Una Filosofía del Teatro es una obra que abre insospechados horizontes para el actor pues en el marco de la teatrología que expone como sistema, introduce cambios en la perspectiva teórica del teatro al definirlo como acontecimiento convivial. Fenómeno excepcional, complejo, difuso, multidimensional, ausente y efímero, que conlleva la pérdida de su teatralidad mientras acontece. Esta situación exige al actor-investigador una metodología para recuperar lo incapturable, que es el éxtasis de los sentidos y reinstaurar desde su praxis las huellas de memoria que pertenecen al acontecimiento perdido como cultura viviente o *teatro de los muertos*.

Una Filosofía del Teatro replantea ciertos núcleos fundamentales de la Teatrología: aportes a un conocimiento específico del "teatrar" del teatro, las relaciones y diferencias entre convivio y tecnovivio; el teatro perdido, el duelo, la memoria del teatro y la construcción de ausencia y presencia en el teatro; la excepcionalidad del acontecimiento y aproximaciones a una nueva construcción científica del actor.

En el marco de celebraciones por el 70° aniversario de creación de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático –ENSAD, nos complacemos en publicar *Una Filosofía del Teatro* de Jorge Dubatti. Libro que marca un hito en la labor de fomento de la investigación actoral entre los artistas en formación de las Escuelas de teatro, como también, entre los docentes, directores, diseñadores escenográficos y profesionales de las artes escénicas en el país.

Jorge Sarmiento Llamosas
Director ENSAD

AIBAL ASOCIACIÓN IBEROAMERICANA DE ARTES Y LETRAS

ISBN: 978-612-47160-1-0

70 años ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO ensad

colección **estudios**

Una Filosofía del Teatro

El teatro de los muertos

Jorge Dubatti

Prólogo de Percy Encinas

lad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"

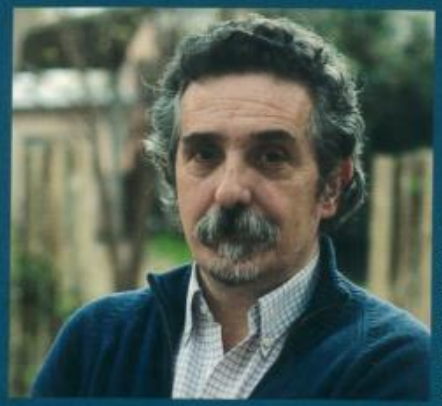

Foto de Alejandro Iurma

Jorge Dubatti (Buenos Aires, Argentina. 1963) es crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro. Doctor por la Universidad de Buenos Aires, así como Director del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. También dirige el Proyecto de Investigación UBACyT "Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)".

Fundó el 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha dictado materias y seminarios sobre historia y teoría teatral en Brasil, Colombia, Chile, España, Estados Unidos, México, Perú y Uruguay.

Ha publicado más de cien volúmenes sobre teatro argentino y universal. Entre sus libros destacan Filosofía del Teatro I, II y III, así como Concepciones de teatro y Poéticas teatrales y bases epistemológicas. Ha recibido numerosas distinciones, entre ellas Premio Shakespeare 2014 y Premio María Guerrero 2014. En 2015 el Rectorado de la Universidad de Buenos Aires le otorgó el Premio a la Excelencia Académica y la Honorable Cámara de Diputados declaró de Interés "la obra del crítico cultural y cientista del arte Dr. Jorge Dubatti". Cinco de sus libros se han publicado en México.

Una Filosofía del Teatro

El teatro de los muertos

Autoridades ENSAD

Director General: Jorge Sarmiento
Director Académico: Juan Basauri
Director de Investigaciones: Percy Encinas
Secretario General: Santos Cadillo

Una Filosofía del Teatro. El teatro de los muertos
Del autor
© Jorge Dubatti
Del prólogo
© Percy Encinas
De esta edición
© Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"
Av. Abel Bergasse du Petit Thouars N° 195, Lima.
Edición a cargo de la Dirección de Investigaciones / Área de Ediciones de ENSAD.
Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro sin autorización
expresa de la Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"

Primera Edición, octubre del 2016.
Tiraje: 1000 ejemplares
Hecho el Depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N°2016 – 15350
Proyecto Editorial N° 31501011601308
ISBN N° 978-612-47160-1-0
Impreso en:
DENNIS S.A.C.
Av. Bolivia Nº 148 Of. 3229, Lima, Lima
Octubre de 2016

ÍNDICE

Prólogo 9

Introducción. Pensamiento teatral cartografiado, razón pragmática, pregunta epistemológica 13

- El teatro como acontecimiento 23
- *Poíesis* teatral, poética, cuerpos poéticos 47
- Teatro/Arte, Ciencias del Teatro/del Arte y Epistemología 75
- El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral 95
- Convivio y tecnovivio: entre infancia y babelismo 131
- El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria del teatro. Problemas epistemológicos 145
- Excepcionalidad de acontecimiento: máxima concreción de la teatralidad singular del teatro 169
- La construcción científica del actor desde una Filosofía del Teatro. Hacia un actor filósofo 185

Bibliografía 193

PRÓLOGO

Este libro es un hito. Para pensar el teatro, su valor, su situación en y su relación con el mundo. Pero el conjunto de reflexiones que le da contenido es a la vez una síntesis actualizada del trabajo de investigación que Jorge Dubatti realiza sostenidamente desde finales del siglo pasado. Siempre sobre un objeto de estudio: las prácticas sociales que podemos reconocer como teatro en nuestro tiempo. La complejidad y heterogeneidad de sus formas, de sus aspiraciones y sus teleologías han problematizado las maneras habituales de comprenderlas (si alguna vez las hubo) y generan experiencias fascinantes como también desconcierto. En este libro, Dubatti avanza, nuevamente, en el esfuerzo de dar cuenta de ellas desde un cuerpo orgánico y coherente de ideas.

La importancia de las propuestas del autor sobrepasa su ámbito de origen, pues provee una serie de aportes para la comprensión del mundo y la condición humana a través de una comprensión trascendental de las prácticas escénicas. Importancia que se advierte en su creciente influencia en las esferas académicas, donde el autor es frecuentemente citado, así como en la crítica y la práctica teatrales. Pero también en el hecho de haber reconfigurado campos para pensar el teatro, pues como explica en este libro, el conjunto de saberes que desarrolla, su grado de profundidad y de amplitud lo hacen devenir una filosofía del teatro. Una disciplina que supera y abarca a otras disciplinas que se ocupan del fenómeno teatral, impulsando, como él afirma: "[...] un campo mayor dentro de las Ciencias del Arte que busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo [...] recuperando los fueros de su entidad filosófica [algo] que la Teoría Teatral no ha reivindicado lo suficiente".

El autor ha decidido insertarle el artículo indeterminado "una" a esta versión de su trabajo, para evitar que se la tome como única vía y explicitar su respeto a otros posibles sistemas de ideas, que conformen a su vez otras filosofías teatrales.

Lo cierto es que esta filosofía del teatro que despliega Dubatti ha conseguido –en este volumen se constata—afrontar la elusiva tarea de definir al teatro enunciando un concepto acotado, funcional y pragmático que lo entiende como un acontecimiento

experiencial que está compuesto por tres sub acontecimientos: el convivio, la *poiesis* y la expectación. Su propuesta ontológica –no exenta de debates en distintos círculos— consigue en una misma operación ofrecer, por un lado, un marco definitorio y específico y, por otro, ampliar la categoría otorgándole suficiente permeabilidad para albergar a tantas prácticas existentes en nuestras realidades escénicas que por conceptualizaciones más restringidas quedaban excluidas del género.

Quien no se haya internado en los conceptos del autor podría temer *a priori* que una intención definitoria del teatro peque de esencialista o que la enumeración de desafíos, obligaciones y otros corolarios que expone con minuciosidad en este libro peque de prescriptiva; sin embargo, una vez conocido de cerca el pensamiento Dubatti (y la ética que le subyace) se verá más bien que recusa categóricamente los esencialismos, las definiciones esclerotizadas, prejuiciosas y excluyentes sobre el hacer de nuestros teatristas, las pretensiones de una crítica rígida y reduccionista a la que casi siempre se le escapan zonas de experiencia específicas del suceso teatral, así como el ejercicio de un espectador pasivo al que se le suele subestimar. Por eso sostengo que además del valor *per se* de este trabajo teatrológico, que ofrece argumentos y categorías para dar cuenta del teatro de nuestra región (es clave su propuesta de territorialidad), hay en él un mérito adicional que destacar: es un cuerpo de ideas consistente que impugna los autoritarismos y que apuesta por la naturaleza comunitaria, intrínsecamente social del teatro.

Lo dicho se demuestra desde el básico hecho de que el autor apela a la ancestral institución del convivio para fundamentar el proceso de definición de la experiencia teatral, a aquella reunión entre, al menos, dos seres humanos *in praesentia*, uno al alcance de los sentidos del otro. Práctica tan necesaria de rescatar en épocas de avasallante mediación tecnológica y ensimismamiento.

También –como se aprecia en este libro—el autor pone de relieve el acto de acompañar, descubriendo en su etimología, que proviene de la solidaria imagen de *cumpanis*, de compartir el pan, reforzando la cualidad litúrgica del ejercicio teatral. Pero no solo evidencia el acompañamiento vivencial entre los creadores, entre los cuerpos en escena, entre los cuerpos de actores y del público durante cada acontecimiento teatral. Sino que, además, propone el *cumpanis* como una deontología para el ejercicio de la crítica, de la investigación, del trabajo intelectivo sobre el teatro: concibiéndolos como tareas tan rigurosas como participativas, en necesaria relación colaborativa, donde actores, directores, dramaturgos, diseñadores, investigadores y todo aquel profesional comprometido con el arte teatral sea consciente de su pertenencia a una misma comunidad y, en esa medida, desarrolle su función en diálogo, en cercanía, en debate fértil, en comunicación cercana. Dinamitando –ojalá para siempre—la torre de marfil en la que algunos críticos permanecían instalados pretendiendo ser jueces distantes del buen gusto y donde algunos investigadores pretendían pensar el

teatro desde sus gabinetes, casi sin contacto con los acontecimientos, sin acudir a los mismos espacios donde se desarrollan.

Este libro propone varios principios también para el investigador y para la investigación; entre ellos, los de participación e intercambio: plantea interactuar en la comunidad de expertos (artistas y científicos), atentos de la praxis de unos y otros, conscientes de la complementariedad de sus diferencias, de su necesidad mutua. Pero no se crea ingenuamente que la apuesta por una relación participativa entre artistas y científicos conlleve a una laxitud o connivencia profesional. Por el contrario, es expresa la posición del autor cuando señala que: "El investigador no-artista debe asumir una posición crítica, no una adhesión acrítica y mecánica, frente al pensamiento teatral enunciado por los artistas."

Un paso importante en el pensamiento Dubatti, que figura explícitamente desde el subtítulo de este volumen, es el desarrollo del concepto de "teatro de los muertos". Vinculado al de teatro perdido, pone énfasis en lo incapturable del teatro. En la experiencia que se percibe en proceso de pérdida incluso en el mismo momento en que se va desplegando el acontecimiento teatral. A partir de los dispositivos de presentificación de los desaparecidos de la dictadura argentina (de cualquier historia homicida) en la escena teatral, Dubatti extiende la reflexión y comprueba que se trata de un fenómeno teatral de uso universal. Plantea entonces que esta imposibilidad de conservar el hecho teatral, esa inexorable fugacidad del objeto de estudio condicionan epistemológicamente y anticipan un fracaso a la investigación que debe asumirse para hacer mejor el trabajo.

Una Filosofía del Teatro promete esclarecimiento racional pero también desafíos al pensamiento, ordenamiento de ideas como también nuevas dudas, que son siempre fértiles apoyaturas para la comprensión de los fenómenos teatrales que problematizan constantemente las categorías tradicionales. Ofrece instrumentos pertinentes a quienes deciden pensarlos: críticos, investigadores, artistas, espectadores.

El libro dialoga con la tradición pero sobre todo con la experiencia de los escenarios que atestigua. En esa medida, el autor propone y defiende expresamente la ineludible territorialidad de la experiencia teatral: localizada, situada y encarnada en su contexto. La experiencia a la que alude, desde la que explora sus hallazgos y organiza sus ideas es la de los escenarios de Buenos Aires, principal y cotidianamente. Pero también los de América Latina. Pues el autor no solo pregona sino desarrolla en su propia praxis la labor de un investigador interactivo, que vive y trabaja inmerso en la red de su propio campo de estudio. Que vive y acompaña a la comunidad teatral por la que trabaja.

Este libro será provocador y luminoso. Me lo predice el recuerdo de haber discutido las ideas del autor en las aulas con mis estudiantes de pregrado y de posgrado. Sus

propuestas conceptuales, estéticas y éticas serán a partir de ahora acicate de primera mano para todos los interesados en pensar rigurosamente el teatro. Y al editarse en Lima contribuirá al proceso de profesionalización que se ha incrementado en el Perú nítidamente.

En un libro anterior señalé que en el último tránsito de siglos "las instituciones nacionales, incluso aquellas [...] vinculadas al teatro como formadoras o productoras no exhibieron ningún aporte significativo en [...] investigación sobre teatro peruano". También lamenté que "aunque por un lado, los teatristas siguieran fértiles y creativos, la producción de ideas y reflexión sobre el campo fue haciéndose cada vez más intermitente, atomizada, precaria hasta casi desaparecer". Publicar ahora un libro de la importancia del que tienen ahora en sus manos, podría marcar un punto de quiebre. Pues convoca a los teatristas y pensadores locales, les da ocasión de establecer diálogos y cotejos entre nuestra realidad teatral y este valioso arsenal de ideas. También nos invita a cumplir tareas pendientes: articular estas propuestas con las de pensadores peruanos (Ernesto Ráez, Luis Ramos-García, Mario Delgado, Miguel Rubio, Celeste Viale, Natalia Torres, Alfredo Bushby, entre otros) y animar a nuestros artistas a tomarse el tiempo de ordenar sus reflexiones antes, durante y después de los procesos creativos de sus obras. Hay allí, alrededor de la creación de cada obra, un territorio extraordinario de saberes que deben constituir también objeto de conocimiento. Dar cuenta de ellos es una tarea que no puede continuar postergándose.

La Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, como lo atestiguan este libro y el Congreso Internacional de Estudios Teatrales en cuyo marco se presenta, asume ese compromiso con hechos, convencida de que el teatrista profesional del siglo XXI no solo debe dominar técnicas y estéticas. Sino también, con la misma rigurosidad, competencias teóricas y críticas. Proponiendo un profesional con capacidad de investigación, para producir el conocimiento original y urgente que solo el teatro es capaz de ofrecer y que un libro como *Una Filosofía del Teatro* contribuirá a impulsar. Y que de seguro el lector/espectador sabrá agradecer. Como agradezco yo ahora a Jorge Sarmiento, director general de la ENSAD, a AIBAL y al autor por esta confluencia feliz que hace posible esta primera entrega conjunta. Les deparo un viaje intenso en sus páginas, a las que recurrirán no una sino varias veces.

Percy Encinas Carranza
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
Asociación Iberoamericana de Artes y Letras
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

INTRODUCCIÓN

PENSAMIENTO TEATRAL CARTOGRAFIADO, RAZÓN PRAGMÁTICA, PREGUNTA EPISTEMOLÓGICA

Lo ya mal visto se nubla o vuelto a ver mal se anula. La cabeza traiciona a los ojos traidores y la palabra traidora a sus traiciones. Única certidumbre la bruma.

SAMUEL BECKETT, "Mal visto mal dicho" (1997: 245)

Descubrir es ver de otro modo lo que nadie ha percibido (...) Comprender no es descubrir hechos, ni extraer inferencias lógicas, ni menos todavía construir teorías, es sólo adoptar el punto de vista adecuado para percibir la realidad.

RICARDO PIGLIA (2010: 143)

Es menester aprender a ver para aprender a amar.

MAURICE MAETERLINCK (*El tesoro de los humildes*, s/f: 175)

¿Por qué *El teatro de los muertos* como título? Porque creemos que en ese nombre y, como el lector verá, especialmente en el capítulo que lo lleva, se cifra la definición más difícil de aceptar (pero que es necesario aceptar) en los estudios teatrales: la del teatro como experiencia de la pérdida. Este libro se relaciona íntimamente con nuestras investigaciones en Filosofía del Teatro. *El teatro de los muertos* avanza sobre la cuestión epistemológica –esto es, el problema de la producción de conocimiento científico sobre teatro, el de los desafíos que el teatro presenta a la producción de conocimiento desde la singularidad teatral- y sobre el replanteamiento de ciertos núcleos fundamentales de la Teatrología[1] desde la visión de la Filosofía del

[1] Identificamos con ese nombre a las Ciencias del Teatro, es decir, al conjunto de las disciplinas científicas que investigan rigurosa, fundamentada y coherentemente los problemas relativos al teatro.

Teatro: el artista-investigador, el pensamiento teatral y sus aportes a un conocimiento específico del "teatrar" del teatro; las relaciones y diferencias entre convivio y tecnovivio; el teatro perdido, el duelo, la memoria del teatro y la construcción de ausencia y presencia en el teatro; la excepcionalidad de acontecimiento entendida como máxima concreción de la singularidad del teatro; aproximaciones a una nueva construcción científica del actor. La Filosofía del Teatro implica un cambio de perspectiva teórica tal que permite la reconsideración de todos los temas principales de la Teatrología desde otro ángulo de construcción científica. Por otra parte, la Filosofía del Teatro nació hace más de diez años como una forma de ajustar la teoría, la metodología y el análisis a los requerimientos y reclamos de la praxis teatral y su observación.[2]

La Filosofía del Teatro es una disciplina científica dentro del campo mayor de las Ciencias del Arte, que busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes y acontecimientos, recuperando así como disciplina los fueros de su entidad filosófica, que la Teoría Teatral no ha reivindicado lo suficiente. Persigue la relación del teatro con el ser, con la realidad y los objetos reales, con los entes ideales y los virtuales, con la vida en tanto ente metafísico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con Dios, los dioses y lo sagrado. Creemos que, enfrentado a las preguntas radicales sobre el "teatrar" (recuérdese la expresión de Mauricio Kartun: "El teatro teatra"), todo amante del teatro deviene filósofo del teatro.

En *El teatro de los muertos* insistimos en que el estudio teatral exige conciencia de la base epistemológica que determina los marcos, las capacidades y las limitaciones ante el objeto de estudio. Hay pluralismo de bases epistemológicas y la elección de una de ellas implica ejercicio de la responsabilidad del investigador respecto de la construcción científica del teatro que concreta. Como veremos, la pregunta epistemológica se vincula principalmente con la toma de posición ontológica sobre el teatro. Nuestra concepción del teatro ya está inscrita en los términos técnicos con que trabajamos. Dentro de la Filosofía del Teatro, las nociones de acontecimiento, "el teatro sabe" y "el teatro teatra", función ontológica y existencia, prácticas teatrales y pensamiento teatral, problematicidad del teatro en sus tensiones e intercambios con otros usos de la teatralidad, *doxa* teatral, teatro perdido, duelo e ignorancia, así como la distinción entre razón lógica y razón pragmática (un pensamiento sobre la praxis), determinan una base epistemológica que exige un nuevo modelo de investigador participativo. La Filosofía del Teatro propone una base epistemológica diferente a la

[2] Hoy la Teatrología argentina observa una etapa de transición hacia una mayor adecuación, pero no está de más advertir que el desajuste sigue siendo muy marcado en diversas prácticas teóricas, metodológicas y analíticas.

de otras disciplinas científicas dedicadas a los estudios teatrales, y por sus peculiares características, las enmarca e incorpora.

Algunos contenidos de *El teatro de los muertos* han sido parcialmente adelantados en diversos contextos, académicos y periodísticos, a través de la publicación de artículos y notas o del dictado de conferencias; pueden verse, al respecto, algunas referencias a nuestros trabajos en la bibliografía al final de este volumen. Sin embargo, es en este libro donde esos contenidos tienen su desarrollo más completo y acabado. Por ejemplo, en cuanto al "teatro de los muertos", venimos trabajando desde hace más de veinte años[3], pero en los dos capítulos correspondientes a *El teatro de los muertos* los lectores encontrarán la versión más elaborada de este concepto.

Estas páginas no pretenden hacer filosofía o constituirse en un tratado filosófico, sino que, a partir de la aproximación a problemas filosóficos insoslayables, intentan abrir nuevas posibilidades a la Teatrología. La Filosofía del Teatro ha contribuido a un replanteamiento de la Teatrología a partir de la concepción del teatro como acontecimiento y de la pregunta por la relación ontológica del teatro con el mundo; de la caracterización de los subacontecimientos del convivio, la *poíesis* y la expectación; del reconocimiento de saberes específicos: "el teatro sabe", "el teatro teatra"; de la tríada representación-presentación-sentación y de la propuesta de una Filosofía de la praxis teatral, del hacer y del pensamiento sobre el hacer que diseñan otro tipo de posicionamiento científico frente al teatro. Estamos adentrándonos en una cantera cuya veta mineral es insondable y exigirá muchos años de trabajo y amplios desarrollos. Sostenemos que el teatro sólo puede ser comprendido a partir de la observación de su praxis singular, territorial, localizada y de la valorización de una razón de esa praxis. Filosofía del Teatro es una filosofía de la praxis teatral. De allí la triple necesidad: pensar las prácticas y el pensamiento teatral sobre ellas; confrontar las teorías disponibles con las prácticas y elaborar nuevas teorías a partir de las observaciones sobre las prácticas, es decir, desde una actitud radicante (Nicolas Bourriaud, 2009); revisar las bases epistemológicas de las teorías con que pensamos el teatro y elaboramos construcciones científicas sobre él. Como se afirma en el fragmento del texto novelístico de Ricardo Piglia reproducido como epígrafe en esta introducción, no se trata tanto de "descubrir" sino de adecuar la mirada a lo que acontece en el teatro, a lo que hay en el teatro o existe en tanto tal en las dinámicas del campo teatral. Un principio necesario de regreso hacia el realismo (en términos de teoría del conocimiento) para la mirada científica sobre el teatro. Aunque esto implique aceptar la pérdida.

[3] Sobre nuestro concepto de "el teatro de los muertos", véanse Dubatti 2003a, 2005, 2007b, 2008a, 2011h, 2011i, 2013i, entre los trabajos de los últimos diez años.

Porque, si no se adecua la mirada con teorías, herramientas y una base epistemológica pertinente y ajustada al acontecimiento teatral, lo que se diga del teatro estará –parafraseando a Samuel Beckett-, en tanto "mal visto", "mal dicho" (1997: 225-250). La teoría de la existencia como percepción y lenguaje que Beckett define como una cadena de "traiciones" es, para nosotros, tal vez, la crítica más profunda y certera contra una limitación del teatro a su magra faz semiótica. Si para Beckett el mundo es ilegible y su sentido inalcanzable (Cerrato, 2007: 26), la Filosofía del Teatro no se resigna a hacerse cargo de dichas traiciones, ni cree que haya que aceptarlas como justificación de una mera anarquía de observaciones sin reglas o, en términos más informales, del "cualquiercosorio" que ha prosperado, internacionalmente, en la crítica, la investigación y las aulas en las décadas del neoliberalismo salvaje, que tanto ha influido nefastamente en el mundo académico y que hoy evidencia sus consecuencias. ¿Quién y cómo, con qué criterios, se controla hoy científicamente la calidad de la producción de la Teatrología en la Argentina?

No se trata –al menos no en este libro- de aceptar el ver mal para decir mal (bajo la justificación absurda de que la ciencia es "una forma de ficción", argumento que hemos escuchado con apabullante frecuencia), ni tampoco de aceptar decir mal como una vía de "liberación" o "emancipación" de las subjetividades (amparadas en que el arte no admite conocimiento científico y en el argumento de que "todo es cuestionable"). Siguiendo nuestra interpretación de Beckett, aceptar que vemos mal debe ser el principio para reconocer dónde fracasamos y comenzar a buscar las herramientas y teorías para ver bien, al menos ver bien dónde fracasamos, porque si de algo se trata es de ver bien (el teatro) para decir bien (qué acontece en el teatro). Esto implica, como afirma Beckett, asumir (y no ocultar o disfrazar) las limitaciones de nuestra forma de conocer estabilizada. Como dice Beckett en *Worstward Ho*: "Intenta de nuevo. Fracasa de nuevo. Fracasa mejor" (1983: 7), así debemos poner nuevas reglas, salir del corral, no autoengañarnos con las ilusorias seguridades de la Semiótica y la Comunicación, ahondar en la diferencia convivial del acontecimiento y el ente teatrales, asumir dónde fracasamos y "fracasar mejor". Nadie más sabio que Beckett para transformar ese fracaso en poética (Cerrato, 2007: 17-26). En consecuencia, aceptemos que no podemos conocer lo que ciertamente no podemos conocer, pero no aceptemos como cognoscible una versión degradada y empobrecedora de lo cognoscible.

Complementemos estas observaciones preliminares con el dicho de Maurice Maeterlinck: la adecuación de la mirada al acontecimiento es condición, como fundamento, de una actitud amorosa. Hay que aprender a ver el teatro como cultura viviente en su singularidad para amar el teatro. Justamente nuestra Filosofía del Teatro se basa centralmente en una resistematización del pensamiento teatral de grandes maestros artistas del teatro argentino y latinoamericano –Eduardo Pavlovsky, Alberto

Ure, Ricardo Bartís, Juan Carlos Gené, Mauricio Kartun, Raúl Serrano, Javier Villafañe, Vivi Tellas, Rafael Spregelburd, Paco Giménez, Alfredo Alcón, Gastón Breyer, Daniel Veronese, Pompeyo Audivert, Fernando "Chacovachi" Cavarozzi, Javier Daulte, Jorge Eines, Federico León, José Luis Valenzuela, Alejandro Finzi, Eli Sirlin, Norberto Laino, Rafael Curci, Gonzalo Córdoba, Héctor Calmet, los peruanos Ernesto Ráez, Miguel Rubio, Mario Delgado, Percy Encinas, los mexicanos Luis de Tavira, Domingo Adame y Enrique Mijares, la polaca-mexicana Elka Fediuk, el boliviano Marcos Malavia, el chileno Ramón Griffero, los colombianos Enrique Buenaventura y Santiago García, los brasileños Augusto Boal, Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa, entre los más citados o tenidos en cuenta en nuestras reflexiones, pero son muchos más-, quienes producen pensamiento desde una cotidiana práctica apasionada del teatro. Filosofía de la praxis teatral que nosotros perseguimos, registramos y repensamos apasionada y atentamente para incluirla en una nueva sistematización teórica, relacionada con los aportes de la Teatrología académica argentina, latinoamericana e internacional y con una nueva mirada de conjunto que establece así nuestra propia contribución. Un nuevo hacer. Así lo observa Juan Villegas al señalar que nuestro trabajo es un "caso paradigmático" de la articulación entre el pensamiento teatral de los artistas y el académico "dado que el pensamiento de los artistas se constituye en la base teórica de enunciación de los principios de su *Filosofía del teatro*" (Villegas, 2013: 13).

Nos enorgullece mirar hacia atrás y comprobar la buena recepción académica que han tenido estas propuestas, ya sea a través de reseñas críticas en revistas científicas especializadas, comentarios de la comunidad de expertos o de la inclusión de las perspectivas de la Filosofía del Teatro en algunos programas y proyectos de investigación teatral de la Argentina, otros países de Latinoamérica, España, Francia y Estados Unidos. Por supuesto, no creemos en una internacionalización unívoca de la Filosofía del Teatro, irradiada monódicamente desde nuestras páginas, sino en una apropiación contextualizada en cada teórico, grupo, ciudad, región o país, es decir, en la producción de un pensamiento teatral cartografiado, diferente en cada lugar, estimulado en el mejor de los casos por los planteos de marco de la Filosofía del Teatro tal como la venimos desarrollando en la Universidad de Buenos Aires hace más de una década. En este sentido, el fenómeno de cartografización del pensamiento teatral nos lleva a concluir que, felizmente, ya no hay ni habrá gurúes teóricos de fórmulas universales, ni base epistemológica excluyente ni métodos únicos, ni lengua común compartida por los científicos del mundo (porque muchos de los términos empleados en común no son concebidos ni utilizados de la misma manera, para comprobarlo basta con asistir a algún congreso internacional, se hace más evidente cuanto más poblado es el encuentro y más se intercambia). También a la teoría le ha llegado el paradigma de la territorialidad, la multiplicidad y la diversidad. El interés por nuestra visión teórica se relaciona con el creciente movimiento teórico teatral latinoamericano; un síntoma

de ello es que la revista *Gestos*, de la Universidad de California, bajo la dirección de Juan Villegas, dedicó todo su número 55 (abril 2013) al rastreo y reconocimiento de la teoría teatral latinoamericana (agradecemos la referencia a nuestro trabajo en los estudios del argentino Andrés Gallina, del brasileño Edélcio Mostaço y la mexicana Rocío Galicia allí incluidos).

Asimismo, agradecemos el interés de otros colegas por relacionar nuestras propuestas con el pensamiento teatrológico anterior. Pero queremos enfatizar que no trabajamos sólo con conceptos aislados, sino con la propuesta de un sistema de articulación entre ellos, y que más allá de algunas coincidencias terminológicas o conceptuales parciales, en tanto sistema, la Filosofía del Teatro plantea una innovación en la articulación y, en consecuencia, también en la definición de los términos.

Una de las observaciones recurrentes es por qué empleamos la palabra "teatro", cuando en nuestra teorización incluimos explícita e implícitamente, en registro más amplio, la danza, los títeres, la performance, el nuevo circo, la narración oral, el clown, el *stand-up*, es decir todas las manifestaciones artísticas que combinan convivio, *poíesis* corporal y expectación, que encarnan el acontecimiento teatral. Se nos pregunta, generalmente, por qué no recurrimos al término "artes escénicas", es decir, por qué no hablamos de "Filosofía de las Artes Escénicas" en lugar de Filosofía del Teatro. Podríamos hacerlo, sin duda, pero se nos presenta enseguida un problema insalvable: deberíamos distinguir las artes escénicas conviviales de las no-conviviales. La palabra "escena" ha sido apropiada en las últimas décadas por numerosas disciplinas, entre ellas el cine y las artes digitales, así como la sociología y la politología. Por eso preferimos la palabra "teatro", más específica y resistente a lo no-convivial, pero no la tomamos en su definición moderna, sino que regresamos a la acepción de su origen ancestral. En su sentido etimológico, la palabra griega *théatron* implica la idea de espacio-lugar, de territorialidad, y por extensión de convivio, de reunión; por otra parte, reenvía a la raíz del verbo *mirar*, que conecta en un sentido amplio con el percibir (incluso inteligir, *théatron* comparte la misma raíz con *theoría*), y de esta manera se vincula con la expectación; además, se relaciona con el verbo *theáomai*, ya no sólo "ver" sino "ver aparecer", que implica un *algo* que es visto aparecer, y ese algo implicado incluye la *poíesis*: vamos al teatro a ver aparecer *poíesis*. En la palabra griega *théatron* se inscriben, directa o indirectamente, territorialidad, convivio, *poíesis*, expectación, los componentes insoslayables del acontecimiento de la cultura viviente que estudiamos. Existe una tendencia en la historiografía del teatro y de la teoría teatral a pensar como punto de partida conceptual los términos en su dimensión moderna; necesitamos desandar esa tendencia y regresar la historia del teatro a los orígenes, y pensar los desarrollos de las concepciones desde los comienzos (Rodríguez Adrados, 2006: XI; Rozik, 2002, *passim*), no desde la Modernidad hacia atrás y

hacia adelante. Hay una complejidad ontológica en los fenómenos de la praxis teatral de la Antigüedad que no solemos reconocer y que comenzamos a atribuir a la praxis de la Modernidad. Esta observación historiológica es, sin duda, uno de los reclamos de la vanguardia histórica, cuyo aporte es fundamental para repensar la historia del teatro hacia atrás (Dubatti, 2013h). Es el plan con el que trabajamos nuestra actual investigación en la Cátedra de Historia del Teatro Universal de la Carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires.[4] En este sentido ancestral, en Filosofía del Teatro la palabra "teatro" nos permite pensar en un genérico más amplio que el objeto de la definición moderna, y que, en tanto genérico, contiene manifestaciones diversas como la danza, la performance, los títeres, el nuevo circo, la narración oral, el clown, el *stand-up*, etc. Por supuesto, esta ampliación, considerada históricamente, objeta la idea contemporánea del "teatro expandido", un término que no debería usarse como se usa. Hablamos de "ampliación" del término, de "teatro-matriz". Cuando nos referimos a Filosofía del Teatro, incluimos entonces todas las manifestaciones de las artes conviviales que producen *poíesis* corporal y expectación. El uso genérico del término "teatro" para abarcar un conjunto de fenómenos específicos no se contradice con la historicidad y la territorialidad del teatro en sus desarrollos particulares. La palabra teatro no es ahistórica ni universal y exige ser contextualizada en el plano de las realizaciones histórico-territoriales concretas. El genérico permite identificar, más allá de esa diversidad territorial, histórica, poética, etc., una estructura de acontecimiento recurrente, constante (convivio, *poíesis* corporal, expectación).

Nos enorgullece, también, observar la "naturalización" de ciertos términos que nuestra Filosofía del Teatro ha contribuido a difundir, como los del teatro como acontecimiento, convivio, Teatro Comparado y Poética Comparada, cuerpo poético, micropoética y poética abstracta, micropolítica, teatro perdido, duelo, escuela de espectadores, etc., que con alegría y sentimiento de responsabilidad oímos emplear entre académicos y teatreros como conceptos ya incorporados más allá del marco semiótico. Al respecto, la Filosofía del Teatro parece haber pasado su etapa de discusión y aprobación, para pasar a la de aplicación. Un buen síntoma de este cambio –aunque, insistimos, la Teatrología argentina atraviesa una etapa de transición- es esta positiva naturalización.

Se ofrecen los dos capítulos iniciales (bajo los títulos "El teatro como acontecimiento" y "Poíesis teatral, poética, cuerpos poéticos") a manera de recapitulación de las

[4] Trabajamos actualmente en una arqueología del término "teatro" a partir de su aparición entre los griegos y a través de los siglos. Dicha arqueología incluye el desplazamiento de la palabra teatro por otros términos en las diferentes épocas (por ejemplo, en la Edad Media, véase Dubatti 2013e).

principales afirmaciones de la disciplina Filosofía del Teatro. Dichos capítulos ofrecen además un inventario de los corolarios que se desprenden de los fundamentos de la disciplina, con proyecciones en diferentes ramas de la Teatrología. Nos parece que estos capítulos iniciales son útiles para esbozar un cuadro de ideas y fijar los lineamientos de renovación que significa la propuesta de una Filosofía del Teatro.

En el capítulo siguiente, "Teatro/Arte, Ciencias del Teatro/del Arte y Epistemología", focalizamos un problema central: el de las construcciones científicas del teatro y su fundamento epistemológico, y destacamos cómo la Filosofía del Teatro, al redefinir el estudio del teatro como acontecimiento, marca una nueva construcción científica. A partir de los capítulos que siguen, se trabaja sobre cómo la Filosofía del Teatro redimensiona problemas fundamentales de la Teatrología. "El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral" destaca la producción de pensamiento teatral realizada por los artistas, así como la consolidación de tres nuevos sujetos de la investigación teatral y el nuevo protagonismo de las universidades en la construcción de relaciones entre Arte y Ciencia. "Convivio y tecnovivio: entre infancia y babelismo" indaga en las relaciones, diferencias y complementariedades entre ambos paradigmas de la cultura viviente: el teatro puede incluir lo tecnovivial, pero no renunciar al convivio territorial, aurático, de cuerpo presente. El capítulo "El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria del teatro", que da nombre a esta obra, se centra en el problema epistemológico de estudiar el teatro desde su incapturabilidad, desde la pérdida, el duelo, la ignorancia activa y la dificultad que implica un arte que pone en primer plano la inmaterialidad, la ausencia, la indeterminación. "Excepcionalidad de acontecimiento: máxima concreción de la teatralidad singular del teatro" amplía aspectos constitutivos del acontecimiento teatral. "La construcción científica del actor desde una Filosofía del Teatro. Hacia un actor filósofo" se centra en el trabajo del actor como instaurador del acontecimiento en la praxis, y en las derivaciones teóricas y analíticas de este punto de partida.

Sólo puede pensarse el teatro si se ha participado y se participa cada vez más en la zona de experiencia y subjetivación que se genera en el acontecimiento. Recordamos las palabras de Aaron Copland en *Cómo escuchar la música*: "Todos los libros que tratan de la comprensión de la música están de acuerdo en un punto: no se llega a apreciar mejor este arte sólo con leer un libro que trate de ese asunto. Si se quiere entender mejor la música, lo más importante que se puede hacer es escucharla. Nada puede sustituir al escuchar música. Todo lo que tengo que decir en este libro se dice acerca de una experiencia que el lector sólo podrá obtener fuera de este libro. (...) Todos nosotros, profesionales y no profesionales, estamos tratando constantemente de hacer más profunda nuestra comprensión de este arte. La lectura de un libro puede a

veces ayudarnos. Pero nada podrá remplazar la condición principal: escuchar la música misma" (2013: 23). Nos apropiamos del principio *ab esse ad posse*: del ser (del acontecimiento teatral) al poder ser (de la teoría teatral) vale, y no al revés. Ojalá las reflexiones de este libro sean confrontadas por el lector con lo que ya ha experimentado de teatro y con una frecuentísima presencia futura en el convivio teatral.

No queremos dejar de expresar aquí nuestro agradecimiento a Jorge Sarmiento y a Percy Encinas, respectivos directores de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) y de la Asociación Iberoamericana de Artes y Letras (AIBAL) , por su apoyo en esta edición que permiten la difusión de estas ideas argentinas y latinoamericanas sobre el teatro.

J. D.

Miramar, Provincia de Buenos Aires, 29 de enero de 2016.