CoReLA)*, Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 4 (julio-diciembre): 37-45. Disponible: <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/issue/view/32/showToc>
- Dubatti, J. (2020b). "¿Por qué una Filosofía del Teatro? ¿Para qué una Filosofía del Teatro?", en su *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa: 19-47.
- Dubatti, J. (2020c). (Coord. y ed.) *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Fondo Editorial ENSAD.
- Dubatti, J. (2020d). "Hacia una Historia Comparada del espectador teatral", en M. Bracciale Escalada, M. Ortiz Rodríguez (comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata: 8-23.
- Dubatti, J. (2021). "Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)", *Avances*, Universidad Nacional de Córdoba 30: 313-333. Disponible en la web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances>
- Dubatti, J. (2022a). "Las literaturas del acontecimiento teatral: bases teóricas para una reconsideración/ampliación del corpus. Literaturas del 'estudianteatrar'", en Couso, L. B., Fernández, E., Ortiz Rodríguez, M. (coords.), *Constelaciones críticas*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, EUDEM, Centro de Letras Hispánicas, CELEHIS. En prensa.

- Dubatti, J. (2022b). “Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación”, *Kaylla*, Revista del Departamento de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1: 129-137. Disponible en: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/article/view/25694>
- Fukelman, M. (2022). *Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)*. Los Ángeles, EEUU.: Ediciones Karpa, California State University (s/p). Edición general a cargo de Christina Baker y Gastón A. Alzate. Edición digital: <https://www.calstatela.edu/al/karpa/hacia-una-historia-integral-del-teatro-independiente-en-buenos-aires-1930-1944> Prólogo de Jorge Dubatti (“Un libro fundamental hacia la comprensión del/los teatro(s) independiente(s)”. s/p).
- García Velloso, E. (1926). *El arte del comediante*. I-III. Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía. Editores.
- Pellettieri, O. (2000). “Las historias del teatro argentino”, *Aletria*, Revista de Estudos de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil) 7: 224-232. Número especial dedicado a “Teatro e Critica Teatral”. Disponible en: v. 7 (2000): Teatro e Crítica Teatral | *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura ([ufmg.br](http://ufmg.br))
- René, Y. (2022a). *Retrato Teatro*. Córdoba: Taller Entrepárrafos.
- René, Y. (2022b). “Quiero salir, el deseo está. Pero no me sale...”, dibujo, hoja suelta.
- René, Y. (2022c). “Gestión Cultural. ¿Qué puede significar participar de un Club?”, *El Hilo. Entretejiendo Historias*, Córdoba, 5, junio: 6-7.
- René, Y. (2022d). “Crónica de teatro. ¡Bailemos que se acaba el mundo!”, *El Hilo. Entretejiendo Historias*, Córdoba, 5, junio: 8-9.
- René, Y. (2022e). “Semillero. Almacén de Economía Popular El Buen Vivir”, *El Hilo. Entretejiendo Historias*, Córdoba, 6, octubre: 4-5.
- René, Y. (2022d). “Crónica de teatro. La puta mejor embalsamada”, *El Hilo. Entretejiendo Historias*, Córdoba, 6, octubre: 6-7.
- Zurita Hecht, F. (dir.) (2022). *Prácticas teatrales contemporáneas: el caso de la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae (2015-2018)*. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae, Facultad de Artes.



## **CAPÍTULO 10**

# **Poesía performativa y teatro de la poesía en la Argentina**



En este trabajo se proponen algunas reflexiones teóricas sobre las relaciones entre poesía y acontecimiento teatral en las coordenadas teóricas de la Filosofía del Teatro; articula una tipología de las literaturas del acontecimiento teatral; ejemplifica esa tipología con casos tomados de la poesía de Alejandro Urdapilleta (Montevideo, 1954 - Buenos Aires, 2013), en particular los textos de su libro *Vagones transportan humo* (2000).

Nos centramos en Urdapilleta porque es figura insoslayable de la postdictadura en esta articulación poesía / teatro, tanto por su producción como actor-performer excepcional como por su literatura (dramaturgia, poesía, narrativa y formas liminales), cuyos cuatro libros hemos editado (Urdapilleta, 2000, 2007, 2008 y 2019).<sup>1</sup>

Partimos del concepto de acontecimiento teatral (usamos el término *teatro* en un sentido más abarcador que el moderno: teatro-matriz, teatro liminal, el entretejido complejo de teatralidad-teatro-transteatralización), según la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2019a y 2020a: 51-108), para sostener las principales afirmaciones que fundamentan este trabajo:

1. Todo texto (de existencia previa) puede ser absorbido y transformado en acontecimiento teatral por la zona de experiencia y subjetivación que surge de la multiplicación de convi-

---

<sup>1</sup> Por razones de espacio, para una caracterización de la personalidad y la trayectoria artística de Urdapilleta, remitimos a nuestros estudios anteriores (Dubatti, 1994, 2000a, 2002a, 2002b, 2008a, 2020b) y a los materiales biográficos y analíticos que incluimos en sus libros (Dubatti, 2000b, 2007, 2008b, 2019b). Desde muy joven, y hasta su muerte, Urdapilleta escribió a mano, en cuadernos escolares o artesanales, decenas de poemas, cuentos, piezas teatrales, metatextos, auto-reflexiones, apuntes de experiencia y memoria, que acompañaba con dibujos, collages y fotografías. Algunas veces, preparaba cuadernos especiales, auténticos libros de artista, únicos, invalorables, joyas de intimidad espiritual y creación, para regalarlos a algún amigo o amiga, como es el caso de *Mensaje de anfibio* (Urdapilleta, 2019). El actor-escritor entregaba al homenajeado el ejemplar original y solía guardar en su archivo informal una fotocopia anillada. Artista excepcional, Urdapilleta ha dejado dispersa en estos cuadernos una producción literaria y teatral notable, fundamental para comprender la cultura argentina de las últimas décadas.

vio + *poíesis* corporal + expectación en territorio. En consecuencia, todo poema (que preexista en tanto tal, por ejemplo, “Me voy al mar para ser el mar” de Urdapilleta (2000, 73) es susceptible de ser absorbido y transformado en acontecimiento teatral si se lo incorpora a la matriz de acontecimiento.

2. Acontecimiento teatral (en el acontecimiento) *escribe* y *reescribe* textos y, en consecuencia, es posible escribir y reescribir poesía desde las dinámicas singulares de acontecimiento.

De estas bases teóricas se desprenden los términos del título de este artículo. Llamamos *poesía performativa* a una poesía per-formada (etimológicamente: formada a través de, formada por o con una acción) por el acontecimiento teatral, tanto sea tomada, generada o transformada en el acontecimiento; una poesía encarnada por el cuerpo (variante de la *poíesis* corporal), expectada en convivio. Por otro lado, llamamos *teatro de la poesía* a un teatro que absorbe, transforma y/o produce textos poéticos, de acuerdo con la fórmula *teatro + de [...]* que estudiamos en otra oportunidad (Dubatti, 2020<sup>a</sup>, 76).

Esta condición escribiente / re-escribiente de la matriz teatral está en los orígenes mismos de la poesía, como señaló Florence Dupont (1994) al referirse a los comienzos orales-corporales de la poesía: en nuestros términos, la poesía nació como *teatro liminal*.

Llegamos a estas afirmaciones porque, desde hace más de treinta años, tanto en investigación como en crítica teatral, y en parte debido a nuestra formación anfibia en letras y artes, nos hemos formulado obsesivamente una misma pregunta: ¿qué territorios aportan los acontecimientos teatrales a las literaturas argentinas?<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Venimos trabajando esta problemática desde finales de los ochenta porque teníamos la necesidad de encontrar/construir herramientas teóricas y metodológicas que nos permitieran pensar la complejidad del teatro de postdictadura (el teatro del

Destacamos el cambio epistemológico (en el que, en parte, hemos sido responsables) que se ha producido en la postdictadura argentina (y más acentuadamente desde los años noventa), respecto de los conceptos de texto(s) dramático(s), dramaturgia(s) y escritura/reescritura(s) dramáticas. Además, nos interesa señalar cómo estas reconsideraciones categoriales multiplican y enriquecen nuestra percepción del aporte de los acontecimientos teatrales a las letras nacionales, así como generan nuevas preocupaciones y obligaciones respecto de un más vasto trabajo de fuentes, edición, registro y archivo del presente y el pasado cercano o remoto.

Pondremos el acento, brevemente, en tres problemáticas principales, que ejemplificaremos con textos de Alejandro Urdapilleta:

a) cómo se ampliaron los conceptos de texto dramático, dramaturgia y reescritura, tanto en las prácticas artísticas<sup>3</sup> como en las teatrológicas;

b) cómo esa ampliación enriqueció las perspectivas analíticas sobre el aporte del teatro a las letras nacionales en términos de literaturas dramáticas diversas, con la consecuente reformulación del corpus;

c) cómo ese aporte literario múltiple del acontecimiento teatral va más allá del corpus de texto(s) dramático(s) y dramaturgia(s) e incluye otras prácticas literarias (aspecto al que no se ha puesto todavía la merecida atención).

A diferencia de lo que sucedía todavía en los años ochenta y noventa, hoy sostenemos que un texto dramático (en adelante: td) no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria

---

presente y del pasado inmediato), en particular, y al mismo tiempo realizar una relectura de las literaturas generadas a través de la historia del teatro argentino.

<sup>3</sup> Nos referimos a que las/los artistas-investigadoras/es (teatristas, directoras/es, actores y actrices, dramaturgas/os, etc.), cuando piensan sus re/escrituras, demuestran conocer y utilizar las nuevas categorías.

y fue compuesta por un “autor” en su escritorio, sino todo texto dotado de virtualidad escénica (o al que voluntariamente se le atribuye dicha virtualidad), o que, en un proceso de escenificación, está siendo (en escena) o ha sido atravesado (en escena) por las matrices constitutivas del acontecimiento teatral, considerando este último como resultado de la imbricación de tres sub-acontecimientos: el convivial, el poético corporal y el expectatorial. La relación entre dramaturgias y acontecimiento teatral es la vía fundamental para el replanteamiento categorial (Dubatti, 2020a). Son diversos los ejes que pueden tomarse en cuenta para esa revisión:

- La relación dramaturgias / escena (dramaturgias pre-escénicas de primer o segundo grado, escénicas, post-escénicas).
- La relación dramaturgias / sujeto creador (dramaturgias de autor o de gabinete, de actor, de director, de grupo, de adaptador, de iluminador, de coreógrafo, etc.).
- La relación dramaturgias / poéticas específicas (dramaturgia del relato, del movimiento, de calle, de títeres, para niños, de alturas, de teatro comunitario, teatro para bebés, de circo, de danza, de “teatro ciego”, multimedia, de teatro de sombras, etc.).
- La relación dramaturgias / globalización y localización (dramaturgias de género, altamente codificadas y de convenciones estabilizadas internacionalmente, en oposición a las dramaturgias micropoéticas, automodélicas o “de autor”, traspasando las categorías de “cine de género” y “cine de autor”).
- La relación dramaturgias / escritura y reescritura de textos-fuente (aspecto sobre el que volveremos enseguida: traducción, re-enunciación escénica, adaptación, traspasación, etc.).
- La relación dramaturgias / fenómenos de la liminalidad (que permiten el reconocimiento de prácticas de dramaturgia

- donde antes no se las observaba: la magia, el *strip-tease*, los payadores, el *stand-up*, el *site specific*, la *impro*, etc.).
- La relación dramaturgias / condición abierta o cerrada de las poéticas.
  - La relación dramaturgias / génesis y procesos de composición (que permite reconocer versiones diversas de los textos desde la Crítica Genética y la Crítica Textual), entre otros.

Detengámonos brevemente solo en el primer eje, que nos permite distinguir diferentes tipos de *td* según su relación con la escena en el acontecimiento teatral, al menos cuatro:

- *Td pre-escénico (de primer grado)*: una clase de texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un potencial vínculo transitivo con la “puesta en escena”. Caso: “Me voy al mar para ser el mar”, de Urdapilleta (2000: 73), escrito antes e independientemente de la escena.
- *Td escénico*: clase de texto literario-teatral, corporal (en/desde/ en relación con el cuerpo), heteroestructurado (Lotman, 1996, 21 y 61) por la literaturidad y la teatralidad, que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, que incluye por las acciones corporales un subtexto (didascalias implícitas), texto efímero de cada función (efímero como el acontecimiento), sólo registrable parcialmente en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión, digital, etc.). Caso: los poemas de Urdapilleta, interpretados por el actor, en los múltiples registros de sus espectáculos que se conservan en YouTube.
- *Td post-escénico*: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico, incluido el repertorio de acciones no verbales del acontecimiento

teatral, en otra clase de texto verbal heteroestructurado (Lotman, 1996). Caso: “La luna” de Urdapilleta (2000, 7-15), fijado literariamente por el escritor a posteriori de la experiencia escénica para incluirlo en el libro *Vagones transportan humo*.

- Td *pre-escénico (de segundo grado)*: reescrituras literarias de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente; o incluso tds post-escénicos de los que se ignora tal condición (o no se la toma en cuenta) y se les atribuye características de pre-escénicos. Caso: los poemas de *Vagones transportan humo* tomados del libro por numerosos artistas y llevados a escena en nuevas versiones performativas/espectaculares.

Por otra parte, en el marco de los estudios de Teatro Comparado y Poética Comparada, cuando hablamos de *reescrituras*, no nos referimos a los múltiples fenómenos de intertextualidad, cita, alusión, transtextualidad, etc.,<sup>4</sup> internos a cada texto, sino a la consideración de cierto tipo específico de intervención sobre *textos-fuente* para la composición de un nuevo *texto-destino* (Dubatti, 2020a). Llamamos *reescritura* a la intervención teatral (dramática y/o escénica) sobre un *texto-fuente* (teatral o no)<sup>5</sup> previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del *texto-fuente* para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para efectuar sobre esos textos una deliberada *política de la diferencia*, de la que se genera un nuevo *texto-destino*, al mismo

---

<sup>4</sup> No es objetivo de este trabajo discutir los diferentes abordajes de esta problemática: al respecto, remitimos a Hutcheon (2006), quien revisa y sintetiza los aportes de diversas teorías y propone la siguiente definición de adaptación: “deliberate, announced, and extended revisitations of prior works” (*The Theory of Adaptation*, xiv).

<sup>5</sup> De acuerdo con la ampliación del concepto de dramaturgia y td ya expuesto, todo texto puede ser transformado en td.

tiempo que una *política de la revelación* del texto reescrito (para este concepto, véase Dubatti, 2021).

Este concepto de reescritura vale tanto internacional como intranacionalmente: tanto podemos reconocerlo en el pasaje de un texto griego clásico a un espectáculo contemporáneo argentino, como en los procesos de escenificación de un texto nacional. La reescritura se acentúa cuando se pone en ejercicio la territorialidad: los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos, provenientes de otros contextos geográficos-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones.

Podemos identificar metodológicamente, en el plano de las poéticas abstractas (de acuerdo con la Poética Comparada), seis tipos básicos de reescritura con los que nos encontramos recurrentemente, distribuidos en dos grupos:

Grupo A: Reescrituras dramáticas pre-escénicas:

1. Reescritura verbal del texto-fuente por trasvasamiento inter-lingüístico regido por equivalencia aproximada de acuerdo a las instrucciones del texto-fuente: es la que solemos llamar *traducción*. Caso: traducción de poemas de Urdapilleta al inglés y francés.

2. Reescritura verbal del texto-fuente, o del texto-mediación de la traducción,<sup>6</sup> implementando cambios de diferente grado en calidad y cantidad que no siguen las instrucciones del texto-fuente sino parcialmente. Es lo que solemos llamar *adaptación*. Caso: reescrituras de Urdapilleta de sus propios textos disponibles en sus cuadernos manuscritos.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Lo llamamos de esta manera porque el texto de la traducción ya no es texto-destino sino mediación entre el texto-fuente (por ej., Eurípides) y el nuevo texto-destino (la adaptación).

<sup>7</sup> Buena parte de ellos disponibles en nuestro archivo por gentileza de Urdapilleta. Un caso revelador: *Mensaje de anfibio* (Urdapilleta, 2019). ¿Por qué publicamos Mensaje

Grupo B: Reescrituras escénicas:

3. La reescritura no-verbal del texto-fuente por su re-enunciación en el acontecimiento teatral: se mantiene sin modificaciones el texto verbal, pero se lo reinserta y transforma en un nuevo texto espectacular en el acontecimiento escénico.

4. La reescritura no-verbal del texto de la traducción por re-enunciación en el acontecimiento teatral: es un tipo semejante a 3, pero sobre el texto-mediación de la traducción.

5. La reescritura no-verbal del texto de la adaptación por re-enunciación en el acontecimiento teatral: es un tipo semejante a 3 y 4, pero sobre el texto de la adaptación.

6. La reescritura verbal y no-verbal de los textos pre-escénicos (texto-fuente, traducción o adaptación) en el acontecimiento teatral por dinámicas inmanentes al acontecimiento. No se trata de “poner en escena” transitivamente el texto previo sino de re-escribirlo en un nuevo texto verbal y no-verbal de acuerdo con las potestades de la escritura escénica. A partir de la estructura-base del texto-fuente, traducción o adaptación, se va derivando en un nuevo texto escénico que presenta diferencias, incluso radical autonomía.

De estos cuatro casos pueden encontrarse ejemplos de “La luna” de Urdapilleta en las diversas versiones escénicas, del mismo performer o de otros artistas, disponibles en YouTube o en grabaciones de nuestro archivo audiovisual.

---

de anfibio como adenda y complemento de Vagones transportan humo? Porque a su manera, Mensaje de anfibio es una antología que prefigura Vagones... Está pensado como una colección miscelánea, de textos diversos, algunos de ellos conservados de mucho tiempo atrás (“Otro nido” está fechado en 1980), que adelanta con variaciones algunas de las piezas incluidas diez años después en Vagones... Ya están aquí ocho de los 37 textos publicados en 2000: “Baño mis manos con agua”, “El alma sagrada de tus besos”, “Calicódomos de los guijarros disputándose un nido viejo”, “Hombrecitos”, “El gran escritor” (bajo el título “Trago largo en la terraza”), “El amor es un presagio” y “Suspiro crudo fosforescente” (con cambios en las didascalias).

Ya en la consideración de la actividad teatral de postdictadura, como en la revisión de la historia del teatro argentino, los nuevos conceptos de texto(s) dramático(s), dramaturgia(s) y escritura/reescritura(s) hicieron que se produjera una notable ampliación en el diseño del corpus de las “literaturas dramáticas” nacionales. Se empezaron a estudiar, entre otras, las dramaturgias escénicas conservadas en registros de video; las dramaturgias de dirección, de actuación, de grupos y de otros sujetos creadores, sin desmedro de las más tradicionales prácticas de los “autores” de gabinete; las reescrituras de textos territorializadas en nuevas coordenadas geográfico-histórico-culturales (textos dramáticos extranjeros traducidos, adaptados o versionados libremente, o textos dramáticos nacionales versionados, o textos no-dramáticos, como en el caso de la poesía); las dramaturgias de los teatros liminales (porosos con la vida, con las otras artes o con el deporte, la salud, el rito, la política, la educación, las fiestas, el género, etc.); las dramaturgias de poéticas específicas (teatro de la poesía, teatro de calle, teatro para bebés, stand-up, payadores, raperos, etc.). En tanto precuelas teóricas (conceptos formulados después, pero que sirven para pensar fenómenos que están en la historia mucho antes), las nuevas categorías permitieron reconsiderar el corpus dramático de los procesos históricos de la escena nacional y obligaron a revisar algunas afirmaciones (por ejemplo, si el origen de la dramaturgia argentina no está ya en las narraciones o el teatro ritual de los pueblos originarios, o si el primer texto dramático de poética europea no sería la perdida sátira contra Alvar Núñez Cabeza de Vaca escrita y estrenada en 1544 por Juan Gabriel de Lezcano en Asunción del Paraguay (véase Demaría, 2020).

Por el camino de este acrecentamiento, comenzó a ponerse el acento en que los acontecimientos teatrales, no solo en la

escena, sino también fuera de ella, producen otras literaturas (no-dramáticas) que deben ser estudiadas en relación a los acontecimientos porque surgen de/en/para/con/sobre su sinergia (Dubatti, 2020c).

## **Bibliografía**

- Demaría, G. (2020, en prensa). *Sátira política y los orígenes del teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Interzona.
- Dubatti, J. (1994). "Mamita querida y el teatro posmoderno en Buenos Aires", *Gestos* (California, USA) 9.17: 263-268.
- Dubatti, J. (2000a). "Alejandro Urdapilleta", *Nuestros Actores* 2, VV. AA. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero: 171-192.
- Dubatti, J. (2000b). "Epílogo", en A. Urdapilleta. *Vagones transportan humo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora: 231-244.
- Dubatti, J. (2002a). "Alejandro Urdapilleta, dramaturgia del actor y escritura del placer", en J. Dubatti (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos / Centro Cultural de la Cooperación: 373-384.
- Dubatti, J. (2002b). "El concepto de dramaturgia y la tarea de editar teatro (A propósito de un metatexto inédito de Alejandro Urdapilleta)", *Los Rbdomantes* 2: 99-116.
- Dubatti, J. (2007). "Nota epilodal", en *Legión Re-ligión. Las 13 oraciones*. A. Urdapilleta. Buenos Aires, Colihue: 193-194.
- Dubatti, J. (2008a). "Alejandro Urdapilleta: 'No soy un autor, quiero ser libre'. Nota epilodal y entrevista". *La revista del CCC* 3. En línea: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/60/> [12/10/2020].
- Dubatti, J. (2008b). "Alejandro Urdapilleta: 'No soy un autor, quiero ser libre'. Nota epilodal y entrevista", en A. Urdapilleta, *La poséida*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora: 89-96.
- Dubatti, J. (2019a). "La filosofía del teatro como construcción científica: qué, por qué, para qué", en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI*. Madrid, Editorial Verbum: 107-127.

- Dubatti, J. (2019b). “Introducción”, en A. Urdapilleta, *Vagones transportan humo / Mensaje de anfibio*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora: 241-244.
- Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del teatro y teatro comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (2020b). “‘La Luna’ (1986), de Alejandro Urdapilleta: dramaturgia actoral-performativa, grotesco y representación del horror en la primer postdictadura argentina”, en Antonella Cancellier y María Amalia Barchiesi (eds.), *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas y enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Argentina Chile Uruguay. Padova (Italia), Università di Padova / Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova*: 101-114.
- Dubatti, J. (2020c). “Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral”, *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina (CoReLA)* (Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas –IILAC-, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán) 4 (julio-diciembre): 37-45.
- Dubatti, J. (2021, en prensa). “De Don Gil de las calzas verdes a Siglo de Oro Trans, de Gonzalo Demaría: Tirso revelado”, en Elena Di Pinto (ed.), *Actas Congreso internacional del GLESOC: Problemas de género(s) en el Siglo de Oro*. Madrid: Universidad Complutense.
- Dupont, F. (1994). *L’Invention de la Littérature. De l’ivresse grecque au livre latin*. Paris: La Découverte.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Urdapilleta, A. (2000). *Vagones transportan humo*. Edición al cuidado de J. Dubatti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Urdapilleta, A. (2007). *Legión Re-ligión. Las 13 oraciones*. Edición facsimilar al cuidado de J. Dubatti. Buenos Aires: Colihue Teatro.
- Urdapilleta, A. (2008). *La poséida*. Edición al cuidado de J. Dubatti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Urdapilleta, A. (2019). *Vagones transportan humo / Mensaje de anfibio*. Edición al cuidado de J. Dubatti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.



## **CAPÍTULO 11**

# **Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde lo escénico: una Filosofía de la Praxis teatral**



Desde el equipo de la Cátedra Ingmar Bergman en Cine y Teatro de la UNAM, que coordina Mariana Gándara, venimos impulsando el reconocimiento y auto-reconocimiento de los sujetos de la investigación artística: artista-investigador/a, investigador/a-artista, investigador/a participativa/o, asociación entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o (y sus múltiples combinatorias grupales).

Nos interesa valorizar estos sujetos, visibilizarlos y empoderarlos en tanto productores de conocimiento específico, en el campo disciplinar de la creación-investigación (o investigación-creación, o investigación-acción artística), como puesta en práctica de los conceptos expuestos en nuestra *Filosofía del Teatro III* (2014, 55-77). La Filosofía del Teatro teoriza al respecto porque, como disciplina, se fundamenta en las prácticas de estos sujetos de investigación. La Filosofía del Teatro es, en una de sus definiciones centrales, una Filosofía de la Praxis escénica.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Desde nuestra perspectiva filosófica, empleamos la palabra “teatro” no en el sentido restrictivo y excluyente que le otorgó la teoría moderna (en especial a partir de la *Estética de Hegel*, hacia 1830), sino en otro más amplio, incluyente y abarcador, un genérico que opera como precuela teórica también sobre el pasado histórico: todas las prácticas y concepciones del teatro-matriz (acontecimiento artístico de convivio + póiesis corporal + expectación), incluidas las del teatro liminal (que cruza el teatro-matriz con prácticas y concepciones de otros campos ontológicos: la teatralidad y la transteatralización de la vida cotidiana, el comercio y la publicidad, la salud, el deporte, la educación, la política, la vida cívica, la liturgia, la ciencia, el juego, la moda, la sexualidad, el periodismo y la comunicación, las otras artes, el tecnovivio, etc.). Véase al respecto nuestro “Dramático y no-dramático: teatro-matriz, teatro liminal”, 2020, 51-108. De esta forma, en tanto genérico, el término teatro incluye todas las formas de producción de póiesis corporal expectadas en convivio: teatro de sala, de calle, danza, performance artística, mimo, títeres, circo, formas liminales, etc.

Caractericemos brevemente estas cuatro figuras. Llamamos artista-investigador/a al/la artista que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de la auto-observación y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general. Investigador/a-artista: el/la artista que, además de producción artística, tiene una formación científica sistemática, figura que en las últimas décadas ha proliferado gracias a un desarrollo mayor de los espacios institucionales que fomentan la investigación artística. Investigador/a participativa/o: de acuerdo con el término utilizado por María Teresa Sirvent (2006), aquel/lla investigador/a (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario o del aula y trabaja adentro mismo del campo teatral, y que puede además realizar tareas en el campo (espectador, periodista, gestor, político cultural), es decir, que participa estrechamente en el hacer del campo teatral y que en muchos casos produce, más allá de su investigación específica (que se verá concretada en informes, artículos, libros, comunicaciones), contribuciones en el plano de la investigación “aplicada” a lo social, lo político, lo institucional, lo legislativo, la docencia y muy particularmente la formación de público, etc.; coloca su “laboratorio” en el campo artístico, “vive” el campo radicantemente, en los accidentes y rugosidades del territorio, y produce conocimiento desde esa praxis territorializada. Creemos que cada vez más, en relación directa con la redefinición del rol universitario en el plano del arte y de las Ciencias del Arte, esta dimensión participativa de la investigación artística está creciendo. Finalmente, llamamos asociación entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o a un acuerdo de trabajo colaborativo entre partes con el objetivo de producir conocimiento.

## **Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica**

A partir de estas nociones realizamos con la Cátedra Bergman y la Dra. Didanwy Kent, en el marco del XXVII Festival Internacional de Teatro Universitario, del 10 al 12 de febrero de 2020, el Seminario “El artista-investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico”, en el Auditorio del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, y lo replicamos luego, en pandemia, en formato digital, bajo el nombre “Producción de conocimiento desde el teatro: teoría y praxis del artista investigador”. Esta segunda versión, co-organizada con Teatros UNAM y el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, tuvo cuatro semanas de duración, del 30 de marzo al 3 de mayo de 2020, y la participación de 760 alumnos de 16 países.

De estas experiencias surgió el Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica, que co-coordinamos con Didanwy Kent, en el que la Cátedra Bergman contó con la colaboración de la Unidad Académica de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, y el apoyo de Teatro UNAM, el Centro Universitario de Teatro y el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA. El Diplomado se extendió de febrero 2021 a febrero 2022, con la participación de 30 alumnas/os de diversas naciones y una duración total de 240 horas reloj. El dictado virtual de las clases, a través de seminarios, conferencias y mesas de discusión y diálogo, estuvo a cargo de destacados artistas-investigadoras/es de distintos países: Miguel Rubio, Mauricio Kartun, Shaday Larios, Diana Taylor, Paola Hernández, Antonio Prieto Stambaugh, Claudio Valdés Kuri, Flávio Desgranges, entre muchas/os otras/os.

El temario del Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica desplegó el siguiente diseño:

Primer Módulo:

- Investigación-creación: propedéutica
- La producción de conocimiento sobre los procesos artísticos

Segundo Módulo:

- La producción de conocimiento sobre las estructuras y los constructos artísticos

Tercer Módulo:

- La producción de conocimiento sobre la circulación dentro del campo de las artes escénicas (instituciones mediadoras, espacios de presentación, academia, archivos, crítica, premios, festivales, entre otros)

Cuarto Módulo:

- La producción de conocimiento sobre la expectación

Quinto Módulo:

- La metainvestigación: la pregunta de cómo investigar para poder investigar

Sexto Módulo:

- Estrategias de la escritura académica

Séptimo Módulo:

- Investigación aplicada (la educación, la salud, la comunicación, el trabajo social, las políticas culturales, entre otras)

Octavo Módulo:

- El archivo<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Más información sobre el Diplomado puede encontrarse en la página de la Cátedra Bergman [www.catedrabergerman.unam.mx](http://www.catedrabergerman.unam.mx)

## Razón de la praxis y pensamiento teatral

La Filosofía del Teatro ha puesto el acento en el rol del/la artista como productor/a de saberes y conocimiento, como pensador/a e intelectual específica/o (Dubatti, 2007) e insustituible en la generación de un pensamiento singular, impar, excepcional que solamente el/la artista puede producir. Sucede que el/la artista, desde la praxis, en la praxis, para la praxis y sobre la praxis, produce pensamiento permanentemente, de diversas maneras: en los procesos de trabajo, en las estructuras y las poéticas, en las formas de circulación y recepción, en las relaciones institucionales, en el diseño de archivo, etc. Hay una razón de la praxis, que podemos diferenciar de una razón lógica o de una razón bibliográfica.<sup>3</sup> Muchas veces el/la artista es quien más sabe (o una/o de los que más saben) de artes escénicas y Teatrolología.

Llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el/la artista, el/la técnica/o artista<sup>4</sup> y otros agentes de la actividad teatral (productores, gestores, críticos/as, programadores, políticas/os culturales, espectadores, etc.) generan desde/en/para/sobre la praxis teatral. (Recordemos, en breve paréntesis, que el primer texto teórico-técnico sobre teatro del que tenemos noticia – aunque permanece perdido – es de un artista: *Sobre el coro*, de Sófocles, siglo V a.C., muchos años

---

<sup>3</sup> Hay una zona de la experiencia empírica que instala, a partir de la observación y la comprobación, una razón de la praxis. No una razón lógica (matemática, racional, geométrica), ni una razón bibliográfica (de autoridad libresca, en la tradición medieval del "Magister dixit", vigente mutatis mutandis en la contemporaneidad), sino una razón del acontecimiento, de lo que pasa en el acontecimiento o en la historia. Muchas veces lo que la razón lógica muestra como incontrovertible en términos racionales, o lo que la razón bibliográfica expone de autoridades legitimadas, es refutado por la razón de la praxis.

<sup>4</sup> Como hemos señalado en diversas oportunidades, la labor de los técnicos y su producción de pensamiento son fundamentales en la producción de acontecimiento teatral, por eso preferimos hablar no de técnico a secas sino de técnico-artista.

anterior a la *Poética* de Aristóteles, del siglo IV a.C.). Hablamos de “nuevos-antiguos” sujetos, porque en tanto precuela teórica, la categoría artista-investigador nos permite releer la historia y encontrar su evidencia, al menos, desde Sófocles. Sin duda la producción de pensamiento teatral acompaña las prácticas teatrales desde sus inicios. En “El artista como lugarteniente”, al referirse a los ensayos de Paul Valéry, Theodor W. Adorno caracteriza el tipo de relación entre práctica y pensamiento artísticos:

Son pensamientos conseguidos gracias a esa proximidad al sujeto artístico de que sólo es capaz aquel que produce él mismo con responsabilidad extrema (...) [Es] aquel que sabe de la obra de arte por *métier*, por el preciso proceso de trabajo, pero en el cual al mismo tiempo ese proceso se refleja tan felizmente que se trasmuta en comprensión teórica, en aquella buena generalidad que no pierde lo singular, sino que lo conserva en sí y lo lleva a presencia vinculatoria gracias al propio movimiento. (Adorno, 1984, 208-209)

Recordemos las reflexiones de Tibor Bak-Geler (2003, 87), en esta misma línea. Alain Badiou afirma que “el teatro piensa” en tanto teatro (2005, 137-142). Asegura: “Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario” (2005, 121). El teatro encarna ideas en los procedimientos y las poéticas, no las ilustra ni las explicita. El teatro no es un medio para el pensamiento, sino un fin en sí mismo para el descubrimiento de otras ideas que no han sido pensadas. “El teatro no debe transmitir ideas, debe inventarlas”, afirma Javier Daulte (2010). El teatro como pura producción de multiplicidad, que genera “ideas teatro”.

Podemos distinguir un pensamiento teatral implícito en la obra, en tanto metáfora epistemológica, según Umberto Eco: “El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa

de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura— el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad”, *Obra abierta*, 1984, 88-89), en su estructura, en el trabajo de hacerla y en la concepción de su poética. T. S. Eliot destaca en “La función de la crítica” ese pensamiento implícito en el trabajo:

Pues no cabe duda que la mayor parte de la labor de un autor al componer su obra es labor crítica; la labor de tamizar, combinar, construir, expurgar, corregir, probar; esta faena espantosa es tanto crítica como creadora. Hasta sostengo que la crítica empleada en su propio trabajo por un escritor adiestrado y experto es la crítica más vital, la de categoría más elevada. (s/f, 33)

Hay además un pensamiento teatral *explícito*, cuando es expuesto meta-lingüísticamente, es decir, cuando un lenguaje no-artístico (por ejemplo, técnico, pedagógico, científico) habla del lenguaje artístico (en artículos, monografías, tesis, libros). Puede también acontecer que el pensamiento teatral *explícito* se manifieste como metalenguaje artístico (por ejemplo, en la autorreflexividad teatral o en el metateatro).

Pensamiento teatral implícito y explícito pueden cruzarse, hibridarse y fusionarse en conferencias performativas, cuadernos de bitácora, discurso meta-escénico dentro de la escena (cuando la enunciación teatral se vuelve enunciado), manifiestos, programas de mano y editorializaciones. Incluso es cada vez más frecuente que en las tesis de posgrado se mezclen lenguaje artístico y no-artístico, metalenguaje artístico y no-artístico.

Ese pensamiento artístico no está sólo y exclusivamente circunscrito a lo escénico: involucra una visión general del mundo pero desde otro ángulo, desde la experiencia teatral. Basta con hablar con algunos artistas, o leer sus textos ensayísticos o sus declaraciones en entrevistas, para advertir enseguida

que miran y piensan el mundo integralmente desde un punto de vista inseparable de su existencia como teatristas. Importante destacarlo: el pensamiento teatral compromete tanto el pensamiento sobre lo específico del trabajo y la poética teatrales, como el pensamiento sobre el mundo. Se genera una mirada comprensiva afectada por la existencia en el teatro. La actividad artística es un modo de vivir.<sup>5</sup>

### **Artistas: trabajadores específicos/as**

El artista es un trabajador específico (retomando la idea de Marx y Engels del arte como trabajo humano) y posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Los sujetos de la investigación artística despliegan tres grandes campos: Investigación Específica (abocada a las problemáticas concretas de su creación-investigación), Metainvestigación (cuando en la auto-observación se preguntan por cómo investigar) e Investigación Aplicada (cuando sus saberes se vuelcan a otros campos sociales: la docencia, la salud, la política cultural, la administración, la gestión, la curaduría, etc.

Al respecto, es importante, sin duda, que se trate de un pensamiento teatral sustentado por la producción artística, que exista una coherencia entre el hacer y el pensar, y su mutua multiplicación: pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el hacer el pensar, etc., o creación de la teoría, teoría de la creación, etc.

---

<sup>5</sup> Un ejemplo claro de esta extensión, que involucra los más diversos aspectos de la vida y el mundo, son los artículos de tres teatristas argentinos: Eduardo Pavlovsky en *Página/12* y otros medios y revistas (reunidos en sus libros *Micropolítica de la resistencia*, *La voz del cuerpo* y *Resistir Cholo*); los de Rafael Spregelburd en el diario *Perfil* (compilados parcialmente como Apéndice a la edición de sus obras en *Atuel*); los 88 textos de Mauricio Kartun en su *Escritos* (2015).

Podemos distinguir también un pensamiento artístico ensayístico y otro científico. El primero, valiosísimo, no busca la fundamentación ni la sistematización, y está más cerca de la doxa (por su carácter acrítico, muchas veces arbitrario, e incluso no sustentado). El segundo, a diferencia del ensayístico, quiere producir sobre el arte un conocimiento igualmente sensible pero riguroso, sistemático, crítico, fundamentado, y validado por una comunidad de expertos o especialistas. Esto último tiene que ver con el carácter colaborativo de las ciencias.

No hablamos de ciencias “duras”, sino “blandas”: el pensamiento artístico puede realizar grandes contribuciones a las Ciencias Humanas, e incluso constituye un vasto campo, el de las Ciencias del Arte, y dentro de ellas, las Ciencias del Teatro, o en un sentido más amplio la Teatrolología.<sup>6</sup> Estas componen un amplio y creciente conjunto de disciplinas científicas que producen discursos sobre el arte /el teatro, generalmente insertas en programas universitarios, ya sea en relación con otros campos científicos (Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias de la Educación, Ciencias Exactas, etc.), o en su especificidad. En su conjunto estas ciencias articulan una pluralidad de enfoques, una diversidad de aproximaciones a un mundo complejo (Fourez, Englebert-Lecompte, Mathy, 1998, 43). De la existencia de esta variedad de disciplinas y de diferentes campos científicos surge la posibilidad de la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad,

---

<sup>6</sup> Nos referimos a la Teatrolología en tres dimensiones: a) el conjunto de disciplinas científicas que producen discurso sobre el teatro: Historia, Historiografía, Historiología, Teoría, Metodología, Epistemología, Estudios sobre la Crítica, Semiótica, Poética, Sociología, Antropología, Filosofía, Museística, Archivística, Ecdótica, etc.; b) la metadisciplina o disciplina de disciplinas (disciplina de 2º grado) que focaliza en las relaciones, dinámicas y situación de las disciplinas científicas que estudian el teatro en general o en determinados contextos; c) el conjunto de prácticas ensayísticas sobre teatro producidas no sólo por académicos e investigadores participativos, sino también por las/los artistas-investigadores.

la transdisciplinariedad y la transversalidad (Fourez, Englebert-Lecompte, Mathy, 1998, 106). Esto genera los desafíos de la comparación y la traductibilidad, de una disciplina a otra, de un campo científico a otro, también en el plano de la relación entre las artes (Artes Comparadas, Estética Comparada) y en el de la epistemología (Epistemología Comparada).

Es un error frecuente pensar que, bajo el nombre de Ciencias del Arte, se intenta otorgar estatuto de ciencia al arte en sus prácticas, es decir, sostener que el arte es una ciencia o que para hacer arte (pintar, bailar, cantar, etc.) hay que ser científico. Un malentendido que no permite comprender la entidad y función de las Ciencias del Arte / Ciencias del Teatro. Existen las Ciencias del Arte porque se puede producir discurso científico sobre el arte. Hay perspectivas y abordajes del arte que sólo se las plantean las Ciencias del Arte.<sup>7</sup> La experiencia ha demostrado que las prácticas artísticas (hacer teatro, música, plástica, etcétera, gestionar las artes, enseñarlas, difundirlas, etcétera) y las Ciencias del Arte se alimentan entre sí provechosamente. Muchas/os artistas-investigadores poseen hoy títulos universitarios que han obtenido con la escritura de tesis de grado o posgrado, y que configuran una literatura artístico-científica de primer nivel. Cada vez más las universidades de todo el mundo reconocen a las/los artistas como productores de conocimiento y diseñan espacios de contención institucional para su desarrollo como investigadores. Y sin

---

<sup>7</sup> Hay problemas del arte que solo se los plantean las Ciencias del Arte: el análisis de las estructuras inmanentes de las obras y acontecimientos; los caminos de la creatividad artística y sus procesos; el régimen del acontecimiento artístico y la singularidad de la poíesis; la elaboración de las técnicas y su implementación; la historia interna del arte y su compleja relación con la serie social (articulación entre la microhistoria del arte y las microhistorias sociales, políticas, culturales, etcétera); el ejercicio de una razón de la praxis artística (en oposición a una razón lógica y una razón bibliográfica); el diseño de mapas específicos de producción, distribución, circulación, flujos, etcétera, más allá de las fronteras de los mapas geopolíticos nacionales; la pedagogía artística y los secretos de la formación, ¿se puede enseñar a ser artista?

duda *crecerán a futuro*. Los desafíos de la nueva investigación artística se encuadran en la “función social de la Universidad Latinoamericana” que exaltó José Luis Romero en 1959:

Unas veces la Universidad ha sido solamente un instrumento de conservación y transmisión del saber tradicional (...) Pero otras veces la Universidad ha percibido y aceptado las situaciones de cambio, tanto espiritual como social. En ese caso ha renunciado a limitar sus funciones a la simple conservación y transmisión del saber tradicional, encaminando sus esfuerzos, en cambio, a la tarea de renovarlo. Por esa vía la Universidad ha mantenido o recobrado su condición de centro cultural eminente. (2004, 395)

Así las iniciativas de la Cátedra Bergman en el empoderamiento las/los artistas investigadores ubican a la UNAM y a sus instituciones aliadas en la segunda opción destacada por Romero.

Pensamiento artístico ensayístico y científico se alimentan entre sí multiplicándose y componen en su conjunto una Filosofía de la Praxis artística. Por esta vía de la nueva investigación artística, se han puesto en primer plano algunos interrogantes que ya podemos responder de otra manera, hacia el futuro: ¿El arte produce conocimiento? ¿Cómo produce conocimiento el arte? ¿Arte y ciencia no son opuestos y se complementan? ¿Son realmente “ciencias” las ciencias blandas, qué características tienen las Ciencias del Arte en tanto ciencias blandas? ¿Toda/o artista produce pensamiento implícito, todas/todos pueden producir también pensamiento teatral explícito? ¿Un científico no-artista podría producir el mismo conocimiento sin ser artista y llegar a las mismas conclusiones? ¿Ha cambiado en este sentido la relación entre arte y universidad? ¿Cómo se presenta esta renovación en la cartografía mundial? ¿Se trata de pensamiento universal o territorializado? ¿Qué debería hacer un artista para empoderarse como artista-

-investigador? ¿Por qué hay tanta resistencia de las/los artistas a aceptarse como productores de conocimiento? ¿A aceptar la relación arte-ciencia? ¿Vale la pena que el artista haga este esfuerzo?<sup>8</sup>

Lo cierto es que la historia del arte y el teatro, de la producción de pensamiento artístico y teatral y de nuestras Universidades como instituciones artísticas sería muy diferente sin los libros de Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Anne Bogart, Augusto Boal o Luis de Tavira. Como ha estudiado Mark Fortier, “el teatro es un área en la que la teoría ha tenido una influencia poderosa” (*Theory / Theatre. An Introduction*, 2002, 2), y hoy esta influencia es más fuerte que nunca. Por otra parte, en la compleja realidad del mundo contemporáneo, vivir sin teorías (etimológicamente, “visiones”) que nos permitan organizar nuestras experiencias, emociones, datos y pensamientos, equivaldría a estar como ciegos.

## Bibliografía

- Adorno, Th. W. (1984). “El artista como lugarteniente”, en su *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, Sarpe: 203-219.
- Artaud, A. (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Bak-Geler, T. (2003). “Epistemología Teatral”, *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral* 4 (julio-diciembre): 81-88.

---

<sup>8</sup> Sobre estos interrogantes, sugerimos consultar nuestra conferencia “Diez preguntas que me gustaría responderme sobre teatro y producción de conocimiento”, dictada en el marco de las Actividades Académicas de la Cátedra Ingmar Bergman de Cine y Teatro y el 27º Festival Internacional de Teatro Universitario FITU (Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, Teatros UNAM y Centro Cultural Universitario, Auditorio Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC, viernes 14 de febrero de 2020), disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=u7sr0tKNETM>

- Boal, A. (2015). *Teatro del oprimido. Teoría y práctica*. Edición revisada por el autor [2009]. Buenos Aires: InterZona.
- Bogart, A. (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba.
- Daulte, J. (2010). "Juego y compromiso", en *La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario*. Edición de Olga Cosentino. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes: 119-139.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eliot, Th. S. (s/f). "La función de la crítica", en su *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires, Emecé, tomo I: 24-39.
- Fortier, M. (2002). *Theory / Theatre. An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Fourez, G., Englebert-Lecompte, V., Mathy, Ph. (1998). *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*. Buenos Aires: Colihue.
- Hegel, G. W. F. (2008). *Estética, I-II*. Trad. Hermenegildo Giner de los Ríos. Buenos Aires: Losada.
- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015 de Mauricio Kartun*. Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Praxis Teatral. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.
- Marx, K., Engels, Fr. (1969). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Península.
- Marx, K., Engels, Fr. (2003). *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue.
- Pavlovsky, E. (1999). *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: Eudeba/CISEG.
- Marx, K., Engels, Fr. (2004). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*. Buenos Aires: Astralib.
- Marx, K., Engels, Fr. (2006). *Resistir Cholo. Notas sobre cultura y política*. Buenos Aires: Topía.

- Romero, J. L. (2004). [1959] “Función social de la Universidad latinoamericana”, en su *La experiencia argentina y otros ensayos*. Luis Alberto Romero (comp.). Buenos Aires, Taurus: 395-400.
- Sirvent, M. T. (2006). *El proceso de investigación*. Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Spiegelburd, R. (2009a). *Heptalogía de Hieronymus Bosch, I, II, III*. Edición y apéndice documental a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires, Atuel. Incluye 45 notas de Spiegelburd publicadas en el diario Perfil.
- Spiegelburd, R. (2009b). *La Terquedad. Heptalogía de Hieronymus Bosch, VII*. Edición y apéndice documental a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires: Atuel. Incluye 24 notas de Spiegelburd publicadas en el diario Perfil.
- Spiegelburd, R. (2011). *Todo, Apátrida, doscientos años y unos meses, Envidia*. Prólogo, edición y apéndice documental a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires: Atuel. Incluye 22 notas de Spiegelburd publicadas en el diario Perfil.
- Stanislavski, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba.
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.
- Stanislavski, K. (2013). *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba.
- Tavira, L. de (2003). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México: El Milagro.

### **Página y video en la Web**

Cátedra Bergman, UNAM:

[www.catedrabergerman.unam.mx](http://www.catedrabergerman.unam.mx)

<https://www.youtube.com/watch?v=u7sr0tKNETM>

## **CAPÍTULO 12**

# **La «derrota» de Averroes: aportes de Jorge Luis Borges a la teatrología**



Más allá de la multiplicidad de interpretaciones que ha generado y generará, el cuento «La busca de Averroes» de Jorge Luis Borges,<sup>1</sup> como señala Ilan Stavans (1988), habla de teatro. El protagonista de la historia es Averroes (1126-1198), filósofo andalusí medieval quien, cuando intenta comentar la *Poética* de Aristóteles, descubre que no sabe a qué refieren las palabras *tragedia* y *comedia*. Averroes – dice el narrador – ya había encontrado estas «palabras dudosas» (701) años atrás en el libro tercero de la *Retórica*. Ya entonces sus iniciativas para descifrarlas habían sido en vano, porque «nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir» (701).

En su segunda parte metatextual,<sup>2</sup> Borges o el narrador declaran que el objetivo de su escritura ha sido «narrar el proceso de una derrota» (707). Se ha leído esa «derrota» de diversas maneras. Pero en tanto el cuento se refiere al teatro, la «derrota» puede ser resignificada desde la problemática teatral. Con “La busca de Averroes” Borges estimula el pensamiento de la teatrología. Para nuestra lectura, se trata de la derrota de quien pretende (o pretenda) comprender el teatro sin haber participado de la experiencia teatral. Borges coincidiría así con una de las bases de la Filosofía del Teatro: en tanto acontecimiento ontológico, en tanto existencia, el

---

<sup>1</sup> Todas las citas de «La busca de Averroes» remiten a la edición de *Obras completas I* de Emecé, 2007: 700-707.

<sup>2</sup> *Mutatis mutandis*, Borges retoma el procedimiento ancestral del cuento didáctico (a la manera Don Juan Manuel) y, tras referir el cuento, regresa al marco desde el que fue enunciado para explicitar su intencionalidad.

teatro provee un orden de experiencia singular, cuyos saberes son específicos (“el teatro teatra” y “el teatro sabe”, como afirma Mauricio Kartun, 2015), y sólo son accesibles desde la praxis teatral en el acontecimiento. Recuérdese nuestra apropiación del principio *ab esse ad posse* en la introducción a nuestro *Filosofía del Teatro II* (2010, 19): del ser (del acontecimiento teatral) al poder ser (de la teoría teatral) vale, y no al revés. Para Borges, Averroes no puede comprender qué son la tragedia y la comedia a través de las explicaciones de Aristóteles en la *Poética* sencillamente porque no ha tomado contacto con el acontecimiento teatral y carece de los saberes de su experiencia. Esos saberes no pueden ser transmitidos ni experimentados más que teatralmente: son saberes de experiencia, saberes de tiempo.

Mucho se ha escrito sobre este cuento magistral (véanse en la Bibliografía los destacables trabajos del mencionado Stavans, junto a los de Abadi, Alazraki, Balderston, Dapia, Soriano, Waisman). Mucho podría además aportarse desde una lectura teatrológica del cuento.<sup>3</sup> En esta ocasión nos proponemos dos metas: analizar la presencia del teatro en el texto del cuento; caracterizar la «derrota» de Averroes en tanto derrota teatral y, en consecuencia, explicitar brevemente las principales ideas sobre el teatro que se desprenden de la experiencia de Averroes.

### **El teatro en «La busca de Averroes»**

La primera referencia al teatro que hallamos en el cuento corresponde a la *Poética* de Aristóteles. Es sabido que Aristóteles

---

<sup>3</sup> Ya lo hemos analizado desde otra perspectiva en *Filosofía del Teatro I* (2007: 37-39): a partir de la figura del «hablista» pusimos el acento en la idea del narrador oral como actor, en la narración oral como teatro del relato y en el origen teatral de la literatura (siguiendo a Eduardo Sinnott, 1978, y a Florence Dupont, 1994).

no utiliza el término «teatro», pero al referirse en particular a la tragedia y la comedia, y al diferenciar la naturaleza y las especies de la poesía, por extensión caracteriza el objeto, el medio y el modo de la *poiesis* teatral (para la distinción de estos conceptos, véase especialmente *Poética*, 2004, caps. I, II y III, y los comentarios de Sinnott, especialmente en pp. 3-4). Que Averroes no comprende qué existe en el mundo en tanto el teatro, ni cómo trabaja un actor, se hace evidente cuando escribe en su comentario que «admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario» (707). Tanto el Corán como las mohalacas son literatura, texto sagrado del Islam y poemas preislámicos.<sup>4</sup>

Podemos suponer que el Averroes de Borges ha leído completo el tratado aristotélico. Si bien dice que las palabras tragedia y comedia «la víspera (...) lo habían detenido en el principio de la *Poética*» (701), luego afirma haber comprobado que «esas dos palabras arcanas pululaban en el texto de la *Poética*» (701).<sup>5</sup> Se detuvo «en el principio», pero luego avanzó sobre el texto, o antes ya lo había leído. «La víspera», el día anterior. Ratifica que ha realizado la lectura completa de la *Poética* el hecho de que Averroes, tras la visita a Farach, ingresa a la biblioteca y, sin releer el texto aristotélico, escribe su comentario sobre «el sentido de las dos palabras oscuras» (706). ¿Se atrevería a aventurar el sentido de estas palabras sin haber agotado la ayuda que podría brindarle Aristóteles en otros párrafos de la *Poética*? ¿Cómo no buscar ayuda en el texto mismo y no leerlo completo? Si realizase el comentario sin haber leído íntegro el tratado, Borges estaría sugiriendo

---

<sup>4</sup> Mohalaca es la castellanización del término *mu'allaqat*. En el cuento Borges hizo antes referencia a las mohalacas cuando se discute en casa de Farach.

<sup>5</sup> Es decir, abundaban, proliferaban en el texto de Aristóteles.

que Averroes es temerario y poco riguroso en su exégesis. Si por el contrario lo ha leído completo, Borges sugiere que, a pesar de la exposición del tratado de Aristóteles, Averroes no ha logrado comprender qué son tragedia y comedia. ¿Una crítica a Averroes? No está en la intencionalidad del relato. ¿Una crítica a Aristóteles? ¿Acaso el griego no explica suficientemente bien qué es el teatro como para lograr transmitir su singularidad? Creemos que esta segunda hipótesis es más sustentable.<sup>6</sup>

El segundo contacto de Averroes con algo que se parece al teatro puede hallarse en la visión de los niños que juegan en la calle:

De esa estudiosa distracción lo distrajo una suerte de melodía. Miró por el balcón enrejado; abajo, en el estrecho patio de tierra, jugaban unos chicos semidesnudos. Uno, de pie en los hombros de otro, hacía notoriamente de almuédano; bien cerrados los ojos, salmodiaba *No hay otro dios que el Dios*. El que lo sostenía, inmóvil, hacía de alminar; otro, abyecto en el polvo y arrodillado, de congregación de los fieles. El juego duró poco; todos querían ser el almuédano, nadie la congregación o la torre. Averroes los oyó disputar en dialecto *grosero*. (701)

Pocas líneas antes, el narrador afirma que Averroes «se dijo (sin demasiada fe) que suele estar muy cerca lo que buscamos» (701). Y es cierto: de alguna manera indirecta, lo que busca Averroes está a pocos metros de su ventana. Pero Averroes no sabe verlo. Además, decimos de una «manera indirecta» porque Averroes atestigua una escena de teatralidad no-poiética, es decir, de teatralidad “anterior” al teatro (Dubatti, 2010, 42). Y lo es en doble grado: primero, porque se trata de la *teatralidad no-poiética del juego*, que sin ser teatro comparte con la teatralidad

---

<sup>6</sup> Borges coincidiría, entre otros, con Florence Dupont (*Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, 2007).

poiética el procedimiento de la representación o mimesis; en segundo grado, porque el juego tematiza la *teatralidad no-poiética de la liturgia* (los chicos representan la acción de un almuédano desde una torre frente a la congregación de fieles). No podemos hablar, en este caso, de teatro liminal (Dubatti, 2016), sino de teatralidades anteriores al teatro. Lo que ve Averroes no es teatro aún, sino formas de teatralidad pre-teatral, pero se le acerca y semeja por género próximo a través del artificio de la representación mimética. ¿No es teatro aún? No, porque no hay en los niños la voluntad de producir *poésis* o cuerpo poético. No es teatro aún, además, porque técnicamente no hay expectación: los tres niños actúan, ninguno de ellos contempla la escena, y a la vez los tres ignoran la mirada de Averroes, en consecuencia, no hay *compañía*, los muchachos no hacen de Averroes un compañero en el acontecimiento ni hay división del trabajo con el espectador. Es decir: ni Averroes asiste como testigo a un acontecimiento teatral completo (en el que conviven niños actores produciendo *poésis* con el o los niños espectadores que observan), ni tampoco hay quien lo invite a Averroes a ser espectador de una representación teatral. Pero lo más importante – diría implícitamente Borges – es que tampoco habría en la mirada de Averroes la condición *sine qua non* del teatro: la conciencia posible de salto ontológico-poiético, la actividad consciente del espectador. Averroes no puede ser espectador teatral porque no están haciendo teatro para compartirlo con él, y porque carece todavía de los saberes del espectador teatral. Averroes es *doblemente* –retomando la expresión utilizada en nuestro análisis del Quijote– un espectador imposible.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> ¿Y si remotamente suponemos que los chicos estuviesen ensayando la escena de un misterio o alguna forma de teatro desprendido de la liturgia, a la manera de las

La tercera referencia al teatro proviene de las palabras del viajero Abulcásim Al-Asharí. Le piden que refiera “alguna maravilla” (703) con la que tomo contacto en su derrotero y elige hablar de teatro. El teatro como maravilla. Abulcásim cuenta en la cena en casa de Farach que en Sin Kalán (Cantón), China, visitó un teatro y asistió a una función teatral.

Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero la espada era de caña; morían y después estaban de pie (704).

Lejos de comprender que se trata de una representación teatral, Farach piensa que se trata de «actos de los locos» (704), pero Abulcásim lo corrige: «No estaban locos (...) Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia» (704). El narrador afirma: «Nadie comprendió, nadie pareció querer comprender» (704). Abulcásim, «confuso», insiste:

Imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla. Sea esa historia la de los durmientes de Éfeso. Los vemos retirarse a la caverna, los vemos orar y dormir, los vemos dormir con los ojos abiertos, los vemos crecer mientras duermen, los vemos despertar a la vuelta de trescientos nueve

---

expresiones de la escena medieval? No lo creemos: el narrador afirma (tal vez asumiendo el punto de vista de Averroes) que los niños «jugaban» (701) y que “el juego duró poco” (701).

años, los vemos entregar al vendedor una antigua moneda, los vemos despertar en el paraíso, los vemos despertar con el perro. Algo así nos mostraron aquella tarde las personas de la terraza.

—¿Hablaban esas personas? —interrogó Farach.

—Por supuesto que hablaban —dijo Abulcásim, convertido en apologista de una función que apenas recordaba y que lo había fastidiado bastante—. ¡Hablaban y cantaban y peroraban!

—En tal caso —dijo Farach— no se requerían veinte personas. Un solo hablante puede referir cualquier cosa, por compleja que sea.

Todos aprobaron ese dictamen. (704-705)

Nuevamente Averroes está cerca de lo que busca, pero no lo sabe ver, o mejor, no lo puede re-conocer, porque nunca ha vivido la experiencia del acontecimiento teatral.<sup>8</sup> Como dice Abulcásim: «no se puede contar cómo era esa casa» (la sala teatral), es decir, se trata de una experiencia en sí misma difícil de transmitir, pero lo es más aun cuando quienes escuchan su relato no han estado nunca en un teatro ni han participado en un acontecimiento teatral. Abulcásim distingue el comportamiento de los que están «en la terraza» (los artistas, sobre el escenario) y enuncia a su manera el principio de presencia/ausencia con el que trabaja la *poíesis* teatral. Explica el procedimiento de la representación teatral, la *escena*: figurar-mostrar una historia corporalmente (física y físico-verbalmente), en lugar de referirla. Pero finalmente Farach obtura la compren-

---

<sup>8</sup> Averroes vive en el siglo XII en Córdoba, en el Al-Ándalus, territorio de la Península Ibérica bajo el poder de los musulmanes entre el siglo VIII y el XV. Borges parece retomar una antigua afirmación de la historia del teatro europeo: la Edad Media, especialmente en España, es el período en el que se ha interrumpido la tradición teatral, que regresa con fuerza en el Renacimiento. Desde hace varias décadas, a partir de una ampliación del concepto de teatro, esta idea está siendo revisada (ver los diversos capítulos al respecto en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, tomo I, 2004, 35-235).

sión del procedimiento de la escena con la referencia a un «hablista». ¿Para qué figurar-mostrar una historia, si todo puede ser contado por un solo hombre? ¿Por qué recurrir a la escena, si se puede referir-resumir esa historia en vez de actuarla? Farach – con la anuencia de todos – objeta, en los términos aristotélicos de la *Poética*, el principio del teatro en favor del principio de la épica. En lugar de comprender el teatro, lo cuestiona reclamándole lo que el teatro no quiere dar.<sup>9</sup> Sustituye la comprensión de un objeto/acontecimiento (el teatro) por la exaltación de otro (la épica, el relato). En suma, la asistencia de Abulcásim a una función teatral, y su transmisión del saber adquirido a través del relato de su experiencia teatral, tampoco le sirven a Averroes para comprender el teatro. Recibir el testimonio de un espectador no equivale a ser espectador ni a intervenir en la zona de experiencia teatral. Porque, como señalamos en *Filosofía del Teatro I*, la experiencia teatral es intransferible. Como afirma el texto, el teatro es una “maravilla” y “la maravilla es acaso incomunicable” (703).

### **La «derrota» teatral**

Tras esos tres contactos indirectos con el teatro (mediados por el tratado de Aristóteles, por la teatralidad no-poética del juego y de la liturgia, por el relato de la experiencia de Abulcásim en una función teatral), Averroes es derrotado en su posibilidad de comprender el teatro, y en consecuencia, en su posibilidad de comprender qué significan en particular

---

<sup>9</sup> Según nuestra argumentación en *Filosofía del Teatro I*, la épica in vivo, en convivio, sería una forma del teatro, podemos llamarla teatro del relato o teatro épico. La literatura nace oral bajo la forma del teatro. Pero Farach no argumenta como nosotros: según su visión, el “hablista” (el poeta oral, rapsoda, aedo) se opone genéricamente al principio del actor teatral (quien representa, “figura” las acciones miméticamente con su cuerpo).

tragedia y comedia. Prueba definitiva de su derrota está en lo que Averroes escribe a su regreso de la cena en casa de Farach: «Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas» (707). Retomando la distinción de Aristóteles de *objeto, medio y modo de las especies de la poíesis* (caps. I, II y III de la *Poética*), Averroes se centra en el *objeto* (tema del cap. II de la *Poética*) y realiza una caracterización errónea, pero no incluye en su comentario observaciones sobre el medio y el modo de la expresión teatral. Borges o el narrador sintetizan: la derrota de Averroes consiste en «querer imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro» (707). Y esto hace a Averroes «absurdo» (707). «Un teatro»: es evidente que Borges se refiere al espacio teatral, sin duda porque la peculiaridad de ese espacio es elocuente para una intuición de la dinámica teatral. Además, Borges sabe que «teatro» es, etimológicamente, el «lugar para ver», el «mirador», el espacio. No le han servido a Averroes ni la explicación de Aristóteles, ni la visión de la representación en el juego, ni el relato de una visita al teatro. La derrota de Averroes consiste en que no puede comprender el teatro sin la experiencia de su acontecimiento. Podemos reconocer al menos tres razones de la derrota teatral de Averroes:

1. *la falta de experiencia teatral*. Tragedia y comedia no se pueden entender por explicación aristotélica: carecemos de experiencia de aquellos acontecimientos teatrales (fenomenología empírica), y por lo tanto no podemos tener de ellos una ajustada conceptualización.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Al espectador actual le pasa exactamente lo mismo que a Averroes: ¿quién puede asegurar cómo eran las representaciones de la tragedia clásica y la comedia clásica? ¿Acaso la lectura de Aristóteles nos permite reconstruir, o al menos construir cabalmente aquella experiencia perdida?

2. *la falta de conceptualización que impide volver a reconocer la experiencia, en tanto la producción de poíesis teatral y la expectación implican actividad consciente* (Tatarkiewicz, 1997; Dubatti, 2010, 37-40). Si no se ha tenido una primera experiencia y, en consecuencia, no se ha podido conceptualizarla, tampoco se podrá reconocer el teatro en posteriores acontecimientos (fenomenología eidética).

3. *el reclamo a la experiencia teatral de lo que no brinda en sí misma*. No se le puede pedir a la experiencia teatral – como hace Farach, y todos aprueban – lo que ésta no hace. Reemplazar la figuración-mostración de una historia por su referencia verbal, es desplazar la riqueza y singularidad del teatro por la épica (o el relato). En el mejor de los casos, ésta última también constituye una forma de teatro (teatro del relato, teatro épico), pero Farach y sus comensales no advierten que de esa manera están ignorando el modo central de expresión teatral: la escena.

### **Borges y la Filosofía del Teatro**

Creemos que a través de «la derrota de Averroes» Borges reconoce implícitamente que el teatro constituye una zona de experiencia y *se constituye* en ella. Reconoce que esa experiencia encierra saberes específicos, que se desprenden (y adquieren) de la intervención en dicha zona. En consecuencia, pensar el teatro es pensar lo que sucede en la experiencia del acontecimiento teatral. Pensar el *teatrar*. No se puede acceder al conocimiento ni a la conceptualización del teatro sino a través de la experiencia y del pasaje de una fenomenología empírica a una fenomenología eidética. Averroes no puede entender el teatro con sus saberes anteriores al teatro. El teatro es, entonces, un saber de la praxis teatral.

A diferencia de la traducción (y más aún de la «traducción de una traducción» con la que trabaja Averroes, que desconoce el siríaco y el griego, 701), la experiencia teatral no admite intermediación sino directa incidencia en el convivio. Averroes cree que puede descifrar el acontecimiento teatral por vía filológica y su busca es “un problema de índole filológica” (700), cuando en realidad es un problema de saberes de experiencia, de existencia de acontecimiento y de tiempo.

No se puede reconocer el teatro si, luego de la experiencia, no se formula teóricamente la *idea* (Ortega y Gasset, 2008) o *forma* del teatro, a través de una distancia crítica de reconocimiento ontológico. Pero no hay manera de construir un diseño teórico sin haber atravesado el campo de experiencia: *ab esse ad posse*...

Tampoco se reconoce el teatro si, por ceguera ontológica o falta de colaboración (compañía, disponibilidad, amigabilidad), se niega su especificidad y se le pide que haga lo que no puede hacer o lo que no es.

Borges muestra en la errónea conclusión de Averroes, en su «derrota», un desfase entre la existencia de la cosa (tragedia, comedia) y su interpretación-conceptualización. Desfase entre el mundo y el pensamiento sobre el mundo. Esto implica por parte de Borges el reconocimiento de un estatus objetivo en la existencia del mundo. Hay conocimiento de las cosas, no sólo invención. Y ese conocimiento (como ha señalado Alazraki, 1974, 118-120) es re-conocimiento: la “causalidad” borgeana se sostiene en la idea de que comprender la cosa es tener en cuenta todo lo sucedido antes (siglos y siglos) en torno de esa cosa (Dubatti, 2010, 139-143). Cuando Averroes des-conoce el acontecimiento teatral y sus entes, des-conoce una causalidad de siglos.

Para concluir sinteticemos que Averroes no puede pensar el teatro porque:

- no ha intervenido en la experiencia del acontecimiento;
- no sabe lo que el teatro sabe, cómo el teatro teatral;
- recurre a intermediarios, cuando debería recurrir directamente a la experiencia;
- si no ha pensado la experiencia, no posee la idea o forma del teatro, que le permita volver a reconocer la experiencia;
- le pide al teatro lo que no es;
- busca el teatro donde no puede hallarlo.

¿Y acaso nosotros, usted lector y yo, no somos también, como Averroes, espectadores imposibles del teatro del pasado? La historia del teatro es la historia del teatro perdido. Sin duda se conserva una memoria del teatro –a través de textos, objetos, testimonios... –, pero no pueden conservarse sus acontecimientos vivientes ni sus zonas de experiencia. El teatro, “maravilla [...] acaso incomunicable” (703). Pura sabiduría borgeana.

## **Bibliografía**

- Abadi, M. (1999). “Averroes y su trémula esclava pelirroja”, *Variaciones Borges* 7: 166-177.
- Alazraki, J. (1974). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Temas – Estilo. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2004). *Poética*. Traducción, notas e introducción de E. Sinnott. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Balderston, D. (1996). “Borges, Averroes, Aristotle: The Poetics of Poetics”, *Hispania* 79.2: 201-207.
- Borges, J. L. (2007). *Obras completas I 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé. Incluye “La poesía gauchesca” (del libro *Discusión*, 207-230) y “La busca de Averroes” (del libro *El Aleph*, 700-707).
- Dapia, S. (1999). “The Myth of the Framework in Borges ‘Averroes Search’”, *Variaciones Borges* 7: 147-165.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

- Dubatti, J. 2010, *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2011). “Don Quijote, el espectador imposible: la aventura del retablo de Maese Pedro (Segunda Parte XXV-XXVII) y su análisis en *Idea del teatro* de José Ortega y Gasset”, en José Adrián Bendersky, Margarita Ferrer, Carlos Filippetti, *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*. Azul, Provincia de Buenos Aires, Ediciones del Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español: 249-260.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- Dupont, F. (1994). *L’Invention de la Littérature. De l’ivresse grecque au livre latin*. Paris: La Découverte.
- Dupont, F. (2007), *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier.
- Huerta Calvo, J. (dir.) (2004). *Historia del teatro español. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Gredos.
- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Ortega y Gasset, J. (2008). “Idea del teatro. Una abreviatura” y “Anejos a *La idea del teatro*”, en su *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, edición, introducción y notas de Antonio Tordera. Madrid, Biblioteca Nueva: respectivamente 215-260, 263-300.
- Sinnott, E. (1978). “Mímesis dramática y mímesis poética”, *Revista de Filosofía Latinoamericana* 4.7-8: 131-152.
- Sinnott, E. (2004). “Introducción”, en *Aristóteles*, 2004: VII-XLII.
- Soriano, M. (1998). “La représentation interdite ou l’interdit de la représentation: réflexions à propos de ‘La busca de Averroes’ de Jorge Luis Borges”, en Daniel Meyran, Alejandro Ortiz, Francis Sureda, *Théâtre, Public, Société (Teatro, Público, Sociedad)*. CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan: 441-449.
- Stavans, I. (1988). “Borges, Averroes y la imposibilidad del teatro”, *Latin American Theatre Review*, Fall 22/1: 13-22.
- Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Waisman, S. (2005). “Nuevos mapas de la diferencia: ‘La busca de Averroes’”, en su *Borges y la traducción. La irreverencia de la periferia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora: 157-164.



# BIBLIOGRAFIA



- Agamben, G. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Allouch, Jean. (2006). *Erótica del duelo en tiempos de muerte seca*. Buenos Aires: Literales.
- Aristóteles (1970). *Metafísica*. Traducción de V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (2004). *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Artaud, A. (1964). *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Buenos Aires: Sudamericana.
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- (2015). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Barish, J. (1981). *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley: University of California Press.
- Bastos, M. (2020). “A pandemia revelou o poder do convívio”, *Continente*, Recife, Pernambuco, Brasil, dezembro 2020: 4-11. <http://revistacontinente.com.br/edicoes/240/ra-pandemia-revelou-o-poder-do-convivior>
- Benjamin, W. (1989). [1936] “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus: páginas.
- Berni, A. (1945). “La escenografía en nuestro teatro”, *Latitud*, 3 (abril): 18.
- Bohm, D. (1998). *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.
- Bouko, C. (2010). *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*. Bruxelles: Peter Lang.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Breyer, G. (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

- Brook, P. (1994). [1968] *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Cabanchik, S. (2000). *Introducciones a la filosofía*. Buenos Aires: Gedisa / Universidad de Buenos Aires.
- Calmet, H. (2003). *Escenografía, escenotecnia, iluminación*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Calmet, H, Mariana E. (2016). *Escenografía II. Diseño de escenografía e iluminación con tecnología digital*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Carpio, A. P. (1995). “La Fenomenología. Husserl”, en su: *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*. Buenos Aires, Glauco: 377-419.
- Castagnino, R. H. (1956). *Teoría del Teatro*. Buenos Aires: Nova.
- Cervantes, Miguel de (2004). [1605] *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española / Alfaguara.
- Craig, E. G. (1999). *El arte del teatro. Introducción y notas de Edgar Ceballos*. México: Col. Escenología.
- Defoe, D. (2012). [1722] *Diario del año de la peste*. Madrid: Impedimenta.
- Deleuze, G. (1996). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Delgado, N. (2020). “La experiencia de PIT: Profesores Independientes de Teatro. El rol de los artistas-docentes-investigadores-gestores: acción y conocimiento”, en J. Dubatti (ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima, Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático: 103-113.
- Dewey, J. (2008). [1934] *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Dubatti, J. (2005). “Tertulia: otro hito de pensamiento antiteatral”, *Teatro al Sur. Revista Latinoamericana*. 29 (noviembre): 26.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Dubatti, J. (2010a). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

- Dubatti, J. (2010b). "De la escenografía al espacio escénico", en C. Rossi (comp.), Antonio Berni. *Lecturas en tiempo presente*. Buenos Aires, Eudeba y Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero: 73-82.
- Dubatti, J. (coord.) (2011). *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Dubatti, J. (2011a). "Para la historia del Teatro Comparado como disciplina sistemática en la Argentina", *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado* 3: 9-26.
- Dubatti, J. (2011b). "Apuntes sobre la institucionalización de los estudios de Teatro Comparado en la Argentina", *Boletín de Literatura Comparada* 36: 103-120.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016a). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016b). *Una Filosofía del Teatro. El teatro de los muertos*. Lima, Perú: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD), con la Asociación Iberoamericana de Artes y Letras.
- Dubatti, J. (2016c). *O Teatro dos Mortos. Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo. Traducción de Sergio Molina. Solapas de Welington Andrade y prólogo de Beth Néspoli.
- Dubatti, J. (coord.) (2017a). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Dubatti, J. (coord.) (2017b). "Dossier 'Escuelas de Espectadores'", *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, México DF., XVI, 70 (julio-agosto-setiembre): 19-60. Incluye colaboraciones de J. Dubatti, Bruno Bert, Luis Conde, Didanwy Kent, Rosa María Gómez Martínez, Ramón Verdugo, Pablo Mascareño, Ana Groch, María Esther Burgueño, Gabriela Braselli, Percy Encinas, Renato Mendonca, Flávio Desgranges, Omar Rocha Velasco, Yacqueline Salazar Herrera, Juan Martins, Javier Ibacache V. y Genoveva Mora.
- Dubatti, J. (2019a). "La Filosofía del Teatro como construcción científica: qué, por qué, para qué", en J. Romera Castillo (ed.), *Teatro*

- y Filosofía en los inicios del siglo XXI. Madrid, Editorial Verbum: 107-127.
- Dubatti, J. (coord.) (2019b). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Dubatti, J. (coord.) (2019c). “Dossier ‘Teoría, historia y gestión del espectador teatral’”, *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, México DF., XVIII, 79 (octubre-diciembre): 19-58. Incluye colaboraciones de J. Dubatti, Enrique Mijares, Miguel Ribagorda, Laura Cilento, Patricia Devesa, Raúl S. Algán, Brenda Berstein, Nora Lía Sormani, Marielos Fonseca, Jose Montero, Agustina Trupia, Mario de la Torre-Espinosa, Flávio Desgranges, Atanasio Cadena y Carlos Dimeo.
- Dubatti, J. (2020a). “Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos”, *Rebento. Revista das Artes do Espetáculo, UNESP Universidade Estadual Paulista, Sao Paulo, Brasil*, N° 12 (janeiro-junio 2020): 8-32, disponible en <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/23>
- Dubatti, J. (2020b). “Síndrome de abstinencia convivial y artes tecnoviviales en la cuarentena de Buenos Aires”, *Culture Teatrali. Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo*, Dipartimento delle Arti dell’Universita di Bologna / La Casa Husher, Italia, N° 29: 56-59, Dossier “Teatrodmani. Prospettive Della Scena all’Epoca del Covid-19”, a cura di Marco De Marinis.
- Dubatti, J. (2020c). “La peste del Edipo neoliberal”, *La Libertad de Pluma, Revista Digital*, Año 3, N° 12, setiembre: 1-7. <http://lalibertaddepluma.org/#.X1tyYyopNQU.whatsapp>
- Dubatti, J. (2020d). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (ed.) (2020e). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- (coord.) (2020b). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro». Incluye un “Prefacio” (pp. 13-14) y una introducción

- teórica “Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis” (pp. 19-45).
- Dubatti, J. (2020f). “Hacia una Historia Comparada del espectador teatral”, en M. Bracciale Escalada y M. Ortiz Rodríguez (comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*. Mar del Plata, Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata: 8-23.
- Dubatti, J. (2020-2021). “Entre el convivio y el tecnovivio: artes de pluralismo, convivencia y diversidad epistemológica”, *Investigación Teatral, Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, vol. 11, N° 18 (octubre-marzo): 17-21.
- Dubatti, J. (2021). “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales de convivio y tecnovivio (notas del ‘diario de la peste’)”, *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, La Habana, 198.
- Fernández Moreno, B. (1979). “Prólogo,” en *La poesía argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina: 70-72.
- Grotowski, J. (2000). [1968] *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.
- Kartun, M. (2015). “El teatro teatral”, en *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires, Colihue: 136-137.
- Kartun, M. (2020). “Prólogo II: El tiempo y el teatro”, en J. Dubatti, *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa: 15-18.
- Lévinas, E. (2014). *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros.
- Lotman, Y. M. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mentor.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Editora Nacional.
- Pavlovsky, E. (1998). *Psicodrama y literatura. Concepción del Uruguay, Entre Ríos: Ediciones Búsqueda de Ayllu*.
- Poe, E. A. (1969). “La carta robada”, en *Obras en prosa, I. Cuentos*. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar. Barcelona, Editorial de la Universidad de Puerto Rico: 423-441.

Roca, C. (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires: Eudeba.

Scovenna, M. (2020). "Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos", en J. Dubatti (ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima, Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático: 335-347.

Argentina de Mimo, el 19 de setiembre de 2020. Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=u8-QV6X5FPQ>

JORGE DUBATTI, Buenos Aires, Argentina, 1963. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Es Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal/Historia del Teatro 2 (Carrera de Artes, UBA). Es Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo:CyT (2022-2024) “Historia Comparada de las/los espectadores de teatro en Buenos Aires 1901-1914”. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido a abrir 88 escuelas de espectadores en diversos países. Entre 2021-2023 se desempeñó como subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Desde 2023 es Académico de Número de la Academia Argentina de Letras (Sillón Ventura de la Vega) y Miembro Correspondiente de la Real Academia Española. Co-coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Entre sus libros figuran *Filosofía del Teatro I, II y III*, *Teatro y territorialidad* y *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Con dirección de Gastón Marioni y actuación de Mercedes Morán realizó la conferencia performativa *María Velasco y Arias, una mujer de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras* (disponible en el Canal Cervantes Online).



9 789892 626161

HUMAN  
ANT  
I  
I  
S

1 2



9 0

**I|U**

**IMPRESA DA  
UNIVERSIDADE  
DE COIMBRA**  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS