

El teatro como acontecimiento



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

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

Luis de Tavira [2003:Texto 11]

La Filosofía del Teatro surge como respuesta a la problematicidad de la entidad del teatro frente a los fenómenos de *desdelimitación* histórica, *transteatralización*, *liminalidad* y *diseminación* (o teatralidad expandida, incluida en fenómenos no-teatrales). Se propone “regresar el teatro al teatro”, lo que implica el desafío de diseñar una nueva definición que asuma la experiencia histórica de la problematicidad de la que se ha cargado el teatro en los siglos XX y XXI, y que a la vez supere los mencionados “prejuicios” de la *doxa* contra el teatro. La Filosofía del Teatro recurre a la pregunta ontológica como vía de conocimiento: ¿qué hay en el teatro?, ¿qué pasa en el teatro? Concordamos con la afirmación del director mexicano Luis de Tavira que encabeza este capítulo. Proponemos una respuesta: el teatro es un ente complejo que se define como acontecimiento, un

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

Al menos dos tipos de definición expresan la especificidad del teatro: una definición lógico-genética, como acontecimiento triádico, y una definición pragmática, como zona de experiencia y construcción de subjetividad. Según la redefinición lógico-genética, el teatro es la expectación de *poíesis* corporal en convivio; según la definición pragmática, el teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-*poíesis*-expectación. Esta última definición, como sostenemos en *Filosofía del Teatro I*, implica la superación de los conceptos de “teatro de la representación” y “teatro de la presentación”, en tanto regresa la definición del teatro a la base convivial y viviente del acontecimiento. Podemos retomar las observaciones de Mauricio Kartun sobre la secuencia *representar > presentar > sentar* [2009b:175] para otorgar a esta última un sentido distinto: *sentar* no sería sólo “dar por supuesta o cierta alguna cosa” sino además, y

principalmente, “establecerse o asentarse en un lugar” [Real Academia Española, 2001:1390, tomo 9]. *Sentar* es lo que genera el acontecimiento: construye un espacio-tiempo de habitabilidad, *sienta* un hito en nuestro devenir en la historia, *sienta*, como señala Alain Badiou [1999], un *tiempo propio*. Este *sentar* del acontecimiento está ligado a la función ontológica del teatro y el arte.

*La base en el convivio: remisión a una escala
ancestral del hombre*

El teatro se define lógico-genéticamente como un acontecimiento constituido por tres sub-acontecimientos relacionados: el convivio, la *poíesis*¹ y la expectación. Evoquemos brevemente algunos de los aspectos señalados sobre cada uno de estos componentes.

Llamamos convivio o acontecimiento convivial² a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica,³ de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, distingue al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio [Florence Dupont, 1994]. El teatro es arte aurático por excelencia (Benjamin), no puede ser des-auratizado (como sí sucede con otras expresiones artísticas)⁴ y remite a un orden ancestral, a una escala humana antiquísima del hombre, ligada a su mismo origen. No somos los mismos en reunión puesto que establecemos vínculos y afectaciones conviviales, incluso no percibidos o conscientizados. En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal. La gran diferencia del teatro con la literatura

es que no existe teatro *craneal*, *solipsista*, es decir, se requiere del encuentro con el otro y de una división del trabajo que no puede ser asumida solamente por el mismo sujeto, a diferencia de lo sostenido por Josette Féral, cuando propone definir la teatralidad como “estructura trascendental” [Féral, 2004:87-105]. El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, diálogo y la mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía (del latín, *cum panis*, compañero, el que comparte el pan). El teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte *in vitro*. Por su pertenencia a la cultura viviente, el convivio participa inexorablemente del ente metafísico que constituye la condición de posibilidad de la existencia:

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

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

Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: ¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar? [...] Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre

hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia [...] Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia [Agamben, 2001:64 y 70-71].

Debido a su pertenencia a la cultura viviente, el teatro se cuece en el fuego de la in-fancia,⁵ condición de posibilidad del lenguaje. Ricardo Bartís [2003] ha señalado que la naturaleza efímera del teatro no solamente exige la observación de lo que vive, sino que también pone en funcionamiento el recuerdo permanente de la muerte. En el “ente” teatral la multiplicación convivial de artista y espectador genera un campo subjetivo, que no marca la dominancia del primero ni del segundo, sino un estado parejo de beneficio mutuo en un tercero.⁶ Éste se constituye en y durante la zona de experiencia. En la compañía hay más experiencia que lenguaje. Si Babel condujo a la división lingüística y, a través de ésta, a la misantropía y el solip-sismo, la in-fancia teatral conduce, en su zona de acontecimiento, al tiempo anterior a Babel. El convivio marca el reencuentro en una subjetividad ancestral de unidad [Dubatti, 2008:128-130].

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

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

Ya expusimos sobre el acontecimiento poético en *Filosofía del Teatro I*, [Dubatti, 2007:89-130, cap. IV] por esta razón, *Filosofía del Teatro II* está centrada en la ampliación del campo problemático de la *poiesis*. Llamamos *poiesis* al nuevo ente que se produce, y es, en el acontecimiento a partir de la acción corporal. El ente poético constituye aquella zona posible de la teatralidad (no sólo presente en ella) que define al teatro como tal (y lo diferencia de otras teatralidades *no poiéticas*) en tanto marca un salto ontológico: configura un acontecimiento y un ente “otros” respecto de la vida cotidiana, un *cuero poético* con características singulares. Utilizamos la palabra *poiesis* con el mismo sentido restrictivo de la *Poética* aristotélica: fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso, pertenecientes a la esfera del arte. La *poiesis* como fenómeno específico de la poesía, por extensión, de la literatura y del arte.⁷ Aristóteles incluye en su concepto de *poiesis* la música, el ditirambo, la danza, la literatura, la plástica, es decir, se refiere a la *creación artística* y a los *objetos artísticos* en general. Deberíamos hablar de acontecimiento *poiético*,⁸ en tanto no retomamos el vocablo *poesía* según la lexicalización vigente en el mundo hispánico –registrada ya en el siglo XIII–,⁹ sino el término *ποίησις* (*poiesis*) y la familia de palabras griegas de las que se vale Aristóteles en su *Poética*. Mucho tiempo después dirá Heidegger, retomando el origen clásico aristotélico, que todo arte es “en esencia, poema” [2000:53]. El término *poiesis* involucra tanto la *acción de crear* –la fabricación– como el *objeto creado* –lo fabricado–. Por eso preferimos traducir *poiesis* como producción,¹⁰ porque la palabra, a la vez liberada de la marca cristiana de “creación”, encierra los dos aspectos: producción es el hacer y lo hecho. La *poiesis* es acontecimiento y *en* el acontecimiento y, a la vez, es ente producido por el acontecimiento. La *poiesis* teatral se caracteriza por su naturaleza temporal efímera; no obstante, su fugacidad no le confiere menos entidad ontológica. La función primaria de la *poiesis* no es la comunica-

ción sino la instauración ontológica: poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo. La *poíesis* es objeto de estudio de la Poética (con mayúscula), disciplina de la teatrología que propone una articulación coherente, sistemática e integral de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exigen el ente poético y la formulación de las poéticas (con minúscula). Se denomina Poética al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poíesis* teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que se funda en la pragmática del convivio. A diferencia de la Poética (con mayúscula), la poética (con minúscula) es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos. Además, la *poíesis* determina su diferencia ontológica respecto de los otros entes de la vida cotidiana a partir de características específicas (entidad metafórica y oximorónica, autonomía, negación radical del ente “real”, violencia contra la naturaleza y artificiosidad, desterritorialización, de-subjetivación y re-subjetivación, puesta en suspenso del criterio de verdad, semiosis ilimitada, despragmatización y repragmatización, instalación de su propio campo axiológico, soberanía).¹¹

Distancia ontológica y actividad humana consciente

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

performance) o revelada catafóricamente, *a posteriori* (como en el teatro invisible). “El arte es producto de una actividad humana consciente”, afirma Wladyslaw Tatarkiewicz [1997]. ¿Consciencia de quiénes? Del artista, del técnico, del espectador, del crítico, del historiador... Pero, ¿consciencia de qué? De la especificidad *poiética* del acontecimiento teatral, del ente teatral poético, de su salto ontológico respecto del espesor ontológico de la vida cotidiana. Hay poéticas teatrales en las que el trabajo expectatorial asume en pleno el ejercicio consciente de la distancia ontológica: la cuarta pared de la caja italiana; la metateatralidad del distanciamiento brechtiano; el ballet clásico. Sin embargo, en otras, el acontecimiento de expectación puede disolverse parcial o totalmente, puede interrumpirse provisoriamente y retomarse, o combinarse con tareas de actuación o técnicas dentro del juego específico de cada poética teatral: para que todas estas variantes sean posibles, en algún momento debe ser instalado el espacio expectatorial a partir de la consciencia de distancia ontológica. Siglos de ejercicio y competencia expectatorial en el reconocimiento de la *poiesis* hacen posible instalar ese espacio de acontecimiento con muy pocos elementos. El espectador puede fugarse de su espacio y ser tomado por el régimen del convivio o por la *poiesis*. Llamamos a estos desplazamientos regresión convivial y abducción poética, respectivamente. De *regresión convivial* se pueden hallar ejemplos en los trabajos de *varieté*, clown, narración oral, *stand-up*. Algunos modos de la abducción poética:

- El espectador puede ser “tomado”, incorporado por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación y trabajo que lo suman al cuerpo poético.
- Puede voluntariamente “entrar” y “salir” del acontecimiento poético en espectáculos performativos en los que la liminalidad entre convivio y *poiesis* favorece el canal de pasaje.

- Puede lograr una posición de simultaneidad en el “adentro” del acontecimiento poético y el “afuera” de la distancia expectatorial, en la que, a la vez, preserva plenamente la distancia observadora y es visto por los otros espectadores como parte de la *poíesis*.
- Puede ser “tomado” por el acontecimiento poético a través de la experiencia que Peter Brook ha denominado “teatro sagrado” en *El espacio vacío*: el acceso a un tiempo mítico/místico que detiene el tiempo profano, la conexión con lo absoluto, el teatro como *hierofanía* o manifestación de lo sagrado [Mircea Eliade, 1999]. En este caso, la *poíesis* opera como hierofanía primaria (en el cuerpo poético) o secundaria (en el cuerpo del actor, en la materialidad del espacio cotidiano). La abducción del teatro sagrado ratifica la soberanía de la *poíesis*: su conexión con lo numinoso.

Lo cierto es que, en el convivio teatral, el espacio de expectación nunca desaparece definitivamente, ya que se preserva en la *delegación* de los espectadores entre sí. Basta con que un único espectador persista en la función primaria de la expectación —observar la *poíesis* con distancia ontológica, con consciencia de separación entre el arte y la vida— para que el trabajo del espectador se realice. No hay teatro sin función expectatorial, sin espacio de veda [Breyer, 1968], sin separación entre espectáculo y espectador, aunque esta distancia sea preservada internamente y el espectador observe el espectáculo desde adentro de la *poíesis*: pueden desaparecer o convivir con el borramiento, pero en algún momento se restituyen, sea en el ejercicio interno del espectador o en la actividad intersubjetiva. Si el acontecimiento expectatorial poético deja de producirse, no provisoria sino definitivamente, el teatro deviene en otra práctica espectacular, el de la parateatralidad o la teatralidad social, porque el acontecimiento de la *poíesis* se clausura, se fusiona con la vida y se anula. Teatro significa, etimológicamente, “lugar para ver”, “mirador”, “observatorio”, no sólo involucra la mirada o la visión (ya

sea en un sentido estrictamente sensorial o metafórico). Se está en el teatro con todos los sentidos y con cada una de las capacidades humanas. El teatro es un lugar para vivir —de acuerdo al concepto de convivio y cultura viviente—, la *poíesis* no sólo se mira u observa sino que se vive. Expectación, por lo tanto, debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores). La distancia ontológica respecto del ente poético es un saber adquirido históricamente: el espectador va tomando consciencia de la naturaleza del ente poético a partir de su frecuentación y su contacto con el teatro. Por su naturaleza dialógica y de encuentro con el otro, el teatro exige compañía, amigabilidad, disponibilidad y, por lo tanto, no hay expectativa solipsista, de la misma manera que no hay teatro “craneal”.

La expectativa no se limita a la contemplación de la *poíesis*, sino que además la multiplica y contribuye a construirla: hay una *poíesis* productiva (generada por el trabajo de los artistas) y otra receptiva, éstas se estimulan y fusionan en el convivio y dan como resultado una *poíesis* convivial. En conclusión, el teatro es un acontecimiento complejo dentro del que se producen necesariamente tres subacontecimientos relacionados: convivio, *poíesis* corporal *in vivo*, expectativa. A tal punto estos subacontecimientos están imbricados y son inseparables en la teatralidad, que debemos hablar del convivio poético-expectatorial, de la *poíesis* expectatorial-convivial y de la expectativa *poiético*-convivial.

*Definición pragmática: el teatro como
zona de experiencia*

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

tal suerte que en la dinámica del acontecimiento teatral es imposible distinguirlos claramente. Lo que constituye el teatro es una zona de experiencia de la cultura viviente determinada necesariamente por la presencia de estos tres componentes. El teatro es, de acuerdo con esta segunda definición, la zona de acontecimiento resultante de la experiencia de estimulación, afectación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y fisco-verbales) y expectatoriales en relación de compañía. El teatro, en suma, como espacio de subjetividad y experiencia que surge del acontecimiento de multiplicación convivial-poética-expectatorial.

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

Recurrencia y previsibilidad

A pesar de la desdelimitación y la liminalidad [Diéguez, 2007], a pesar de la diversidad de bases epistemológicas, hay en esta estructura de acontecimiento un régimen de recurrencia y previsibilidad. Sabemos que, de alguna manera u otra, esos tres acontecimientos necesariamente van a suceder, tienen que suceder; en cualquiera de las posibles modalidades del teatro *poiético*,¹³ sabemos que, más

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

44

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

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

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

El teatro como un uso poiético de la teatralidad

Sucede que existe una teatralidad anterior al teatro, en cuya estructura el teatro se fundamenta para construir un fenómeno de singularidad. Llamamos teatralidad anterior al teatro a todo fenómeno de óptica política o política de la mirada [Geirola, 2000] en el que no intervienen necesariamente los tres subacontecimientos constitutivos del acontecimiento teatral. La óptica política implica un conjunto de estrategias y operaciones (conscientes o no) con las que se intenta organizar la mirada del otro. Habría una teatralidad na-

tural o grado cero de la teatralidad: por ejemplo, el llanto del bebé que pide comida o el grito del accidentado que reclama auxilio. Hay una teatralidad social, extendida, diseminada en todo el orden social; todas aquellas acciones destinadas a organizar la mirada de los otros dentro de las interacciones sociales (la seducción, el deporte, una clase, el desfile de modas, la liturgia, etcétera). Pero no son teatralidades *poiéticas*, no son metafóricas ni oximorónicas. Lo que llamamos teatro sería un caso específico de la teatralidad, la teatralidad *poiética*: construcción de la expectación para compartir entes-acontecimientos *poiéticos* y generar una afectación-estimulación a través de esos objetos. Lo que distingue a la teatralidad específica del teatro de la teatralidad natural y social es el salto ontológico de la *poiésis*, la instauración de un *cuero poético* y la forma en que éste genera una expectación (con distancia ontológica) y un convivio específicos.

Múltiples dimensiones del acontecimiento del ser

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

- Por su existencia como acontecimiento, por su incisión en el tejido del tiempo-espacio y en la historia, como señala Ricardo Bartís [*Filosofía del Teatro I*, parágrafo 48], o bien, retomando las palabras de Eduardo del Estal, en el prólogo a *Filosofía del Teatro II*: por la fundación de un “borde”.
- Por la voluntad de ser, por el deseo y la voluntad de trascendencia que hay en los teatristas (productores del acontecimiento *poiético*), voluntad que hace posible (como veremos) la función ontológica. Porque esa voluntad es constitutiva no sólo de sus existencias (el acontecimiento es parte de sus vidas) sino también

de su subjetividad, de sus maneras de estar en el mundo. Los teatristas “hacen cosas” con el teatro: el teatro transforma su *ethos* y modaliza su visión de mundo. El actor, dice Bartís, debe llenar su cuerpo de “voluntad de ser” [2010].

- Por la naturaleza o entidad del ente poético teatral o *cuerpo poético*, ente otro, extracotidiano: la *poíesis*, para existir, instala una diferencia ontológica con el ser, los acontecimientos y los entes del mundo cotidiano.
- Porque como espectadores vamos al teatro a relacionarnos con el ser (el ser de la *poíesis* y su fricción con el ser del mundo, del que formamos parte), o al menos a recordar su existencia y a producir subjetividad, formas de relacionarnos con el mundo. Los espectadores también “hacemos cosas” con el teatro, el teatro también es parte de nuestras existencias, modela nuestro *ethos* y nuestra visión de mundo.
- El salto ontológico se recorta contra el fondo de la vida cotidiana y plantea una fricción ontológica con el ser del mundo, que revela por tensión, contraste, fusión parcial o diálogo, la presencia ontológica del mundo. El ser *poiético* del teatro revela el ser no *poiético* de la realidad y, a través de ésta, conduce a la percepción, intuición o al menos el recuerdo de la presencia de lo real. Por eso Spregelburd sostiene que “las buenas ficciones producen el Sentido mientras que la realidad sólo lo disuelve” [2008:147]. Necesitamos la metáfora poética (sea o no ficcional) para, por contraste y diferencia, ver de otra manera la realidad e intuir o recordar lo real.
- Finalmente, por la prioridad de la función ontológica sobre la comunicacional, la semiótica y la simbolizadora [Lotman, 1996, pássim; Martínez Fernández, 2001:19].

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

del ser del cuerpo poético, la construcción de subjetividad desde la producción y desde la expectación, la fricción entre órdenes ontológicos diversos.

Dentro de la cultura viviente, a través de la *poíesis*, el teatro constituye una zona de experiencia singular y favorece la construcción de espacios de subjetividad alternativa. De esta manera, ya no hablamos de un teatro de la representación o de la presentación (conceptos funcionales a la semiótica, como señalamos arriba en el cuarto párrafo) sino de un teatro de la cultura viviente, teatro como zona de experiencia y teatro de la subjetividad. Un teatro fundado en el convivio.

El arte es una vía de percepción ontológica porque contrasta y revela niveles u órdenes del ser.

Estudiar el acontecimiento

Si el teatro es acontecimiento, debemos estudiar el acontecimiento o aquellos materiales que, sin constituir el acontecimiento en sí, están vinculados a él antes o después de la experiencia del acontecimiento. Generalmente, los estudios teatrales no investigan el acontecimiento teatral propiamente dicho, sino sus “alrededores”, instancias previas o posteriores: los materiales *anteriores al acontecimiento*, como las técnicas, los procesos de ensayo, la literatura dramática, las discusiones del equipo, los cuadernos de bitácora de la puesta, los figurines, el diseño de plantas técnicas, los metatextos, etcétera; o *posteriores a él*, como los materiales conservados, residuos o huellas del acontecimiento (fotografías, grabaciones audiovisuales, crítica, anotaciones, etcétera). En gran parte, esto se debe a las dificultades que el acontecimiento entraña como objeto de estudio. Pero sucede que la existencia de un texto dramático conservado no es garantía de que el texto dramático escénico en el acontecimiento coincida con él, ni

siquiera en su dimensión estrictamente lingüística;¹⁴ la disposición de un esquema de planta de luces no quiere decir que efectivamente las luces funcionaron de esa manera en el acontecimiento. El riesgo radica en atribuir al acontecimiento características de esos materiales previos o posteriores que en realidad no son propios del acontecimiento. Estos materiales son indudablemente preciosos para la comprensión del acontecimiento poético (sobre todo si pertenece a un pasado, remoto o cercano, del que se posee escasa información), pero no debe perderse de vista que no constituyen necesariamente el acontecimiento teatral y que —insistimos— una historia del teatro debería centrarse en la historia de los acontecimientos teatrales, de lo que efectivamente aconteció. En consecuencia:

- Si estudiar el teatro es estudiar el acontecimiento teatral, es indispensable encontrar las herramientas para estudiar el acontecimiento, o al menos para problematizar las dificultades y posibilidades de su acceso.
- Los materiales anteriores o posteriores al acontecimiento teatral no deben ser estudiados aisladamente, sino, primordialmente, en función de la intelección del acontecimiento perdido, por su vinculación con él; el acontecimiento debe ser estudiado “a partir de”¹⁵ esos materiales conservados.
- Es necesario que, mientras pueda hacerlo, el investigador intervenga en la zona de experiencia del acontecimiento teatral, u obtenga materiales sobre ella, ya sea a través de su propia experiencia convivial autoanalizada (el investigador como espectador-laboratorio de percepción), o bien, a través de los materiales vinculados con las experiencias de otros espectadores o asistentes al convivio. El investigador debe dar cuenta del acontecimiento, aunque sea en forma incompleta, nunca absoluta, pues a pesar de esa limitación su contribución será siempre relevante. Además, es indispensable encontrar herramientas para calibrar la

relevancia del acontecimiento de la teatralidad poética, porque un texto puede producir sentido (ser relevante semióticamente) pero resultar irrelevante como acontecimiento, un teatrista puede tener grandes ideas (como suele suceder en el caso del teatro conceptual) pero esas ideas sólo generar un acontecimiento poco significativo en su dimensión teatral (convivial-poética-expectatorial); para colmo, un acontecimiento teatral excepcional no tiene por qué encontrar necesariamente su sustento en ideas o en un gran texto previo. El teatro se valida, en tanto teatro, no como literatura sino como acontecimiento de experiencia escénica convivial. Surge así el desafío de una segunda pregunta fundamental: cómo estudiar el acontecimiento o los materiales anteriores y posteriores al acontecimiento desde la especificidad del teatro como acontecimiento. La pertenencia del teatro a la cultura viviente complica las posibilidades de estudio en tanto el acontecimiento es efímero y no puede ser conservado como zona de experiencia. La experiencia, por sus zonas in-fantiles, es irreductible a sistema e intransferible. En consecuencia, la historia del teatro en tanto acontecimiento no es la historia de los materiales conservados vinculados al acontecimiento, sino la historia del acontecimiento perdido. La filosofía del acontecimiento teatral propone una suerte de vitalismo o neoexistencialismo, una filosofía de la experiencia. Esto implica la aparición de un nuevo tipo de investigador teatral que vive la experiencia fundamentalmente como espectador y, eventualmente, como artista y/o técnico. Hay mayor complementariedad entre el espectador y el investigador que entre el investigador y el artista o el técnico. El nuevo tipo de investigador teatral acompaña los acontecimientos, está “metido” en ellos o conectado directamente con ellos. De esta manera, el investigador es, fundamentalmente, un espectador que se autoconstituye en laboratorio de percepción de los acontecimientos teatrales.

Corolarios

50

De las afirmaciones de la Filosofía del Teatro se desprenden numerosos corolarios que proveen puntos de partida, postulados, para determinar las bases de diversas ramas teatrológicas, así como un completo *programa* futuro para el desarrollo de la disciplina.¹⁶ Referiremos a continuación, someramente, los corolarios principales:

1

Partimos de la definición del teatro como acontecimiento ontológico, y establecemos un nuevo sistema de coordenadas para los estudios teatrales: la Filosofía del Teatro como área de la filosofía y como marco para una teoría del teatro; la recuperación de la ontología para la comprensión de la singularidad del acontecimiento teatral y, especialmente, de su dimensión humana (la Filosofía del Teatro como una filosofía de la praxis teatral, área de la praxis humana).

2

El teatro es un acontecimiento que produce entes; en su acontecer se relacionan al menos tres subacontecimientos: el convivio, la *poíesis* y la expectación. En su dinámica compleja, el acontecimiento teatral produce a su vez entes efímeros, entre ellos el que estudiaremos como “cuerpo poético”.

3

Si el teatro es acontecimiento, estudiar el teatro es estudiar el acontecimiento, en su doble dimensión: micropoética (histórica o implícita) y abstracta. El acceso al acontecimiento implica la intervención

en la zona de experiencia del teatro, la observación y el contacto con la praxis teatral.

4

La base irrenunciable del teatro es el convivio, de allí su naturaleza corporal, territorial, localizada. La teatrología debe diseñar métodos de acceso al estudio del convivio teatral como fundamento material y metafísico del “teatrar” [Kartun, 2009a].

51

5

El teatro es un acontecimiento ontológico múltiple, por lo tanto, exige una discriminación de niveles del ser y una toma de posición frente a la ontología del mundo y el hombre. Es a la vez un espacio de producción ontológica y un mirador ontológico.

6

Si el teatro es un acontecimiento ontológico, en la *poíesis* y en la expectación tiene prioridad la función ontológica (el poner un mundo, o mundos, a vivir, contemplar esos mundos, co-crearlos) por sobre las funciones comunicativa, generadora de sentidos y simbolizadora [Lotman, 1996], secundarias respecto de la función ontológica.

7

En tanto acontecimiento específico, el teatro posee saberes singulares; es decir, como señala Mauricio Kartun, “el teatro sabe”, “el teatro teatra” [2010:104-106]. El teatro provee una experiencia sólo accesible en términos teatrales, por la que el teatrista y el teatrólogo

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

8

52

En el acontecimiento, el teatro es resultado del trabajo humano (retomando la afirmación de Marx sobre el arte). Para la Filosofía del Teatro, el teatro surge como acontecimiento a partir de una división del trabajo en la generación de *poíesis* y la expectación. El teatro es trabajo humano y la *poíesis* encierra en su materialidad el trabajo que la produce. Estudiar la *poíesis* implica estudiar el trabajo.

9

Esa división del trabajo implica que el teatro es *compañía* (el regreso a la subjetividad ancestral del “compañero”), una actividad consciente y colaborativa sostenida en el diálogo y encuentro con el teatro. La compañía exige, a su vez, amigabilidad y disponibilidad hacia el otro (por lo que no sería sustentable una definición teórica del teatro como acontecimiento solipsista o exclusivamente interno, confinado a la actividad craneal del espectador).

10

Hay generación de *poíesis* tanto en la instancia de la producción como en la expectación, ambas se multiplican en la *poíesis* convivial.

11

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

12

Si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del “teatro perdido”. La historiología teatral implica la asunción epistemológica de esa pérdida, así como el desafío de “aventura” que significa salir a la busca de esa cultura perdida para describir y comprender su dimensión teatral y humana (aunque nunca para “restaurarla” en el presente).¹⁸

53

13

Existe una previsibilidad o estabilidad del teatro en su estructura genérica: el teatro constituye una unidad estable de acontecimiento en la tríada *convivio-poíesis-expectación*...

14

... pero el teatro es, en tanto unidad, una unidad abierta dotada de pluralismo: hay teatro(s). Pueden distinguirse al menos tres dimensiones de ese pluralismo: *a)* por la ampliación del espectro de modalidades teatrales (drama, narración oral, danza, mimo, títeres, performance, etcétera); *b)* por la diversidad de concepciones de teatro; *c)* por las combinaciones entre teatro y no-teatro (deslizamientos, cruces, inserciones, préstamos en el polisistema de las artes y de la vida-cultura).

15

Si hay diversas concepciones de teatro, deben diseñarse diversas bases epistemológicas (complementarias o alternativas) para la cabal comprensión de esas concepciones.¹⁹

La teatralidad es anterior al teatro y está presente en prácticamente la totalidad de la vida humana: consiste en la relación de los hombres a través de ópticas políticas o políticas de la mirada. Lo que diferencia al teatro de otras formas de teatralidad es la *poíesis corporal, productiva, expectatorial y convivial*. Es necesario distinguir la teatralidad *poiética*-convivial del teatro como acontecimiento específico; la teatralidad es históricamente anterior al teatro, en tanto el teatro hace un uso *poiético* de la teatralidad preexistente. Para la Filosofía del Teatro, el teatro es sólo un uso posible de la teatralidad.

En tanto acontecimiento, el teatro es más que lenguaje (comunicación, expresión, recepción), es *experiencia*, e incluye la dimensión de *infancia* presente en la existencia del hombre. Esto implica una superación de la semiótica (en tanto ciencia del lenguaje) por la poética, como rama de la Filosofía del Teatro. Para la primera el teatro es un acontecimiento de lenguaje; para la segunda, un acontecimiento ontológico. Debido a su naturaleza convivial, el teatro es fundamentalmente experiencia viviente: por la experiencia, el teatro religa con lo real, con el fuego de la infancia, con el ente metafísico de la vida.

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

Estudiar el teatro como acontecimiento implica, además, un nuevo tipo de investigador, ligado al acontecimiento como teatrista o como espectador, es el modelo de investigación participativa al que refiere María Teresa Sirvent [2006]. Además, como señala Eduardo del Estal, un investigador “filósofo del teatro” que, por encima de toda normativa y libre de juicios universales, pone en escena “un *Teatro del Pensamiento*, una escritura por la que se accede a aquello que el pensamiento tiene de único, de irrepetible, *el pensar como experiencia*”.²²

Dado el convivio y la *poíesis* corporal irrenunciables, el teatro es un acontecimiento territorial (en la geografía, en el cuerpo); esto exige el desarrollo de una *cartografía teatral*, como disciplina del teatro comparado.

Si el teatro es acontecimiento, llamaremos *teatralidad singular del teatro* (o especificidad de la teatralidad del teatro) a la excepcionalidad de acontecimiento, a aquello que sólo se genera en las coordenadas específicas del acontecimiento convivial-poético-expectatorial.²³

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

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

Notas

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

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

³ Utilizamos las expresiones “intermediación tecnológica” y “reproductibilidad tecnológica” en el sentido en que Walter Benjamin habla de “reproducción mecánica” o “reproductibilidad técnica” (según las diversas traducciones). Empleamos la palabra “tecnológica” para dar cuenta de la acelerada y cada vez más sofisticada tecnologización de los medios de reproductibilidad y para diferenciar el término de “los técnicos”, “la técnica” y sus derivados respectivos, que en nuestro libro están referidos específicamente al trabajo teatral en la producción del acontecimiento poético.

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

⁵ No en vano el director Robert Wilson, en su visita a Buenos Aires, señaló que sus últimas preocupaciones se centraban en ese estado de infancia: “Dicen que los bebés nacen soñando, que los ojos se mueven rápidamente o que ésa es la señal de un estado mental de sueño. ¿Qué es lo que sueña el bebé?” [Dubatti, 2003b:113].

⁶ Justamente, el teatro que reenvía a una situación de poder económico (el llamado “teatro comercial”) o social (el teatro de propaganda

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

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

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

⁹ Poético: perteneciente o relativo a la poesía; poesía: manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa [*Diccionario de la lengua española*, 2001:1216, tomo 8].

¹⁰ No usamos la palabra *producción* en su sentido técnico actual más restrictivo [véase Gustavo Schraier, *Laboratorio de producción teatral I*, 2006] que en realidad proviene del término empleado en la industria del cine y la televisión.

¹¹ En el cuarto capítulo de *Filosofía del Teatro I*, hemos desarrollado otros numerosos aspectos vinculados a la *poiesis*, entre otros, su origen verbal y familia de palabras vinculadas, el concepto de “caosmos”, la percepción de diferencia entre arte y vida en Aristóteles, la relación entre autonomía y soberanía, la distinción entre teatro “*autopoiético*” y “conceptual”, la función política de la *poiesis* como incisión en el tejido del mundo cotidiano.

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Son valiosas al respecto las observaciones de Juan Villafañe [2009] en su reseña de *Concepciones de teatro* (La Revista del CCC En Línea): “en busca del teatro perdido” es un sintagma que recuerda a Marcel Proust (*En busca del tiempo perdido*) y al género “aventuras” en la literatura y el cine (del tipo *Los cazadores del arca perdida*, del ciclo Indiana Jones).

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

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

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

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

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

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

Introducción a los Estudios Teatrales

Coordinación editorial:

Natalia Palma

Diseño:

Mano de Papel

Primera edición, mayo de 2011

© Jorge Dubatti

D.R. © Guillermo Palma Silva

Baja California 114-602,

Colonia Roma Sur,

Cauhtémoc, 06760, D.F.

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

Impreso en México

Printed in Mexico

librosdegodot@yahoo.com.mx

Jorge Dubatti

Introducción a los Estudios Teatrales

