

UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO NEGRO

Sede Andina, San Carlos de Bariloche

Licenciatura en Arte Dramático

Tesina final

Teatralidad, teatro y territorio en Jorge Dubatti

Tesista: Florencia Trimmeliti

Directora: Dra. María Ángeles Smart (UNRN-CITECDE)

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco a aquellos que hicieron posible la universidad pública, laica, gratuita. A aquellos que gestionaron y dieron comienzo a la carrera de Licenciatura en Arte Dramático en la provincia de Río Negro, los cuales posibilitaron una formación integral, favoreciendo el pensamiento crítico. A todos ellos gracias.

A Jorge Dubatti por su generosidad, su gran amplitud de pensamiento.

A la Dra. María Ángeles Smart, quien me tomó de la mano para enseñarme a caminar por los senderos de la escritura académica, y me acompañó paso a paso en mis dificultades de estructura y frustraciones.

Agradezco a mi familia por apoyarme, acompañarme y respetar mis prolongadas horas de ausencia. Todos ellos me han brindado su amor incondicional, sin el cual nada valdría la pena.

Gracias María Natalia, Luciano, Sol, Mora, Carlos, Andrea, Santino, Nina, Laura, Juan, Francisco.

Y por último, quiero agradecerle a mis pares de la universidad, con quienes recorrí un camino de aprendizajes compartidos, destacando en él a Mariana Alonso, en los comienzos de los comienzos, y a Paula Adamo, quién al inicio de la investigación me convenció para pensar el trabajo como algo posible y recordar que siempre podemos recurrir a aquellos gigantes escritores que nos prestan sus hombros, para subirnos a ellos y mirar el mundo desde allí. Gracias. Gracias, Gracias.

Teatralidad, teatro y territorio en Jorge Dubatti

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	p. 5
II. LA TEATRALIDAD.....	p. 8
II. I. La teatralidad como organización de la mirada.	
II. II. La raíz antropológica de la teatralidad.	
II. III. Teatralidad y expectación.	
II. IV. Jorge Dubatti y Josette Féral en diálogo.	
III. EL TEATRO.....	p. 33
III. I. El teatro como un uso tardío de la organización de la mirada.	
III. II. La perspectiva de la Filosofía del Teatro.	
III. III. Redefinición del teatro a partir del acontecimiento convivial.	
III. IV. Teatro y centro aurático.	
IV. EL CONVIVIO TEATRAL EN EL PRESENTE.....	p. 57
IV. I. Las nuevas tecnologías y el tecnovivio como concepto teórico	
IV. II. Teatro y territorio.	
IV. III. El fenómeno de la transteatralización.	
IV. IV. La ficción y su relación con lo real, el teatro y ley de exclusión del no retorno.	
V. CONCLUSIONES.....	p. 73
VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p. 76

Resumen

Esta tesina recorre parte de la obra de un autor contemporáneo teniendo en cuenta sus reflexiones en torno a la teatralidad. El estudio de un término que es tan específico de la disciplina teatral, habilita el debate teórico en las artes escénicas. El uso del término teatralidad es extendido en escritos sobre teatro, pero poco específico a la hora de ser sistematizado. A través de su exploración comparativa, nos preguntamos por la relación y diferencia entre la teatralidad y el fenómeno teatral. ¿Cuáles son los alcances del término para describir la realidad teatralizada y qué especificidad tiene frente a su uso para caracterizar la práctica de un arte complejo, es decir la teatralidad propia y específica del teatro? La realización ha sido desde la utilización de métodos de investigación y comparación dentro de una normativa estable, como la planteada por los autores King, G.; Keohane, O. y Verba, S. (2009). También nos interesa indagar en las similitudes y las diferencias entre autores en relación al término, para pensar la teatralidad, a fin de describir e intentar delimitar o ampliar su uso. Debemos observarla, por un lado, atravesada por una realidad y por otro, atravesando esa misma realidad; en términos sociales y políticos, en relación con la comunicación y la cultura.

Estas líneas buscan colaborar con la sistematización de elementos comparativos, para describir, delimitar y ampliar la utilización de un término teórico que se encuentra en constante discusión. Por tal razón, la necesidad de concretar la siguiente investigación surge de la intención de aportar al pensamiento crítico en relación a la teorización en las artes escénicas. Consideramos que el uso del término teatralidad, permite un debate amplio y nos posibilita su estudio y comparación. Está destinado a los interesados en la exploración y lectura del teatro en su aspecto teórico, y a aquellos estudiosos de la relación entre teatralidad y fenómeno teatral.

I. INTRODUCCIÓN

A principios del siglo XX se encuentra el primer registro del término teatralidad. Nicolás Evreinov lo incorporó en su libro *El teatro en la vida* (1908). Este director y dramaturgo ruso consideraba la teatralidad como un instinto, como un impulso que se encuentra en todos los hombres. Evreinov plantea la presencia transversal de la teatralidad, más allá de una formación específica en las técnicas teatrales: se trata más bien de un impulso irresistible que se encuentra en todos los hombres. Antes que un acto propiamente estético, se trata de disfrutar a través de simulacros de lo real, por ejemplo, del gusto por el disfraz, del placer por la ilusión. Para Evreinov, la teatralidad y el instinto están fuertemente vinculados:

El hombre posee un instinto [...] Me refiero al instinto de transfiguración, el instinto de oponer a las imágenes recibidas desde afuera, las imágenes arbitrarias creadas desde dentro; el instinto de transmutar las apariencias ofrecidas por la naturaleza, en algo distinto. En resumen, un instinto cuya esencia se revela en lo que yo llamaría “teatralidad”. (*Evreinov, 1956: 35*)

Es de suma importancia la época y el contexto para comprender la interpretación que Evreinov hace de la teatralidad, ya que subraya la idea de instinto, un acontecimiento que puede ser parte de lo cotidiano, sin pertenecer exclusivamente al ámbito del teatro. Otro autor que se refiere al término teatralidad es Vsévolod Meyerhold, quien creía que el teatro no debía acomodarse a la psicología (como planteaba Konstantín Stanislavski), sino que debía convertirse en un brillante divertimento. Este autor tenía la intención de devolverle al teatro su teatralidad expresiva, en oposición con el naturalismo psicológico, técnica teatral que comenzaba a instalarse fuertemente por aquellos años. Posteriormente, la teatralidad es tomada como elemento de los campos escénicos sin demasiadas discusiones teóricas. Aunque el concepto fue utilizado en las primeras décadas del siglo XX, es a partir de los años sesenta, con el estructuralismo y el desarrollo de la semiótica, que va a ser estudiado de manera sistemática, adoptando en ocasiones similitudes a la idea de literalidad. Las experiencias performáticas que venían sucediendo en las décadas anteriores, exigieron ser

teorizadas, reflexionadas y traducidas en material escrito. Sin lugar a duda, la literatura disponible sobre el concepto de teatralidad ha dado un salto tanto cuantitativo como cualitativo en los últimos años. La multiplicidad de significados sobre el concepto, implica y nos habla de abordajes abiertos y con amplias perspectivas de análisis.

El estado actual de las prácticas escénicas, exige estudios que logren mostrar las distintas perspectivas en torno a la discusión sobre un término teórico. Estos abordajes tienen especial relevancia al colaborar con el dialogo académico. Desde el punto de vista metodológico, la presente tesina encuentra su fundamentación en los métodos planteados por King, Keohane y Verba (2009), aplicables a disciplinas tales como la sociología, la antropología, la historia, la economía y la psicología; como así también a las áreas no consideradas como disciplinas autónomas, es decir, por ejemplo, las técnicas parciales y la investigación en temas específicos de educación. Este método nos pareció adecuado para el planteamiento de preguntas y, por el modo de moldear los estudios académicos, para extraer inferencias descriptivas y causales válidas, del autor que nos propusimos investigar. Por lo tanto, el método seleccionado en esta investigación cualitativa, se sirve fundamentalmente de herramientas discursivas, que comparan perspectivas o enfoques de un mismo fenómeno. Pretendimos con la utilización del método de King, Keohane y Verba, hacer inferencias válidas en el fenómeno de la teatralidad. La elección metodológica exigió que el descubrimiento de las similitudes y diferencias, surjan dentro de una consolidada estructura de análisis y comparación. Un proceso de investigación dinámico, dentro de una normativa estable, donde el estilo de investigación ha sido claro en el diseño. En el transcurso de la investigación, fue fundamental un análisis que clarifique las concepciones que existen sobre el término teatralidad en el espacio escénico y la comunidad. Se trató al fin de proponer un método claro para la comprensión de un objeto de estudio complejo.

En las siguientes páginas, exploraremos el concepto de teatralidad y profundizaremos en las perspectivas de un autor contemporáneo: Jorge Dubatti. El corpus estará compuesto esencialmente por publicaciones académicas como: *Filosofía del teatro, convivio, experiencia y subjetividad* (2007) y *El convivio teatral, teoría y práctica del teatro comparado* (2003). Cabe aclarar que el abordaje de este autor, sustenta su teoría en la medida que sus escritos dialogan con la práctica. Tendremos en cuenta también, otras obras escritas por especialistas en el campo escénico, investigadores y teóricos del teatro. Estos han dado una serie de pistas

y datos esenciales en el devenir del proceso de investigación, y para el esclarecimiento de los objetivos planteados. Los aportes bibliográficos que articularemos con el autor central de nuestra tesina son los siguientes: *Acerca de la teatralidad* de Josette Féral (2003), *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad* de Oscar Cornago (2003), *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis (1998), *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatralogía* de Marco De Marinis (1997), *Cuerpos sin duelo, iconografía y teatralidad del dolor* de Ileana Diéguez (2013), *El espectador emancipado* de Jacques Rancière, (2010) y *La canoa de papel*, de Eugenio Barba (1994) entre otros.

También tendremos en cuenta numerosas entrevistas en contenido audiovisual subidas a la web y en *Telón de fondo*, sitio de la revista homónima, también dedicado al teatro y sus reflexiones, y artículos en revistas específicas del área, como *El picadero*, producto del Instituto Nacional de Teatro que da visibilidad a la investigación en los campos escénicos.

En un primer momento discernimos y delimitamos el uso del término teatralidad en las artes escénicas, focalizando su desarrollo teórico en los últimos veinte años. Relevamos y documentamos el material teórico del término teatralidad. Y por último, contribuimos al pensamiento crítico y a la difusión de los contenidos teóricos, con el fin de lograr un mayor conocimiento de este fenómeno.

II. LA TEATRALIDAD

II. I. La teatralidad como organización de la mirada.

En esta parte inicial de nuestro escrito, es importante instaurar la idea de teatralidad como un fenómeno que requiere de la expectación para que pueda hallarse. Fijar la vista aplicando la atención, indagar, buscar, colocar nuestros sentidos en relación a eso que está sucediendo. Percibir por los ojos mediante la acción de observar, considerar, examinar, advertir, reflexionar, dar algo a conocer porque el otro lo ve. Entendemos, por consiguiente, a la teatralidad, como un atributo que se le otorga a la organización de la mirada. Colocar determinada situación en una instancia de existencia para ser observada. Acomodar la mirada del otro, no sería sólo mirar con los ojos, sería también sentir, percibir. Jorge Dubatti instala la idea de no poder pensar lo humano, sin esa organización de la mirada (hablamos de mirada como percepción, como sentir del mundo; los no videntes perciben el mundo no desde la mirada que ve, sino desde los otros sentidos, desde la propia existencia de lo humano).

En todos los órdenes de la vida, percibimos el mundo a partir de esa organización de la mirada. Desde lo cotidiano que nos circunda, espacios habitacionales, los espacios públicos, los paisajes, nos trazan una dirección para ver el mundo. Los signos, los símbolos, las imágenes que incorporamos constantemente a partir del momento en que abrimos los ojos. Las artes visuales, la fotografía, el cine, la televisión, los video clip, etc., todos hacen uso de la localización de la mirada, y por supuesto, también lo hace el teatro. La teatralidad se vuelve fundante en la organización de nuestro enfoque, ya que constituye un marco de expectación, por lo tanto, es importante señalar que el teatro se desprende de la teatralidad y que todo lo humano acontece en una red de miradas. Cada sujeto adopta su propia perspectiva de localización de lo observado y eso lo hace desde su propia autonomía, esta autonomía, esta emancipación de la mirada, comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones (*Rancièrè, 2010: 19*).

El teatro no determina el concepto de teatralidad, la teatralidad existe desde antes del teatro, sólo que ambos se encuentran en una zona de liminalidad. El teatro requiere del ente poético, de la utilización de símbolos, de la creación artística y

poiética, pero en relación a la organización de la mirada, ambos fenómenos están fuertemente implicados. Jorge Dubatti asegura que esta organización y localización de lo que se observa, la experiencia y la relación del uso de la palabra convivio, nos asienta a afirmar: el teatro no logra concebirse sin el convivio, pero para la teatralidad, no es determinante el encuentro de personas compartiendo un mismo espacio-tiempo:

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 natural o grado cero de la teatralidad: por ejemplo en el llanto del bebé que pide comida o el grito del accidentado que reclama auxilio. Hay una teatralidad 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, las liturgias, 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 la teatralidad específica del teatro de la teatralidad natural y social es el salto ontológico de la *poíesis*, la instauración de un *cuerpo poético* y la forma en que este genera una *expectación* (con distancia ontológica) y un convivio específico. (2011: 45)

Señalaremos a continuación algunos conceptos teóricos, que nos permitirán subrayar aspectos relevantes en relación a la organización de la mirada. Por lo tanto, podemos comenzar por desentrañar qué es lo que nos permite el estudio de esta

realidad, esencialmente basada en la acción, desde escritos hasta conceptos teóricos con cierto grado de abstracción lingüística. La palabra teatro la encontramos en el siglo V AC, en cambio, el concepto de teatralidad, se encuentra recién en el siglo XX, acuñado por Evreinov en su obra *El teatro en la vida* (1908), tal como hemos inscripto en la introducción de nuestra investigación. Este fenómeno, es lo que Dubatti llama una precuela teórica, es decir, la teatralidad sucedía antes, pero se le asigna un término teórico que facilita su estudio mucho después. *Théatron* (en griego) reenvía a la idea de mirador. La raíz compartida con el verbo *theámai*, remite al ver aparecer: el teatro como acontecimiento, es un mirador en el que se ven aparecer entes poéticos efímeros, de entidad compleja (Dubatti, 2011: 34). *Teoría* deriva de la misma raíz semántica. *Théatron* es la platea donde se sentaba el espectador para ver los espectáculos. *Teoría* podría definirse como conocimiento que sirve para establecer determinado orden de fenómenos, el cual podemos aplicar a los estudios del término teatralidad.

La teatralidad se concibe como un hecho que posibilita organizar la mirada del otro sin la necesidad de que aparezca un ente poético nuevo, por lo cual no se requiere el convivio, que es el que da lugar al advenimiento de ese ente poético. De esta manera, si bien hay teatralidad en el teatro, no toda teatralidad es teatro.

Jorge Dubatti dictó una conferencia en el marco del IX Congreso de ATEACOMP en el año 2019 en la ciudad de Bariloche, y allí brindó un ejemplo que nos resulta esclarecedor para el tema que aquí tratamos. En un primer momento afirmó que la teatralidad puede darse tanto en un marco convivial como en uno no convivial y, para este último caso, ofreció el siguiente ejemplo: podemos ingresar a una casa que no es nuestra, y allí encontramos una propuesta que organiza nuestra mirada, por los objetos que tiene y el lugar donde están emplazados, por lo trazos de organización que observamos. Todos nuestros espacios nos organizan la mirada, y no quiere decir que requieran de un vínculo convivial. En cambio, el teatro, como mirador ontológico, dependiente de este encuentro cronotópico, se posiciona como un acontecimiento novedoso y activo frente a las preguntas de la ética, lo sagrado, la muerte, la existencia. Mira el mundo y organiza la mirada de los espectadores a través de la introducción de nuevos entes. Por esto, nos exige herramientas de pensamiento filosófico para comprender su verdadero significado. Subraya la idea de mirador, donde se mira, se localiza, se ve el mundo a través de un acontecimiento poético de carácter efímero.

A continuación profundizaremos sobre la raíz antropológica del término teatralidad y su relación con la cultura, lo que nos permite establecer variables a la hora de designar distintas teatralidades en distintos grupos sociales. De esta manera, podemos estudiar su dependencia con el contexto y su carácter ambiguo, según quién o quiénes lleven a cabo el acontecimiento, o según quién estudie el acontecimiento en términos teóricos.

II. II. La raíz antropológica de la teatralidad.

La teatralidad es para Dubatti un acontecimiento de raíz antropológica, una condición para pensar lo humano. Sabemos que la antropología es la ciencia que estudia al hombre desde un punto de vista cultural, tanto en el presente, como en el pasado. La cultura se entiende como la concepción de realidad típica de cada uno de los grupos humanos, en cuanto se transmite de generación en generación y que, continuamente se modifica por efecto de la experiencia o a causa de la interacción entre los miembros del grupo o las diversas instituciones sociales. La cultura es el resultado de los diversos aportes brindados por los pueblos y las distintas épocas, de modo que nunca es completamente original. El teatro, por su parte, es sin duda una de las actividades más importantes de la cultura desde los tiempos antiguos. Si nos remontamos al siglo V AC confirmamos que desde aquel entonces, el teatro es una de las actividades artísticas por excelencia. El teatro representado por la *tragedia* y la *comedia*, reconocen su origen en las fiestas *dionisiacas*, en las cuales los integrantes de un coro, cubiertos con disfraces de chivos y otros animales, realizaban cantos líricos acompañados de danza y gestos (*Ditirambos*) en honor a Dionisio, dios del vino. El teatro nace cuando se llega a escenificar esos cantos mediante un argumento expresado por un recitador que dialogaba con el coro, a este recitador se le asignó el nombre de *corifeo*.

La sola mención de estos conceptos sobre los orígenes del teatro, nos sirve para comprender su carácter ritual antropológico. De ninguna manera se puede aislar al teatro del acontecimiento del ser humano como miembro de un grupo social, por lo cual podemos afirmar que las prácticas escénicas son esencialmente acontecimientos que suceden en los grupos humanos. Lo que constituye el teatro es una zona de experiencia de

la cultura viviente, el teatro es por lo tanto la zona de acontecimiento resultante de la experiencia de la estimulación, afectación y multiplicación recíproca de las acciones culturales. Dice Dubatti:

Esta idea desprende una importante conclusión: No podemos hablar de un teatro, sino más bien de teatro(s), no podemos denominar teatralidad sino teatralidade(s) a los fenómenos que acontecen de forma diferente, según las características particulares y contextuales de los grupos de personas que lo estén llevando a cabo. No nos atrevemos a pensar la teatralidad como una y todas a través de los tiempos, porque cada base epistemológica genera reapropiación de esa estructura de teatralidad, en suma una teatralidad singular. Hay una matriz, que llamamos teatralidad, que permite usos y concepciones diversas: teatralidades, poéticas, escenas teatro(s). (2007: 14)

En la actualidad, es importante pensar la teatralidad como una cuestión antropológica. Imprimir esta perspectiva de análisis, permite hacer hincapié en el carácter humano, incorporando la diversidad, la pluralidad, la multiplicidad y la complejidad que el acontecimiento conlleva. Las diversas manifestaciones que pueden desprenderse de este fenómeno, son tan diversas como grupos humanos se encuentren en el mundo, con las particularidades que cada uno de ellos pueda imprimir a una práctica que solo puede acontecer, en la medida en que el otro logre localizar el acontecimiento. A cualquier persona que se dedique al teatro, el hablar del carácter de raíz antropológica, de lo que acontece en relación a otras culturas y experiencias en el plano de lo humano, le trae a la mente el nombre de Eugenio Barba. En su libro *La canoa de papel* (1994), describe que en cada cultura existen ceremonias que acompañan los nacimientos, el paso de la adolescencia a la edad adulta, que celebran la unión entre las personas. Cada ceremonia, en las distintas sociedades, tiene su particularidad, su propia organización de la mirada, su propia "Teatralidad". En *La Canoa de papel*, Barba no describe estos acontecimientos desde la teoría - su libro es para el trabajo del actor- pero los relata con la certeza de la experiencia vivida; nos invita a ver lo teatral en sus palabras y sobre todo, se enriquece de la observación del entorno que lo acompaña en los diferentes lugares del mundo.

Durante los viajes que relata en *La canoa de papel* se forjaron los instrumentos para su oficio de director. Barba se describe como alguien que se alerta y escruta la acción del actor con los instrumentos de otras culturas y agudizando la observación en el cuerpo. A partir de su indagación Barba logró localizar en qué lugar del cuerpo nace un impulso, cómo se mueve según su dinamismo y trayectoria, logró cultivarse de muchos tipos de teatro y danza, usando sus experiencias como una canoa que lo trasladan de una punta a la otra del río. De esta forma, instauró la *antropología teatral*, la cual se relaciona al estudio del comportamiento escénico pre- expresivo, la utilización de la energía extra-cotidiana del cuerpo mente, la cual describe técnicamente como el *Bios* del actor. Este recorrido por el mundo le permitió instalar distintas categorías, que son siempre relevantes para aquellos actores que le ponen el cuerpo a la escena, ya que cada espectáculo se desarrolla en un contexto determinado con los rasgos identitarios de cada cultura.

En su texto Barba describe dos categorías específicas: “Actor del polo norte” y “ Actor del polo sur”. El actor del polo norte modela su comportamiento escénico según una red de reglas bien experimentadas que definen un estilo, todo actor que ha elegido este género debe adecuar e iniciar su aprendizaje *despersonalizándose* adoptando un modelo de persona escénica. El actor del polo sur: usa como punto de partida las sugerencias que derivan de los textos a actuar (*Barba, 1994: 31*). Los conceptos tales como cotidiano y extra- cotidiano, hacen referencia al derroche de energía, principio del máximo uso de energía para un mínimo movimiento.

El retorno al texto de Barba tiene que ver con la intención de recuperar la experiencia de los actores y actrices en cuanto cuerpos vivos, con la posibilidad que se les ofrece de experimentar la presencia corporal tal como aún la viven algunos grupos culturales. La meta consiste en retomar esa energía extra cotidiana que actúa de imán para el espectador, pero que requiere del entrenamiento, el haber pasado por el cuerpo el equilibrio precario y volver a lo esencialmente humano. En esos lugares que habita el cuerpo vivo del actor, entre acción y acción se atraviesa una transición, un lugar de vacío inexplicable, que muchas veces suele estar oculto por un velo. Pues para Eugenio Barba en ese vacío, en esa transición, hay una experiencia, una entidad que las culturas poseen. La misma transición es una forma cultural. Existen tres aspectos que toda cultura posee: la producción material a través de técnicas, la reproducción biológica que permite transmitir la experiencia de generación en generación y la producción de significados. Para una cultura, enfatiza Barba, es

esencial producir significados. Si no los produce no es una cultura (1994: 18). En esta instancia nos estamos refiriendo a la antropología desde el punto de vista de la experiencia de lo humano, como un concepto teórico que también abarca a los acontecimientos teatrales y a las experiencias que atraviesan al cuerpo del actor. Pero ¿cuál es la raíz antropológica de la teatralidad? Dice Dubatti:

La antropología teatral reconoce en la *teatralidad* una competencia humana, advierte relaciones entre el teatro y las prácticas de la vida cotidiana, entre el *comportamiento teatral* y el comportamiento cultural, afirmando que hay teatralidad *antes* (en la base) *del actor*; la etnoescenología estudia el teatro desde las problemáticas de las ciencias de la vida; la filosofía del teatro lo define como un *acontecimiento* ontológico que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de *poíesis* y *expectación* en *convivio*, y al actor, en tanto presencia aurática, como generador del acontecimiento poiético. (2007: 27)

Así para Dubatti, la teatralidad es una condición específicamente humana, en la medida en que adviene junto con la dimensión cultural de los grupos sociales. Involucra al cuerpo, al lenguaje y a las prácticas cotidianas. De la misma manera, el teatro, como acontecimiento ontológico (convivial-poético-expectatorial, fundado en la compañía) anclado en una zona de experiencia determinada, es algo que pasa en los cuerpos y a través de los cuerpos. Existe como fenómeno entre los sujetos que conforman una cultura viviente particular, en un espacio y tiempo particular, y en un contexto natural y territorial particular.

La antropología teatral no propone una “orientalización” del teatro occidental, dice Barba, explicando así las diferencias sustanciales que existen entre las expresiones y experiencias teatrales en diferentes lugares del mundo. Las puestas en escena, el cuerpo y la energía de los actores y las actrices del Oriente son claramente diferenciables a las técnicas utilizadas por los actores del Oeste del mundo. Por eso, subraya que su campo de estudio no es el Oriente, sino la técnica del actor. Cada artesano pertenece a su propia cultura, pero también a aquella de la propia actividad artesanal. Tiene una identidad cultural y una identidad profesional. A raíz de esto, puede uno encontrarse como “compatriota” entre los

artesanos que en diversos países profesan el mismo oficio. La profesión es un país al que pertenecemos, patria colectiva sin confines geográficos. Hoy aceptamos como normal que un filólogo mexicano discuta con un filólogo australiano, que un arquitecto japonés intercambie experiencias de igual a igual con un arquitecto sueco. No es extraño que los actores se encuentren en un territorio común de su profesión, sino que por el contrario, es extraño que parezca extraño (1994: 79).

La condición de teatralidad que nos permite pensar lo humano tiene que ver con la riqueza del intercambio de experiencias, de vivencias y de costumbres. Pensarnos como hacedores de una misma práctica, compartiendo intereses afines y lecturas teóricas posibles del acontecimiento teatral, nos proporciona una identidad dentro de un mundo exterior heterogéneo y complejo. Como dice Barba, podemos pertenecer a lugares distintos, a regiones y países distintos, pero pensamos el mundo desde una experiencia humana común que a su vez requiere de otras experiencias humanas que enriquecen todas nuestras acciones. La experiencia teatral, como un ida y vuelta con los contextos particulares, si bien arraigada -en el pasado- a tradiciones culturales específicas, las trasciende y se presenta hoy en distintos contextos y geografías. El teatro se enriquece de esa diversidad cultural, en el ámbito de lo humano; hay un límite difuso en relación a lo expresivo, la extraordinaria extensión de estos límites permiten la comunicación y creación a partir de las más diversas expresiones culturales, el arte establece un vínculo común entre los pueblos, sirve de vehículo e instrumento cultural. La literatura instala una tradición desde los tiempos iniciales del teatro y de alguna forma, deja una huella del contexto cultural de origen de esas obras.

En el teatro todo viaja desgregándose del propio contexto de origen y transplantándose. No existen tradiciones ligadas indisolublemente a una determinada geografía, a una determinada lengua o a una determinada profesión. (Barba, 1994: 223)

II. III. Teatralidad y expectación.

Para desarrollar el concepto de espectador, Dubatti nos instala en la etimología de la palabra. De esta forma, logra contextualizar sus orígenes: La palabra espectador proviene del latín: *espectador, oris*, “observador”, “contemplador”. El verbo *spectare* del que proviene *espectador*, además de “contemplar” y “observar” implica la matriz semántica de “aguardar”, estar a la espera de algo que acontecerá. ¿Cómo y cuando se constituye un espectador teatral?

Esto sucede desde un cierto grado de conciencia, se asume lo convenido por fórmula teatral, es decir se aceptan sus reglas de acontecimiento (*Sormoni en Dubatti, 2004: 51*). La expectación es una acción del observador observante, el espectador no solo espera, sino que también hace muchas otras cosas. Algunos ejemplos de estas acciones, que comentaremos en las próximas líneas, las describe Jorge Dubatti en su artículo “Espectadores: acción, liminalidad, historia”, publicado en la revista cubana *Conjunto* en el año 2019.

Nos importa destacar que en dicho escrito, hace una revisión profunda sobre el rol del espectador a lo largo de la historia, describe distintas categorías de espectadores y cuestiona la incipiente observación de las cámaras en diferentes ámbitos públicos y privados, las cuales nos colocan a los sujetos como “actores”, que somos observados constantemente, por un panóptico tecnológico que todo lo ve.

Mencionaremos a continuación las categorías de espectadores que nombra Jorge Dubatti, para hacer una descripción más detallada y profunda durante el desarrollo del capítulo:

El espectador histórico

El espectador real

El espectador explícito

El espectador voluntario

El espectador abstracto

A lo largo del tiempo, la figura del espectador ha ido recobrando diferentes dimensiones. En los orígenes del teatro y hasta entrada la Edad Media, se concebía

al espectador como una especie de espectador participante, el cual si bien se encontraba alrededor de la escena, respondía a diálogos entre los actores y tenía posibilidad de trasladarse por el espacio:

Por ejemplo, tanto si prestamos atención a los espectadores en la grada del Vaso de Sóphilus, cerámica de la Grecia Antigua, como a los de la miniatura *El martirio de Santa Apolonia*, de Jean Fouquet, en la Edad Media (siglo XV), podemos reconocer en los cuerpos tanto la función de la observación como la de participación. En el vaso se advierten los brazos alzados, los rostros conmovidos y una energía corporal expansiva del público; en la pintura de Fouquet, los actores, el *meneur en jeu* (antecedente del director) y los espectadores se mezclan y confunden en un espacio no diferenciado, unido además por la comunidad cristiana devota que inscribe en la representación los trascendentales del Ser divino: el Bien, la Belleza y la Verdad. (Dubatti, 2019: sin numerar)

En la modernidad, tanto el actor como el espectador, quedan sujetos a un rol más restrictivo, sometidos a los dictámenes del texto como una forma de control. La zona de experiencia teatral pierde imprevisibilidad, se regula y se domestica. Según Dubatti, esto sucede a raíz de las nuevas figuras surgidas en los procesos de modernización, y más tarde en relación a los cuestionamientos de la modernidad. Aparecen el espectador racionalista, el crítico, el disidente, el que se auto-observa, el plenamente moderno al servicio del progreso social, el territorial y el empoderado, hasta llegar al espectador emancipado que se opone a la lógica embrutecedora del adoctrinamiento y al cual ha dedicado su estudio el filósofo Jacques Rancière. Dice el filósofo francés:

Los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas. Observemos tan solo la movilidad de la mirada y de las expresiones de los espectadores en un drama religioso chitá tradicional que conmemora la muerte de Imán Hussein

captadas por la cámara de Abbas Kiorastami (*Tazihe*). El dramaturgo o el director teatral querría que los espectadores vean esto y sientan aquello, que comprendan tal o cual cosa y que saquen de ello tal o cual consecuencia. Es la lógica del pedagogo embrutecedor, la lógica de la transmisión directa de lo idéntico: hay algo, un saber, una capacidad, una energía que está de un lado -en un cuerpo o un espíritu- y que debe pasar al otro. Lo que el alumno debe *aprender* es lo que el maestro le *enseña*. Lo que el espectador *debe ver* es lo que el director teatral le *hace ver*; lo que debe sentir es la energía que él le comunica. A esta identidad de la causa y del efecto que se encuentra en el corazón de la lógica embrutecedora, la emancipación le opone su disociación. Ese es el sentido de la paradoja del maestro ignorante: el alumno aprende del maestro algo que el maestro mismo no sabe. Lo aprende como efecto de la maestría que lo obliga a buscar y verificar esta búsqueda. Pero no aprende el saber del maestro. (*Rancière, 2010: 20*)

Otro de los postulados que Dubatti desarrolla en su artículo del 2019 describe la figura del espectador alumno. Ante él, el actor se transformaba en guía espiritual y moral, también desde lo político y lo estético. A lo largo de los años y con los procesos de cambio cultural e histórico, esto se ha transformado y se seguirá transformando según el devenir de las artes escénicas. Según Dubatti de todos los tipos de espectadores podemos aprender algo, sacar algo en limpio para construir una trayectoria personal y propia. Así describe y analiza las siguientes categorías:

- **Espectador real:** se llama espectador real al individuo, en términos de filosofía analítica, que asiste a la función, con sus características personales únicas, y que solo es cognoscible por su praxis histórica concreta en el acontecimiento, en sí misma impredecible.

- **Espectador implícito o modelo:** el que se desprende de las exigencias de cada poética teatral, por ejemplo habría un espectador implícito de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen y de sus otras obras.

- **Espectador abstracto:** el modelo diseñado por los teatrólogos para las construcciones científicas, por ejemplo el espectador abstracto de las vanguardias históricas.

- **El espectador explícito:** el imaginado y verbalizado por los artistas y otros hacedores de la praxis teatral, productores, gestores, críticos, políticos culturales, educadores etc.

- **Espectador voluntario:** el que se pregunta desde el ángulo de sus propias afecciones, se pregunta cómo lo convoca, lo increpa y lo reclama un espectáculo: ¿Qué me está pidiendo este espectáculo que haga con él? ¿Cómo me reclama que me relacione con él?

- **Espectador compañero:** éste hace ciertas cosas que preservan el vínculo con el otro, especialmente con el artista y con otros integrantes del público, dotado de amabilidad. (*Dubatti, 2018:3*)

Por otro lado, Jaqués Rancière también nos clarifica a partir de qué acción los espectadores comienzan a ser libres en este dialogo entre la puesta en escena y ellos mismos como sujetos que observan. La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción (*Rancière, 2010: 19*).

La figura del espectador no se reduce a un sujeto que va a observar pasivamente un suceso, un espectador sumado a otros espectadores crean un espacio de existencia llamado fenómeno de expectación, el cual recrea una acción colectiva, que puede darse de infinitas variables. Un público nunca es igual a otro público. Las mismas personas, con algunas horas de diferencia, observando un mismo espectáculo, crean distintas experiencias a partir del mismo espectáculo:

Es importante destacar que la emancipación del espectador es entonces la afirmación de su capacidad de ver lo que él ve y de saber qué pensar y qué hacer con ello [...] El espectador también actúa, observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. (*Rancière, 2010: 19*)

Podemos, ante esta reflexión, entender la figura del espectador como una figura de recepción del reparto de lo sensible. De esta forma, comprendemos que las prácticas escénicas y los fenómenos de expectación, son acontecimientos esencialmente políticos, entendiendo lo político como la capacidad crítica, reflexiva y participativa. Cuando los espectadores comienzan a participar activamente en relación al hecho que observan, la figura espectral cobra relevancia para su propia experiencia y para su participación en el mundo que habita. Esa distribución y redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible, conforman todas ellas, una propuesta de reparto de lo sensible (*Rancière, 2014*).

La frontera entre el arte y la vida, donde el arte asume los valores del juego y reflexión, tiende a la concientización de nuestra función social. Nuestra manera de sentir, pensar y obrar, está relacionada, entre otras cosas, con el acceso a las prácticas artísticas y los fenómenos culturales de nuestro tiempo. El arte tiene que ver con la política, en tanto práctica, una distribución nueva del espacio material y simbólico. Esta idea de que el arte puede reconfigurar lo sensible, es denominada por Rancière como estética de la política, en sentido de los actos de subjetivación política. Estos actos de subjetivación política, redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ellos y qué sujetos son capaces de hacerlo.

En la misma línea, en el capítulo XII titulado “Elogio del teatro” del libro *Filosofía del teatro I. Convivio experiencia y subjetividad*, Jorge Dubatti describe el carácter político de la práctica teatral:

Lo político involucra todas las esferas de la actividad teatral y es pertinente hablar, entonces, de la capacidad política del teatro, de sus múltiples posibilidades de producir sentido y acontecimiento político en todos y cada

uno de los órdenes de la actividad teatral (incluso en el fenómeno de expectación). Es político incluso el teatro que no sabe que lo es. Si el sentido político de una pieza teatral se genera a partir de tres intencionalidades: La del creador (intencionalidad del autor) y la de la actividad del receptor (o intencionalidad del público/espectador), se hace política desde la producción, las poéticas, los comportamientos del público, la circulación, las formas de gestión, la crítica etc. Es política la elección de un texto o de una metáfora, es político el silencio sobre determinadas cuestiones, es política la necesidad de adaptar las obras, o la ratificación de un *statu quo*, es político el convenio de gestión, es político el tipo de relación con el público, la adhesión o la indiferencia. Los campos de poder con los que se vincula el teatro contemporáneo son numerosos, no hay aspectos de la totalidad de la vida del hombre que de una manera u otra no se vea comprometido en la multiplicidad de significación del arte. (2007:197)

Visibilizando la importancia de las manifestaciones artísticas en relación a las esferas políticas que atraviesan gran parte de la construcción del pensamiento social, podemos destacar la complejidad del arte, en tanto práctica metafórica, subjetiva y estética. Rancière aborda la política desde una perspectiva estética, en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos, determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua concepción de lo posible (2010: 65). Como espectadores observamos acontecimientos, que a partir de la metáfora, denuncian y visibilizan las desigualdades, exclusiones y divergencias en diversos contextos del mundo. Por lo tanto, los postulados de Rancière instauran que las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionan formas de conciencia, ni energías movilizadoras, en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva (al menos no en su mayoría). Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible (Rancière, 2014).

Hay un campo de poder macrosocial o comunitario, otro internacional, otro microsocial, otro de las selecciones del campo intelectual, dice Dubatti,

pero nos parece atinado sumar a esta instancia de reflexión, que la mayor fuerza política del teatro está en su capacidad metafórica. Alcanza entonces con que el teatro sea bueno artísticamente, para que se genere una ilimitada producción de pensamiento político. Allí donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de la teatralidad, ineludiblemente habrá acontecimiento político. Porque es políticamente, que el hombre habita el mundo, y la metáfora artística uno de los catalizadores más potentes de la dimensión política de la vida (2007:198).

Es interesante articular la dimensión política del arte que nombra Dubatti en sus escritos, con los espacios de arte que clasifica Jacques Rancière, ya que por su parte cada uno imprime la escala de producción de sentido del arte en relación a los hacedores y receptores de dichas manifestaciones. Los espacios de circulación de las prácticas escénicas y el arte en general, involucran a artistas y espectadores por igual. Los espacios de arte que Rancière clasifica son de dos tipos: los institucionales (el museo, la galería de arte, las revistas especializadas) y los espacios públicos. Ambos son formas de inscripción y visibilidad. En cuanto al espacio público, el autor sostiene que “construir un espacio público donde hay política, supone transformar los espacios de la circulación de personas y bienes en espacios disensuales” (2005: 58). Para el filósofo francés un ejercicio político adecuado no busca sólo los acuerdos, sino que principalmente permite y habilita los disensos, las diferencias. Los momentos más importantes son aquellos en que los desacuerdos construyen y generan comunidad. Por eso, nos resulta imprescindible la reflexión acerca de las políticas públicas, en tanto espacios de arte y circulación de la cultura, ya que entre otras experiencias será determinante en la formación y subjetivación de cada persona que constituye una sociedad. Por lo tanto, aquellas políticas que acompañen o no la construcción de espacios destinados a la creación y concreción de acontecimientos artísticos, facilitará o dificultará, por consiguiente, la construcción de una sociedad más reflexiva, heterogénea, inclusiva, formada, disidente y crítica.

Estas reflexiones en torno a la distribución de lo sensible y las condiciones de esa experiencia vital, son infinitamente variables, y nos permiten asegurar que la expectación no es un fenómeno que sucede de forma individual, sino por el contrario, al igual que el teatro, la expectación es un acontecimiento que se consuma junto a otros. Como

afirman tanto Jorge Dubatti como Patrice Pavis, cuando hablamos de expectación, hablamos de público como agente colectivo.

Trascribiremos a continuación un fragmento del capítulo “Acontecimiento Convivial” del libro *Filosofía del teatro I, convivio experiencia y subjetividad*. Allí se encuentra una reflexión en relación al vínculo entre espectadores:

En sus observaciones sobre el espectador, Pavis señala que “no es fácil aprehender todas las implicaciones derivadas de la dificultad de separar el espectador como individuo y el público como agente colectivo” (1998:180) [...] Desubjetivarse de sí, subjetivarse con los otros, para regresar a la propia subjetividad, constituyen los hitos de una deriva permanente durante el convivio. (Dubatti, 2007: 57)

Podríamos agregar a la cita anterior, que ese regreso a la subjetividad se constituye también en los distintos fenómenos de expectación y se va modificando junto a nuestra trayectoria, recorrido y alfabetización del hecho teatral. En un constante dinamismo, donde se aceptan los acuerdos y las diferencias, el espectador, al constituirse a sí mismo, constituye al mismo tiempo colectividad y comunidad. La expectación es un fenómeno que como acción, excede y supera al espectador identificado con una determinada persona, y que circula en la zona de acontecimiento como una acción colectiva de existencia liminal.

Dice Dubatti que esta zona de acontecimiento liminal involucra la presencia de los actores en la realización de la puesta en escena y el público, pero dentro de ese acontecimiento, se viven diferentes climas que son fácilmente distinguibles: la entrada o la acumulación de los espectadores en el lugar donde va a desarrollarse la puesta, la entrada o el comienzo de la obra, los diferentes estados sensibles por los que el público atraviesa. Se podría visualizar como un gráfico de una función cuadrática, en donde las infinitas variables público-puesta dibujarían líneas de intensidad del acontecimiento. Resumimos y cerramos, con palabras de Barba:

Entre el actor y el espectador es necesario encontrar una estructura espacial unificadora, sin la cual el contacto queda librado al azar; el espectáculo es la chispa que salta por el contacto entre dos conjuntos: el de los actores y el de

los espectadores; el director modela conscientemente el contacto entre los conjuntos de actores y el conjunto de los espectadores para acertarle a un arquetipo y, por tanto al -inconsciente colectivo- de los dos conjuntos; la toma de conciencia de los dos conjuntos en relación con el arquetipo a través de la dialéctica de la apoteosis (momento culminante y triunfal de una cosa, en especial, parte final y brillante de un espectáculo) e irrisión (burla, momento que hace reír). (*Barba, 1994: 216*)

II. IV. Jorge Dubatti y Josette Féral en diálogo.

La complejidad de la teatralidad en el presente exige recorridos investigativos de inducción, aguda desconfianza en los saberes deductivos abstractos y en su cuestionable optimismo teórico en materia de conocimiento teatral. Se trata de leer lo particular, la singularidad, el detalle, el detalle del detalle, para percibir la teatralidad en la diversidad. (Josette Féral)

Incluir aportes teóricos de Josette Féral, para compararlos con los postulados de Jorge Dubatti, nos obliga a remontarnos al campo de estudio original de cada uno. Recordar que Féral instauro su reflexión desde una mirada literaria, pensando sus escritos desde la literatura, y sin olvidar que sus pensamientos nos llegan traducidos desde el francés al castellano, lo que evidencia una tensión idiomática que no podemos olvidar a la hora de comparar su teoría con un crítico y escritor anclado en la filosofía, que escribe en español y que instauro la *poïesis* como parte fundamental del acontecimiento escénico. Dice Dubatti:

Teatralidad es aquello que hace teatro al teatro, pero en cada caso esa estructura es modalizada por diferentes fundamentos de valor. Hay

conceptos de escena: La escena ritual–totémica, la cristiana, la racionalista, la subjetivista, la simbolista, la objetivista, la vanguardista, la post vanguardista... sustentados por bases epistemológicas diferentes. Si bien hay una estructura de teatralidad recurrente, las concepciones del teatro de cada una de estas escenas son diversas, y en consecuencia los usos y las prácticas de la teatralidad también. Por ello, si bien proponemos una estructura de recurrencia y previsibilidad en la teatralidad, no nos atrevemos a pensar la teatralidad como una y todas a través de los tiempos, porque cada base epistemológica genera reapropiación de esa estructura de teatralidad. (2007: 14)

El teatro atraviesa un fenómeno llamado desdelimitación, es por esto que encontramos puestas en escena en los lugares menos esperados, es decir, en la actualidad no hay un marco que determine cómo, dónde y de qué manera, el teatro va a llevarse a cabo. Este fenómeno lo podríamos atribuir a la herencia de las vanguardias históricas, lo que ha permitido las exploraciones más disímiles en el ámbito teatral.

La experiencia de las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo y surrealismo), que cubrió tres décadas (aproximadamente 1909-1939, según una discutida periodización), produjo en los campos teatrales de Occidente un quiebre equivalente al que generó Marcel Duchamp en el concepto de arte con los *ready-made*, según Gadamer (1996: 65). ¿Qué es el teatro después de las vanguardias, ante qué manifestaciones y acontecimientos podemos hablar de teatro? ¿Cuándo hay teatro y cuándo no? La postvanguardia, que prolonga su vasta productividad hasta hoy, capitaliza nuevos saberes: acepta que el proyecto vanguardista de fusionar arte y vida fracasó (según la avalada tesis de Peter Burger), pero afirma que sí es posible trabajar con campos de tensión, vaivenes, cruces y periferias de lenguajes, entre el arte y la vida y entre las diversas artes. (Dubatti, 2007: 12)

Lo cierto es que hoy no está del todo dirimido y consensuado a qué se llama teatro, tampoco a qué llamamos teatralidad. Cada autor va a enfatizar algunas características o propiedades por sobre otras pero no se puede afirmar que hay una única y universal definición de qué es el teatro y de qué es la teatralidad. Sin embargo, nos parece interesante plantear algunas definiciones insuficientes -retomadas e impugnadas por Dubatti- que ayudan a pensar qué aspectos y cuáles son las problemáticas que, en la actualidad, se vinculan a las preguntas sobre el teatro:

- *Todo es teatro*: la totalidad del mundo sería teatral, entonces, el objeto de estudio de los teatrólogos, su entrenamiento, su formación se perdería porque el teatro y la teatralidad se dedicarían al estudio de todo y eso no es posible. Dubatti recurre a palabras de Luís De Tabita, autor mexicano, que dice: si todo es teatro ya nada es teatro.

- *El teatro murió*: en los diccionarios de estudios culturales se define al teatro como vieja práctica de la representación que provendría de los siglos pasados y que hoy habría sido desplazada por el cine y la televisión.

- *El teatro es representación*: es una versión reduccionista. El teatro es bellas artes, el teatro es prosa, el teatro es solo *mimesis*.

Pero, como mencionamos con antelación, estas afirmaciones son insuficientes, ya que desde las vanguardias históricas, el teatro le ha dado lugar a otro tipo de teatro y ha partido desde el germen de otras formas de comprender las teatralidades. En muchas ocasiones, se intenta describir el acontecimiento teatral a partir de la comunicación, de un emisor que emite un mensaje -el actor/actriz- y un receptor -el espectador- que recibe ese mensaje a partir de un texto determinado. Aunque haya infinitos modos de comunicar un mensaje, es decir, verbal, físico, lumínico etc., podemos afirmar que la comunicación es apenas una parte de la práctica escénica.

Cuando el doctor Dubatti busca dar una definición de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, explica que el teatro excede la comunicación verbal, es una práctica que supera la semiótica, es un acontecimiento

que no sucede hasta que comienza a suceder, y que no perdura si no es en el momento en el que se está realizando, lo que le imprime un carácter efímero que lo distingue de otras expresiones artísticas:

La Filosofía del Teatro afirma que el teatro es un acontecimiento (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido, por extensión, existencia y habitabilidad), un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos; a partir de esa proposición, elabora argumentos fundamentales que cuestionan el reduccionismo de la definición semiótica del teatro: El teatro, como acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede la estructura de signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes a los que se lo reduce para una supuesta comprensión semiótica. En el teatro, como acontecimiento, no todo es reductible a lenguaje. (2011:16)

A continuación trataremos de desentrañar las diferencias coyunturales entre teatro y teatralidad, para eso pondremos en evidencia escritos de Josette Féral, con los escritos teóricos que venimos desarrollando, revelados por el doctor Jorge Dubatti. Expondremos el significado que Josette Féral instala en relación a la mirada del espectador, y la reciprocidad que cada uno de estos tiene con la teatralidad.

En este apartado nos centramos en el seminario dictado por Josette Féral, durante el año 2003 en la Universidad de Buenos Aires, invitada en esa oportunidad por Osvaldo Pelettieri. Este seminario ha cobrado gran relevancia en nuestra investigación, ya que nos permite contrastar las líneas de indagación de Josette Féral, con el análisis filosófico realizado por Jorge Dubatti

En nuestra búsqueda encontramos que el concepto de teatralidad y de literalidad, refieren a una época similar, pero el término teatralidad ha sido usado con más frecuencia en los últimos veinte años, adjudicándolo al estudio del teatro en términos teóricos. La autora asegura que la noción de teatralidad parece haber surgido en la historia,

paralelamente, a la noción de literaturidad. Hasta nuestro siglo no se habían desarrollado teoría ni debates académicos sobre el término teatralidad (2003:13). Si bien la teorización del teatro dista de tiempo atrás con libros icónicos como la *Poética* de Aristóteles, *Le Paradoxe du comédien* de Diderot, *Los prefacios* de Racine, o los de Víctor Hugo, la profundización teórica sobre su sentido actual, es decir, en cuanto a la especificidad de los géneros y la definición de conceptos abstractos tales como signo, semiótica, fragmento, extrañamiento, desplazamiento, es mucho más reciente y está en constante revisión. Dice Dubatti:

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]. (Dubatti 2011:37)

Así, Dubatti va a sostener que la mirada de Féral sobre la teatralidad, al estar demasiado anclada y determinada por una perspectiva desde la literaturidad no alcanza a enfatizar de manera suficiente la necesidad de diferenciar la teatralidad y el teatro. El aspecto de encuentro convivial y salto ontológico que implica el acontecimiento teatral va a exigir que se diferencie de manera clara de aquello que solamente

participa de la dimensión de la teatralidad. Ya que si bien el teatro implica teatralidad, no toda teatralidad es teatro.

Sin embargo, lo que sí resulta de sumo interés del abordaje de Féral para nuestro trabajo y para profundizar en qué es específicamente la teatralidad, es la focalización que realiza de la idea de la teatralidad como proceso. La palabra proceso viene del latín *processus*, avance, marcha, desarrollo, nombre resultado del supino *processum* que también genera el participio *processus* del verbo *procedere*, marchar hacia delante, avanzar. En síntesis *proceso* designa un *progreso*, una acción de ir hacia delante en el transcurso del tiempo. Conjunto de fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial. Estos orígenes etimológicos de la palabra nos permite introducirnos en la idea de la teatralidad como un fenómeno que se desarrolla en el tiempo, en un devenir.

La mirada que se posa sobre los cuerpos observa su gestualidad, su inscripción en el espacio. Para Josette Féral, esta mirada desprende una importante conclusión: la teatralidad no parece ocuparse de la naturaleza fija de lo que ella aborda, sea el actor, el espacio, los objetos; tampoco está interesada por el simulacro, la ilusión de la apariencia, de la ficción, puesto que a la teatralidad puede observarse en situaciones cotidianas (2003:94). La teatralidad dista de ser un suceso cristalizado, estático, por el contrario, es un proceso constante que requiere de más de un componente, para poder existir. La teatralidad aparece en esta fase de nuestra reflexión como un transcurso que señala los sujetos en proceso de observador – observado (2003:94). La teatralidad es un hacer, un suceder que construye un objeto antes de consagrarlo como tal, sin duda el espectador y el encuadre son indispensables para la comprensión del fenómeno, tanto dentro del arte como fuera de él. Féral describe la teatralidad como un concepto complejo y asume que no es de fácil explicación, ya que plantea la reflexión tanto de la producción, como de la recepción del teatro (2003:95). Estudiar el concepto de teatralidad no se limita al ámbito artístico, requiere incorporar escritos de filósofos, antropólogos y teóricos del teatro para intentar definirlo.

Entre los teóricos que Féral incorpora como referentes, encontramos a Roland Barthes, quien considera que la teatralidad tiene que ver con artificios que captan la mirada, en correlación con gestos, tonos, distancias, que se relacionan con una

totalidad. Es decir, su esencia debe anteceder a cualquier texto escrito. Sostiene Barthes sobre la teatralidad:

Es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior.
(*en Schoo, 1998: sin numerar*)

Dubatti reflexiona sobre la idea de que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía infante. El mejor teatro se sucede en el fuego de la infancia, el fuego que funde presencia, lenguaje y experiencia, pero que se inclina también hacia el recuerdo de la experiencia anterior al lenguaje (2007:14). En esta zona de experiencia donde el habla tiene un segundo lugar, reside el proceso de creación, el elemento poético que permite concebir el teatro como un entramado de símbolos, que encuentra su fundamento en que alguien lo observe. Aquí el fenómeno de expectación le da entidad a la teatralidad, teatralidad que Josette Féral considera como mirada que registra el conjunto de los objetos teatrales, como dinámica, como resultado de un hacer que pertenece sin duda, de manera privilegiada, a quién hace teatro; pero también puede pertenecer a aquél que toma posesión de la mirada, es decir al espectador (2003: 103). No hay respuestas cerradas, sino reflexiones latentes, cuando el objeto de estudio es un concepto, que además solo existe en un marco temporal, es decir, un proceso que comienza y termina cuando alguien lo observa.

Para Féral, la teatralidad tiene que ver fundamentalmente con la mirada del otro, con la mirada del espectador. Esta mirada señala, identifica, crea el espacio potencial en el cual la teatralidad va a poder ser localizada, el espectador reconoce este otro espacio. En el espacio del otro, la ficción puede emerger y es ahí donde encontramos el “encuadre” es decir: poner algo en un marco, en este caso cognitivo, reflexivo, para mirarlo, para estudiarlo (2003:54). Cambiar la perspectiva de la mirada, transformando una mirada activa y expectante. Esta autora logra sistematizar tres aspectos esenciales, que nos permiten profundizar acerca de la teatralidad. La teatralidad es:

1. Un acto de transformación de lo real, del sujeto, del cuerpo, del espacio, del tiempo, por lo tanto un trabajo a nivel de la representación.

2. Un acto de transgresión de lo cotidiano, por el acto mismo de la creación.

3. Un acto que implica una semiotización de los signos; la presencia de un sujeto que pone en su lugar las estructuras de lo imaginario a través del cuerpo (2003: 103).

Pero la teatralidad, no siempre es entendida como un fenómeno portador de poesía. Por el contrario, el término teatralidad, también puede ser desdeñoso y utilizado para denostar determinados acontecimientos. La noción de teatralidad, lleva en sí misma una serie de connotaciones peyorativas para ciertos artistas que ejercen otras artes distintas al teatro, como así también para algunos teatristas. G. Abensour escribe:

Nada es más odioso para un poeta lírico que la idea misma de la teatralidad. Ella designa en su primer estadio, una actitud enteramente exterior, despegada del sentimiento íntimo que se supone la inspira, y se la identifica voluntariamente con la ausencia deliberada de la sinceridad. Dentro de esta óptica, ser teatral, es ser falso. (Abensour en Féral, 2003:104)

En otras palabras, lo teatral puede usarse como un elemento de engaño y falsedad. Aquella época en que los actores eran tratados de farsantes, no ha quedado en el olvido. Desde sus orígenes, el teatro ha dado que hablar a ciertos sectores de la sociedad que consideraban a los actores personas de moral dudosa y poco confiables. Esta idea subraya la exclusión absoluta de las mujeres de los ámbitos artísticos, actividades que por cierto, se consideraba que exaltan bajas pasiones, e incitan al atrevimiento y la insolencia. Por aquellos años, se le recomendaba a las “damas” no asistir a espectáculos de esa calaña y por supuesto, estaba absolutamente prohibida su participación como parte de los elencos. Para algunos, todavía el teatro sigue siendo sinónimo de irreverencia, de falta de respeto, de sacrilegio y profanación, de algo con lo que se gana la vida gente en la que no se puede confiar y de malas

costumbres. Desde sus orígenes mismos, el teatro ha sido atacado. Recordemos la reflexión de Platón en *La república*, de San Agustín en sus *Confesiones*, o las órdenes gubernamentales del siglo XVII para prohibir la actividad teatral en Inglaterra y en España. Dos libros magníficos realizan una historia de los avatares de esta actitud contra la escena y sus artífices: *The anti-theatrical prejudice* (J. Barish, Berkeley, 1981) y *Men in women's Clothing: Antitheatricality and Effeminization 1567-1642* (I. Levine, Cambridge, 1994). Qué se dice contra el teatro: que su estatuto ontológico es degradado por el oropel, el disfraz y la banalidad cómica; que exalta bajas pasiones e incita al desorden, por eso es recomendable que no asistan las mujeres, que tienen prohibido, además, trabajar como actrices; que es practicado por personas de moral dudosa; que en la escena los hombres borran sus límites de sexo y género (*Dubatti, 2007:143*).

Cuando Jorge Dubatti hace referencia a que los mejores actores son los políticos, los periodistas, los pastores, los oradores, no hace más que subrayar los mecanismos de artificio a los cuales recurren estos comunicadores sociales, para captar nuestra atención y persuadir con sus palabras, encuadrando en escena aquello que se quiera resaltar. Lo que queremos solamente enunciar en este apartado, y que desarrollaremos con más detalle en páginas posteriores, es la distinción entre la realidad teatralizada con el teatro propiamente dicho. El teatro es ficción. Cuando un personaje muere en escena, la escena termina y el actor sigue vivo y puede continuar con su vida, ir al teatro y ver morir a otros personajes. En la realidad teatralizada eso no sucede, el que muere no es un personaje, es una persona. Muchos periodistas y comunicadores sociales repletan de teatralidad hechos de la vida cotidiana, dotándola de ficción, cuando en verdad la realidad teatralizada, es la vida real misma. De esta manera localizan la mirada de sus espectadores como potenciales consumidores de un producto. El teatro le ha facilitado a la verdad mecanismos de persuasión, el uso que se le da a esas herramientas de ficción está por fuera del teatro. Va en contra de la resistencia intrínseca que el teatro promulga.

III. EL TEATRO

III. I. El teatro como un uso tardío de la organización de la mirada.

Considerar el teatro como un uso tardío de la organización de la mirada es reivindicar la teatralidad como anterior al teatro. Es ubicar su existencia como condición humana, el gusto por el disfraz, el hecho de localizar la mirada del otro. “Teatralidad es aquello que hace teatro al teatro, pero en cada caso, esa estructura es modalizada por diferentes fundamentos de valor” (*Dubatti, 2007:14*). El teatro recurre a esa estrategia de captación, pero la moldea y la supera en su intención poética, entender esta idea de acontecimiento, es valorar su naturaleza primordial. Ya hemos mencionado a lo largo de nuestro escrito, la idea de la teatralidad como precuela teórica; la teatralidad existe, acontece, antes de que se la comience a estudiar como un término teórico complejo. El teatro por su parte, se fundamenta cuando se llega a escenificar el conflicto, lo que hace que la historia que observamos cobre sentido. El teatro se especifica en cuanto deviene como una razón poética. Como un salto ontológico que hace que además de teatralidad haya también una nueva realidad, un nuevo ente poético en el mundo. Ente atravesado por la evanescencia y la caducidad:

Naufragio: El teatro no preexiste ni trasciende a los cuerpos en el escenario. Todo espectáculo nace con “fecha de vencimiento”, como la existencia profana y material se disuelve en el pasado y no hay forma de conservarla a través de una “proeza” de la memoria. No hay, en consecuencia, formas de conservar el teatro. Recordar el teatro pasado desde el presente significa conciencia de pérdida, de muerte, percepción de disolución, lo irreparable, lo irreplicable. Los textos dramáticos conservados, grabaciones de video, fotografías, cuadernos de bitácora poseen la entidad de residuos de experiencias: huellas, girones, cenizas, harapos, desechos. Objetos lingüísticos que sostienen deficientemente su carácter de constructos memorialistas. Las palabras, las imágenes, los sonidos conservados son fragmentos de un teatro perdido, que desde su limitación, ilumina parcialmente, en forma incompleta, la experiencia teatral lejana e

irrecuperable en el pasado. No hay teatro antes ni después del acontecimiento teatral – Dentro del él, los ensayos- Por eso los textos teatrales *in vitro no son teatro*. Son formas de escrituras residuales o potenciales respecto de la teatralidad. En el teatro todo es naufragio, lo que queda es el océano. (Dubatti, 2007:185)

El teatro es un acontecimiento convivial, en el que por división del trabajo, los integrantes del convivio producen y espectan acontecimientos poiéticos, físico y físico verbales. La unidad de producción-expectación-poiética, se sustenta en el fenómeno de la compañía, (compartir, estado de amigabilidad y disponibilidad). (2011:44)

Esta condición -en apariencia contradictoria- de naufragio y compañía a la vez, abarca por su parte, la localización de la mirada como inicio de toda práctica escénica. Estoy con otros en la creación, aquí y ahora, de algo que sabemos va a desaparecer. De este modo Dubatti nos acerca la idea de teatro como producción compartida de trabajo poético, el que exista otro que observe la *poiesis* producida es lo que hace del acontecimiento teatral un uso tardío de la localización de la mirada. 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, así, la intervención en la zona de experiencia del teatro, la observación y el contacto con la praxis teatral. (2011:50)

Esta micropoética nos permite observar aquello que esta aconteciendo en términos de factibilidad, lo que se puede observar, lo que se logra describir. Aquella historia de lo que ya aconteció. Algunos ejemplos que nos pueden clarificar estas ideas planteadas por Dubatti se relacionan con las “identidades poéticas” que se pueden observar en diferentes elencos o directores. Es decir, la micropoética que plantea Arístides Vargas en sus puestas, es diferente a la micropoética que plantea Pompeyo Audivert o cualquier otro director o directora en sus obras.

En la dimensión abstracta, se incorpora la subjetividad con la que percibimos esos acontecimientos descriptibles y observables de la micropoética o micropoéticas en plural. Hay una parte del acontecimiento que es abarcable y otra

inabarcable, que podría decirse inefable, abstracta. Es aquello que se entiende en términos metafísicos y metafóricos que agudizan el acontecimiento a partir de la subjetividad de los distintos observadores.

El teatro habita un lugar de praxis que nos conmueve, atraviesa el lenguaje y nos instala en una zona de percepción que no puede describirse a partir del habla. En muchas ocasiones, cuando el acontecimiento teatral es fuerte, nos sacude, agita, remueve las emociones y con ella nuestra percepción del mundo. Entonces, lo único que puede ordenar estas ideas es el tiempo, aquel tiempo que nos permite asimilar lo que nuestra experiencia vital acaba de transitar. Nuestra mirada entonces, se transforma en una percepción casi total de la experiencia, porque allí no solo observamos, sino que percibimos con todos nuestros sentidos, la piel, el olfato, los sabores, los sonidos nos sumergen en la experiencia teatral. Considerar el teatro como un uso tardío de la organización de la mirada, es reivindicar la teatralidad como anterior al teatro, pero también focalizar en la radicalidad poética, novedosa y creativa de todo acontecimiento teatral. El propósito de conmover y de atraer la mirada es compartida por toda realidad con tintes de teatralidad, no obstante, es específicamente el teatro el portador de saberes e intenciones distintivas: intenciones axiológicas y estéticas, que solo pueden comprenderse en términos de acontecimiento advenido en historia que sienta precedentes. Esos saberes habitan más que en sus integrantes, sus teóricos, sus pedagogos, sus actores, directores o espectadores, en el acontecimiento mismo, en la praxis que excede las partes que la componen, para transformarse en un todo, que es infinitamente más potente que la mera suma de sus partes. Como una *gestalt* de la zona de experiencia que se percibe como experiencia múltiple y fecunda. Mauricio Kartun dice que el teatro teatra:

El teatro sabe, dicen los viejos cómicos. Como si sus veinticuatro siglos le hubieran alcanzado para instalar atavismos, para desarrollar, (en algún sitio innoble, seguro) su glándula histriona: lo que sus artistas a veces no saben, lo sabe el teatro mismo. Un director enfrenta su elenco en el temido primer ensayo. No tiene una imagen ni por casualidad. Está vacío. El actor entre tanto espera ese algo que no llega. Se enciende un tacho. La presencia de otros parece indicarle un lugar en el vacío. Alguna palabra detona las suyas, gana el espacio físico, pinta con su cuerpo el imaginario. Todos se mueven

por él como si nunca hubieran hecho otra cosa. Nace un mundo. El director mira y dirige: como nacida de algún gen paradójico, gen fosforescente, la puesta se ilumina a sí misma. Como respondiendo a la lógica de algún organismo ausente la creación se hace en el interior del propio objeto creado. Quizá por ese atributo misterioso que todos sus artistas comprobamos alguna vez, es que sabemos sonreír escépticos, cada vez que algún agorero (siempre de afuera) proclama su desaparición cercana. El teatro sabe. Saben sus espacios, sus artistas, como parecen saber esos grandes textos que basta dejarlos correr para que pidan espectáculo. Y sabe su público, claro, que no es nada más y nada menos que la otra mitad de sí. (*Kartun en Dubatti 2007:24*)

Para que haya teatro, alguien debe hacer – decir algo con su cuerpo ante la percepción de otro, ambos presentes. *Drama* en griego significa acción, y en materia de teatralidad esa acción debe ser corporal. Pero si bien las acciones corporales teatrales acontecen en las coordenadas espacio temporales de la experiencia, no son naturales dentro de la vida cotidiana, sino producidas por el hombre con una intencionalidad que trasciende la materialidad de la *empíria*. Acciones no naturales (no cotidianas) sino artísticas generadas por artificio. Estas acciones no naturales parten del plano histórico cotidiano para excederlo y derivar en una zona de alteridad (*Dubatti, 2007:35*). Hablamos de teatro cuando contemplamos la totalidad de la manifestación artística, cuando lo consideramos como zona de experiencia, cuando consideramos su estimulación y su multiplicación de sentido. No se trata de mimetizar las acciones duplicando la lógica de la realidad empírica, sino de construir mediaciones metafóricas fundadas en la autonomía de la *poíesis*. El teatro habita entre la empiria y la imaginación. “Nadie se comporta en el escenario como si estuviera en su casa” afirman Daniel Veronese y Ciro Zorzoli, y paradójicamente, cuestionan la noción de no actuación que críticos e investigadores le atribuyen (*en Espinosa, 2006: 3-5*). En consecuencia, el núcleo matriz de la teatralidad se instaura a través de la presencia de un cuerpo viviente que genera o recibe acciones no naturales, solo o interactuando con otros cuerpos o con otros materiales. Son las acciones poiéticas aquellas que generan y constituyen al teatro (*Dubatti, 2007:101*).

III. II. La perspectiva de la Filosofía del Teatro.

Hemos decidido seguir esta sección tomando la perspectiva de la Filosofía del Teatro, perspectiva en la que el interés por el contexto histórico-temporal del teatro se enriquece con el ontológico. Y no sólo en cuanto nos interesa para ahondar en el teatro mismo sino también para profundizar en los propios intereses e investigaciones de nuestro referente, Jorge Dubatti:

La Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes, recuperando los fueros de su entidad filosófica, mismos que la teoría teatral no reivindica: la relación del teatro con el ser, con la realidad y los objetos reales, con los entes ideales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con dios, los dioses y lo sagrado, etcétera. Es decir, que el campo problemático de la Filosofía del Teatro, si bien más restringido que el de la filosofía, es muchísimo más vasto que el de la teoría teatral. Dentro de los estudios teatrales, la Filosofía del Teatro es la que plantea los problemas más abarcadores y la que refiere posibles marcos de totalización, que exceden los objetos de estudio de otras ramas internas de la teatrología, como la poética teatral, la semiótica teatral, la teoría teatral, el análisis teatral, la crítica teatral, el teatro comparado, la historiografía teatral, la pedagogía teatral, la preceptiva teatral, la etnoescenología, la antropoescenología, la socioescenología y la epistemología del conocimiento teatral. (2011:14)

Comprender y comparar las teatralidades, para Dubatti, es la manera por la cual podemos volver a conectar el teatro con el acontecimiento del universo, con el concepto de realidad y lenguaje. La Filosofía del Teatro es una disciplina intermedia entre la Filosofía misma y un abordaje más acotado llamado teoría del teatro. ¿A qué podemos llamar teatro? ¿Qué lugar tiene el teatro en el concierto de todas las cosas que hay en el

universo? La Filosofía misma le otorga herramientas que le permiten reflexionar sobre la naturaleza, el hombre, la idea de Dios, los grandes planteos de la ontología, la gnoseología, la ética, es decir, las grandes ramas del campo filosófico.

Para definir el teatro desde la Filosofía del teatro, aparece la necesidad de tomar conceptos que tengan en cuenta la complejidad del fenómeno, y sobre todo la complejidad actual del teatro. El autor considera que en este momento, el teatro tiene una entidad problemática, un material complejo en su definición por varios factores, y en especial porque lo teatral no es solamente hacer obras de teatro, sino que implica también una manera de estar en el mundo. Desarrollar las diferencias entre la Filosofía y la Filosofía del Teatro nos permite discernir los elementos y a su vez profundizar en los términos teóricos que atañen a cada disciplina. Como hemos propuesto en líneas anteriores, la Filosofía como origen del pensamiento se pregunta por los principios y las causas del ser y de las cosas, del universo y del hombre. Indaga en todo aquello que se constituye en pensamiento racional: lo lógico, la ética, la estética, la gnoseología, entre otros. Lo que intentamos subrayar del pensamiento filosófico se centra en una actitud de compromiso con el hombre y la sociedad, considerando la Filosofía como una actividad eminentemente crítica y transformadora. La Filosofía del Teatro toma preguntas fundamentales de la Filosofía, pero las orienta hacia el análisis del teatro como práctica discursiva, pero por sobre todo, como acontecimiento de carácter efímero; habilitando, así, la reflexión sobre lo que pertenece a la práctica teatral específicamente. ¿Cuáles son los elementos esenciales que en la actualidad permiten denominar teatro al teatro? Esta pregunta es indispensable a los fines aquí tratados, ya que como afirma el autor, lo que permitía llamar teatro al teatro en tiempos antiguos, no es lo que lo define en la actualidad. Estos son aquellos factores que hacen que el teatro sea un fenómeno complejo, ya que la práctica teatral ha ido incorporando infinitas herramientas expresivas a lo largo de la historia y lo que antes determinaba una estructura sólida que facilitaba su análisis, ha tenido exploraciones de todo tipo, que amplían y enriquecen los límites de su estudio. Dice Dubatti:

El teatro posee saberes axiológicos, críticos y teóricos, metafísicos, terapéuticos, y su poesía siempre se desdelimita hacia más. Y sabe brindarle al hombre una herramienta de construcción y exploración de su existencia y su mundo, una arquitectónica que modela no solo los objetos artísticos, sino

también la vida (Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético*). Consideramos entonces la filosofía del teatro como disciplina fundadora de un sistema de comprensión que habilita otros saberes: teóricos, metodológicos, analíticos, críticos, pedagógicos. La Filosofía del Teatro en consecuencia, como un saber basal que permite construir otros saberes subsidiarios, saber basal cuyos principios se asumen como fundamentos. (2007: 26)

A diferencia de la perspectiva filosófica, que indaga en las propiedades del teatro en cuanto ente poético, se llama Teoría del Teatro al campo disciplinar que conforman aquellos escritos que están orientados a la práctica teatral específicamente, es decir, textos como el de Barba, Stanislavski, Meyerhold -por solo nombrar algunos- que son desarrollos conceptuales para actores, directores e intérpretes; aquellos textos que describen métodos de actuación o interpretación y asimismo escritos que se han desarrollado en base de esos textos para explicar y desentrañar conceptos teóricos referidos al teatro o a su enseñanza (aquí podríamos abrir otro abanico de estudio que incluiría los textos didácticos del teatro, los cuales tratan de introducir de forma pedagógica, aquellas estrategias de enseñanza de los textos teóricos, pero en este discernimiento no explayaremos en esta oportunidad, dado que dista de nuestro objeto de estudio). De esta manera podríamos resumir que si bien la Filosofía del Teatro y la Teoría del Teatro comparten un mismo objeto material de estudio, se diferencian por su perspectiva o punto de vista desde donde lo abordan. También son distintas sus finalidades y los objetivos que persiguen, como lo son las constelaciones de conceptos que aparecen en cada perspectiva.

En este sentido, podríamos ubicar dentro de la perspectiva filosófica la indagación sobre las relaciones que se establecen entre el teatro y los procesos de subjetivación. En primer lugar, y para comenzar la exposición sobre sus aportes a este tema, en las siguientes líneas nos introduciremos en una perspectiva general sobre la subjetividad. Dubatti desarrolla en el capítulo titulado “Zona de subjetivación. Macro política y micro política” (*Filosofía del teatro I convivio, experiencia y subjetividad*): “La zona de experiencia que constituye el teatro es una zona de subjetivación” y “llamamos subjetividad a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo, generadas, portadas y transmitidas por los

sujetos históricos, por la extensión de la capacidad de producir sentido de dichos sujetos” (2003:72 y 396). Según Dubatti, la experiencia teatral nos transforma como sujetos, asimismo el autor problematiza y no utiliza la noción de identidad, empleando la palabra subjetivación, para explicar que un sujeto no presenta una identidad siempre fija e inamovible, sino que se constituye a partir de sus experiencias y su historia. Podemos comenzar a pensar este concepto a partir de la figura del espectador; por ejemplo: el espectador llega al teatro con sus experiencias previas, con una información relativa sobre lo que va a suceder, pero hay un espacio desconocido, en donde nunca es certero lo que puede ocurrir en esa experiencia vital, es decir lo que dura la obra. Por lo tanto aquel sujeto que entró al teatro con sus sensaciones particulares, sus emociones y su vitalidad, pasa por una experiencia que aporta a su percepción del mundo. Su subjetividad ha incorporado una nueva experiencia y esto lo ha hecho junto a otros, aunque haya ido solo, ha estado con otros, porque la experiencia ha sido en el teatro. También el actor, como hacedor de dicha práctica, ha atravesado el proceso de creación y de *poíesis*. La experiencia subjetiva también lo ha transformado, ha desentrañado símbolos, ha descartado acciones, escenas, etc. Pero, en lo que ha seleccionado para construir una obra, en lo que ha tenido que descartar, ahí, en ambos lugares ha construido sentido, ha cambiado su subjetividad y ha atravesado su propia construcción, es decir su proceso de subjetivación. La subjetivación otorga nuevos sentidos, vigencias y valores a aquellas personas que participan del convivio. Nadie sale de una genuina experiencia estético-teatral de la misma manera que ha entrado. La propia existencia se ha visto atravesada y transformada. Y las relaciones con el mundo sufren también el mismo impacto e impresión.

Vemos por lo dicho que al menos dos tipos de definición expresan filosóficamente la especificidad del teatro: una definición lógico – genética como acontecimiento poético, y una definición pragmática, como zona de experiencia y construcción de subjetividad. Según la definición 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 (2011: 34).

III. III. Redefinición del teatro a partir del acontecimiento convivial.

El convivio etimológicamente entraña compañía, dice Dubatti, compañero es “el que comparte el pan”, el que sale de sí para ir al encuentro con el otro. Significa afectar y dejarse afectar. Convivio viene del latín *convivium*, festín, convite. Jorge Dubatti resignifica las palabras de Florence Dupont (1991,1994) sobre las prácticas literarias de la cultura viviente. Sobre estas bases comienza su capítulo “Análisis de las estructuras conviviales como contribución a la tetralogía” (*El convivio teatral teoría y práctica del teatro comparado*). Vale la pena subrayar la contribución que han hecho sus escritos a la teoría teatral; sus trabajos nos han dado la posibilidad de delimitar: ¿A qué nos referimos cuando hablamos de convivio? ¿Qué relación encontramos entre convivio y centro aurático? Y sobre todo: ¿Cómo se relacionan estos conceptos con el fenómeno de la teatralidad? Tomaremos, a continuación, algunos de los modos que el autor nos propone para pensar estas relaciones:

1- Redefinición del concepto de teatralidad a partir del acontecimiento convivial. Llamamos convivio al acontecimiento convivial, a la reunión de cuerpo presente sin intermediación tecnológica. Artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica. Desde las reflexiones planteadas por Jorge Dubatti en relación a la redefinición del concepto de teatralidad, hemos podido poner en diálogo una de las nociones académicas de teatralidad formulada por Ileana Diéguez. Partiendo de la teorización sobre dichos conceptos donde Diéguez concibe la teatralidad como un campo expandido en el espacio de la vida propiamente dicho. La autora piensa el concepto de teatralidad como una construcción cronotópica esencialmente situada en espacios sociales como un lugar de representación. La teatralidad como dispositivo, como discursividad específica implica siempre la puesta en relación de cuerpos y de objetos en determinados espacios, particularmente espacios cotidianos que resignifican las relaciones habituales. La teatralidad da cuenta del despliegue escénico de imaginarios sociales, de prácticas que transforman, aunque de manera efímera, los espacios de los días comunes.

Si bien Dubatti toma en sus escritos algunas de las definiciones de Diéguez, para él, a diferencia de la autora cubana, lo propio de la teatralidad y que se evidencia en la teatralidad del teatro es que ésta tiende o apunta a una realidad poética. Si bien

hay una teatralidad anterior al teatro, ésta no es su expresión más acabada. La teatralidad tiende o tiene un componente poético, componente que la diferencia de los escenarios meramente sociales. Dubatti acentúa su reflexión desde una perspectiva escénica, en cambio Diéguez percibe la teatralidad como campo expandido en el espacio de la vida propiamente dicha y a diferencia de Dubatti, focaliza en la resignificación y reinterpretación que se le puede dar a la vida cotidiana como lugar privilegiado de la teatralidad.

2- Aproximación empírica al funcionamiento de las estructuras conviviales. El teatro se define lógico-genéticamente como un acontecimiento constituido por tres subacontecimientos relacionados entre sí. Estos subacontecimientos mencionados son: el convivio, la *poíesis* y la expectación. Por eso, el autor lo denomina acontecimiento triádico. Ya hemos mencionado que el convivio exige la reunión de cuerpos presentes, exige el encuentro de personas compartiendo un mismo tiempo y espacio. Para Jorge Dubatti, un fenómeno que es determinante en el análisis, teorización y reflexión sobre el término de teatro, es la *poíesis*. Para definir este concepto, es importante comprender que sólo puede concebirse en términos de acción; la *poíesis* es manifestada a partir de acciones físicas y físico- verbales en interacción con luces, sonidos o elementos que logran volverse poéticos. La *poíesis* es para Jorge Dubatti:

El objeto de estudio de la poética. La función primaria de la *poíesis* no es la comunicación, sino la instauración ontológica: poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo, la *poíesis* teatral se caracteriza por su naturaleza temporal efímera, no obstante, su fugacidad no le confiere menos entidad ontológica [...] La *poíesis* involucra tanto la acción de crear como el objeto creado. (2007: 89)

Tomar la poética aristotélica implica encontrar el lugar donde el concepto de *poíesis* remite a la fabricación, elaboración, y creación de objetos específicos, pertenecientes a la esfera del arte. Dubatti afirma que Aristóteles incluye en su concepto de *poíesis* la música, el ditirambo, la danza, la literatura la plástica, es decir, asevera que la

expresión de *poíesis* aristotélica se refiere a la creación artística y a los objetos artísticos en general.

Dadas estas reflexiones y en consonancia con los conceptos que desarrollamos en la sección sobre la Filosofía del Teatro, cabe aclarar que para Dubatti la *poíesis* es el objeto de estudio de la Poética (con mayúscula), la cual es parte de los estudios filosóficos referidos a todas las artes en general. Cuando se refiere a la Poética Teatral está nombrando a aquellas indagaciones que forman parte específicamente de la Filosofía del Teatro y de la Teoría Teatral o Teatrología. Con estas relaciones/distinciones, Dubatti propone una articulación coherente, sistemática e integral de la complejidad de aspectos y ángulos que exige el ente poético del teatro. Asimismo, la distinción que el autor plasma para las poéticas con minúscula, están reflejadas en el estudio de acontecimientos teatrales específicos, de universos teatrales particulares, a partir del examen de la complejidad ontológica que se da en los entes poéticos que ven la existencia en distintos contextos territoriales.

La Poética (con mayúscula) tiene como objeto de estudio la *poíesis* y la Poética teatral, en tanto disciplina de la Teatrología, propone una articulación coherente, sistemática e integral de los aspectos y ángulos de estudio que exigen el acontecimiento y el ente poético teatral, así como la formulación de las poéticas (con minúscula). A partir de la *poíesis* la Poética organiza el análisis de la totalidad del acontecimiento teatral (su dimensión completa: poiética-convivial-expectatorial); si no hay *poíesis* no hay posibilidad de teatro (aunque si de teatralidades *no-poiéticas*). (Dubatti, 2011: 60)

Para desentrañar y reflexionar acerca de los conceptos de Poética con mayúscula y poética con minúscula es importante considerar que hay una dependencia de los estudios teatrales con respecto a la Poética como concepción filosófica. Dubatti explica su *status ancilar*, su dependencia en relación a los estudios filosóficos, es decir los estudios teatrológicos y la Filosofía del Teatro presentan una dependencia o subordinación a la Filosofía como campo de conocimiento general.

Disciplina General	Ramas	Temas de estudio
Filosofía	Metafísica Ontología Lógica Ética Epistemología Estética o Filosofía del Arte >	Poética / ente poético
Filosofía del Teatro (como parte de los estudios teatrales)	Poética (con mayúscula)	-Aspectos y ángulos que exige el ente poético. -La función primaria de la <i>poiesis</i> es la instauración ontológica (poner algo a existir en el mundo). Teatro como: entidad metafórica, negación radical del ente real, instalación de su propio campo axiológico y soberanía.
Teoría Teatral General	poética/as (con minúscula)	- <i>Poiesis</i> teatral en su dimensión productiva, receptiva. -Macropoética, micropoética, archipoética.

En resumen, lo que Jorge Dubatti logra, es un diálogo constante entre la Filosofía, Filosofía del Teatro y Teoría Teatral, dejando en evidencia en sus escritos, que observar al teatro desde sus aspectos filosóficos, permite reflexiones y pensamientos que de otro modo pasarían desapercibidos.

Volviendo a la aproximación empírica que el autor realiza sobre las estructuras conviviales, cabe seguir ahondando sobre a qué nos referimos cuando

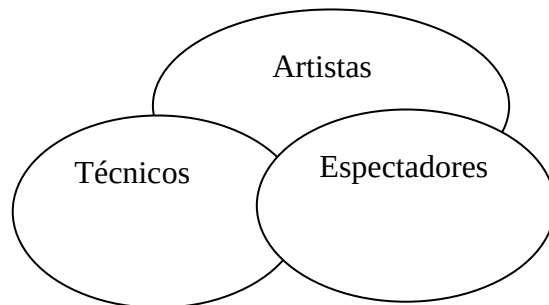
hablamos de acontecimiento convivial. Dubatti sostiene que el convivio implica la reunión de dos o más hombres vivos, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada – no extensa - en el tiempo, para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y se alternan dos roles: el emisor que dice – verbal y no verbalmente- un texto, el receptor que lo escucha con atención (2003: 13). Podemos establecer una relación entre el convivio y la teatralidad, es decir, puede suceder un acontecimiento portador de teatralidad a partir del convivio, pero como hemos mencionado a lo largo del escrito, el convivio no es inherente a la teatralidad, puede acontecer la teatralidad sin necesidad de un acontecimiento poético. Afirma Dubatti:

No es la condición aislada del espectador lo que determina la teatralidad sino lo que la completa concatenadamente con los procesos convivial y poético. Estos modalizan la categoría de expectación, la afectan y singularizan teatralmente- distinguiéndola de otras formas de actividad espectacular. (2007:36)

El autor instala la idea de que es el espectador quien completa la posibilidad de existencia del teatro, ya que es quién localiza el acontecimiento a partir del enfoque de la mirada. Pero para que la teatralidad se convierta en teatro, son necesarios el convivio, la dimensión poética y el espectador. Por lo cual, podemos afirmar que el aspecto relevante que nos permite diferenciar teatralidad de teatro está en la *poíesis*.

El convivio es el concepto que ha sido fundamental en sus obras, y quizá, sobre el que más ha profundizado en su libro *El convivio teatral, teoría y práctica del teatro comparado*. En él expresa: “La consideración de la teatralidad desde el principio de convivio – a la vez fundamento y avatar inicial- abre perspectivas fecundas para la teatrología” (2003: 6). El concepto central de este capítulo, es este encuentro de los intérpretes y el espectador, en donde los cuerpos vivos están presentes sin excepción. Según el autor ese encuentro es el que permite que el hecho teatral suceda. Sin convivio, no hay teatro.

En la reunión teatral, los vínculos de socialización son múltiples y afectan la esfera del acontecimiento poético y espectadorial. Dicha multiplicidad, puede sintetizarse a través del siguiente esquema:



En *El convivio teatral, teoría y práctica del teatro comparado*, Dubatti dedica un capítulo a las aproximaciones empírico conductivas al funcionamiento de las estructuras conviviales.

Mencionaremos primero, quiénes son los partícipes de las estructuras conviviales en el teatro: los actores/ actrices, director, técnico, iluminador, vestuarista, guionista, escenógrafo, boletero, público. Pues bien, lo que nuestro autor hace, es crear un mecanismo de estudio que analiza cómo se dan las estructuras conviviales en cada una de estas fases. Hay una serie de hacedores que al momento del acontecimiento teatral son indispensables. Pero, de la larga lista que mencionamos hace un instante, los que deben estar de cuerpo presente para que el hecho teatral pueda suceder son: el actor/ actriz y el espectador. En este caso, el autor plantea varios tipos de espectadores del hecho teatral, el espectador que se presenta como crítico, que interpone juicio sobre lo que ve, el espectador que se deja sorprender, y por último, el espectador que no solo observa el hecho teatral, sino también observa todo el contexto y a los mismos espectadores. Este espectador, según Dubatti, es el que tiene una mirada más profunda y completa.

3- Redefinición del texto dramático a partir de las estructuras conviviales.

Para comprender a qué nos referimos cuando hablamos de texto dramático, es indispensable comprender que el dramaturgo es quien escribe obras de teatro, pero no podemos dejar de mencionar, que en la actualidad hay muchas variables que nos permiten la notación de obras dramáticas. En esta instancia, es indispensable aclarar la diferencia entre texto dramático y notación dramática. Cuando nos referimos a texto dramático, nos referimos a un tipo de escritura en particular, la cual debe presentar inevitablemente un conflicto. La noción de drama (acción), permite comprender que las obras escritas por un dramaturgo se sitúan en un espacio tiempo determinado, en donde ese conflicto se desarrolla. La acción se ve determinada por el diálogo y a través de él, se establece el conflicto central de una obra de teatro. El género dramático, como ya sabemos, es la clase de texto literario que representa los conflictos de los seres humanos. Stanislavski se ha encargado de instalar que esos conflictos pueden ser con uno mismo, con otro personaje o con el entorno. Pero no profundizaremos en este momento en las nociones del teatro stanislavkiano, ya que esta bifurcación nos correría el eje temático de nuestro escrito.

Como hemos mencionado con antelación, y en relación al género dramático, éste siempre está vinculado a los conflictos de los seres humanos y lo que no podemos olvidar es que el texto dramático tradicional tiene una estructura determinada. Esta estructura consta de las siguientes partes:

TÍTULO: El título es el nombre que se le asigna a la obra de teatro, puede tener relación directa con la historia, o puede que sea un símbolo que elige el dramaturgo a la hora de nombrar su creación dramática.

PERSONAJES: Los personajes de una obra de teatro son los encargados de materializar el conflicto dentro de la puesta en escena. En casi todas las temáticas del género dramático se emplean varios actores para encarnar los personajes (esto puede sufrir infinitas variables, según las puestas). Como ya sabemos, los personajes tienen distintas características.

Los personajes protagonistas: son los encargados de llevar la temática narrativa propuesta por el dramaturgo.

Los antagonistas: al igual que los protagonistas, son personajes claves dentro de la historia, dado que inciden en el desarrollo de la trama (los que presentan oposición al personaje principal de la historia).

Personajes secundarios: quienes se suman a los protagonistas u antagonistas, para completar todas las aristas de la historia.

ACTO: El acto representa cada una de las partes contenidas en la totalidad de la obra o la pieza literaria.

ESCENA: Está marcada por la entrada o la salida de uno o varios personajes, en la escena se distinguen varias situaciones o períodos dentro de la acción dramática.

CUADRO: Los cuadros suelen estar vinculados con las variaciones escenográficas de la obra; es decir, con todos los aspectos físicos y mobiliarios que enmarcan las escenas.

DIDASCALIAS O ACOTACIONES: Se refieren a las indicaciones técnicas dadas por el dramaturgo a los actores de la obra, en las didascalias o acotaciones podrán saber distancias, tonos y matices sobre cómo actuar (pueden ser tomadas en cuenta o no según requiera la propuesta escénica). Estas pautas pueden estar relacionadas a cómo moverse en el escenario, cuáles son sus salidas y sus entradas, qué entonación de la voz se debe utilizar, también cuándo realizar los cambios de escenario, y múltiples lineamientos técnicos y teatrales. Las didascalias aparecen siempre entre paréntesis.

APARTES: El aparte es cuando el actor no se dirige a algún personaje dentro de la obra, sino que a modo de narrador, se dirige al público en voz alta; en este caso, el público o la audiencia se convierte en receptor directo del texto del actor o los actores/ actrices.

MUTIS: cada vez menos utilizado en el teatro del siglo XX y XXI, se refería al gesto que realizaba el actor dentro de una obra de teatro para indicar su retiro de la escena. Solía utilizarse indispensablemente para el cambio de cuadro.

Asimismo podemos distinguir entre distintos sujetos creadores de los textos dramáticos. Existe un fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral que permite reconocer diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos entre otras distinciones. La dramaturgia de autor, de dramaturgista, de reversionista o del adaptador, de director, de actor, de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas. Las tres últimas englobables en el concepto de “dramaturgias de escena”.

Se conoce como dramaturgia de autor: aquella que es producida por escritores de teatro, es decir, dramaturgos propiamente dichos, autores que crean sus textos antes o independientemente de la labor de dirección o actuación.

Dramaturgia de actor: aquella producida por los actores mismos, ya sea de forma individual o grupal. La dramaturgia del actor se aproxima al estatuto del aedo y de co-creador del rapsoda. Hugo. F Bauzá afirma que la lengua griega distingue *aoidos* y *rapsodos*.

Los términos *aoidos* “Poeta”, y *rapsodos* “Declamador”: el primero sería una suerte de creador – con las restricciones que implica aplicar este término a un tipo de poesía que se reelabora de forma oral- [...]; el segundo – El *rapsoda*- es una especie de co-creador, dado que no declama un corpus fijo e inmutable, sino que- de acuerdo con las necesidades y preferencias del auditorio- hilvana de manera oral el material poético del que dispone” (*en Dubatti, 1997:105*).

Dramaturgia de director: es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica. Muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior.

La dramaturgia grupal: incluye distintas variantes de la escritura (binomio, cuarteto, trío, equipo) y diferentes formas de creación colectiva, grupo de teatristas colaborando en la creación. Dubatti afirma que, en buena parte de los casos históricos, éstas categorías se integran fecundamente.

La multiplicación del concepto de dramaturgia, permite también otorgar estatuto de texto dramático a guiones de acciones y formas de escritura que no responden a la notación dramática convencionalizada en el siglo XIX. Al respecto, es fundamental diferenciar entre texto dramático y notación dramática (*Dubatti, 2009*). El concepto de texto dramático no depende de la verificación de mecanismos de notación teatral ni de fijación textual rígidos y fijados por convención (división de actos y escenas, didascalías, distinción de nivel de enunciación de los personajes); ya que si bien los

mecanismos tradicionales pueden seguir hoy vigentes, es el continuo devenir histórico siempre cambiante y creativo quien fija las reglas en el teatro.

Para comprender en profundidad las relaciones entre texto dramático y notación dramática, es importante señalar la idea de la “huella”. Las huellas que van dejando las anotaciones en el trabajo creativo, haciendo especial hincapié en las bitácoras, las anotaciones, dibujos, figuras y recordatorios de los ensayos, los cuales tienden una especie de puente entre el texto dramático y el proceso de trabajo. Volver sobre la huella, tachar, buscar sinónimos o decidir reforzar aquella palabra que al personaje le representa un desafío pronunciar. La notación dramática es el registro de lo vivido, de lo que se busca recuperar, e inclusive, puede transformarse luego en espectáculo. Cada marca de la notación dramática, evidencia que se ha recorrido un camino de prueba y error. Respecto a la estructura, en las notaciones dramáticas se evidencian variables que distan de la estructura sólida y literaria de la escritura dramática tradicional. Desde las vanguardias históricas en adelante, se ha recurrido a los más diversos registros, diarios de director, didascalias, apartes y textos de los intérpretes que se traducen en notación dramática, escritos de los procesos de acción que enuncian la historia de lo que ya se ha vivido.

Esta amplitud y maleabilidad con la que Dubatti trata el concepto de texto dramático está fundamentada y justificada por la redefinición que realiza del mismo a la luz de las estructuras conviviales. El énfasis puesto en la idea de acontecimiento y *poíesis* es la que posibilita que la noción tradicional de texto se expanda y de cabida a nuevos tipos de escritura y creación dramática.

Pero también, han mutado, según Dubatti, los recursos de las puestas en escena en relación al vínculo con el público. En su libro *Introducción a los estudios teatrales (2011)*, sistematiza algunas de las formas en que los espectáculos se relacionan con el público, las cuales distan de colocar al espectador como figura pasiva, proponiéndole una interacción que los introduce de manera plena en el acontecimiento convivial. El espectador puede fugarse de su espacio y ser tomado por el régimen del convivio o por la *poíesis*. Dubatti llama a estos desplazamientos regresión convivial y abducción poética respectivamente. 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. Asimismo puede voluntariamente “entrar” y “salir” en espectáculos performativos, en los que la liminalidad entre convivio y *poíesis* favorece el canal de pasaje. Puede lograr una simultaneidad en el “adentro” del acontecimiento poético y el “afuera” de la distancia espectral, 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 partir 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 (es el acto de manifestación de lo sagrado) o manifestación de lo sagrado (*Mircea Eliade en Dubatti 2011: 41*). En este caso, la *poíesis* opera como hierofanía primaria (en el cuerpo poético), o secundaria (en el cuerpo del actor o en la materialidad del espacio cotidiano). La abducción del teatro sagrado ratifica la soberanía de la *poíesis*: su conexión con lo numinoso (manifestación de poderes divinos) (*Dubatti, 2011:41*).

III. IV. Teatro y centro aurático.

¿Cuál es la relación que hace el autor entre convivio y centro aurático? Dice Dubatti: “En el centro aurático del teatro, el arte adquiere una dimensión de peligrosidad de la que el cine carece” (*2003:19*). Llamaremos aura a la energía que despliega el cuerpo presente. A esta energía expansiva del actor, Dubatti la define como peligrosa, ya que no hay posibilidad de reproducción de lo que acontece por única vez en un espacio y tiempo irrepetible. Ponerse a salvo de la locura, ordenar provisoriamente el caos, como sucede con la obra de todo gran artista. Fugarse de las presiones para inventar otras territorialidades de subjetividad y regresar con nuevas fuerzas: La *poíesis*, trayecto de creación y obra creada como una máquina de aire en un mundo irrespirable. Guirri afirma en su metapoésía “Soy lo que hago/ lo que hago me cambia/y adviene entonces/ Un reverbero, una descarga, desde alguien presente en mi/ Alerta y llamado/ del mismo hombre que soy/ de la misma gravitación que hacia lo bajo tira// No reniega, / No frena el alma ese caudal/ y aspirándolo/ fija un instante mi contorno” (*Guirri en Dubatti, 2003:168*).

A diferencia del cine o la fotografía, el teatro exige la concurrencia de los artistas y los técnicos al acontecimiento convivial, y en tanto no admite reproductibilidad técnica, es el imperio por excelencia de lo aurático (*Benjamín en Dubatti, 2003:17*).

En la actualidad, donde la tecnología está inserta de manera inminente y casi absoluta en nuestra vida cotidiana, introducir el concepto de aura, es de alguna forma reivindicar nuestra condición humana. No es posible analizar este concepto sin tener en cuenta la figura de cuerpo vivo, con un corazón que late y que implica en su estar, una energía que denota vida. No hay aura si no hay vida, y sin ella - la vida - no hay *poíesis* ni expectación posible.

Dubatti, en su artículo “Poéticas y fundamento de valor en el nuevo teatro de Buenos Aires” publicado en la página web del *Teatro del Pueblo* (*sin fecha/sin numerar*) nos ha convocado en estas líneas con una reflexión inaplazable:

En el teatro, el aura está en la presencia inmediata de los cuerpos. Esto es lo que hace que sea tan apasionante. Hay mucha gente que dice que no tolera el teatro. Lo que no tolera es el aura, esa cosa magnética que tiene el cuerpo de los actores (Dubatti, 2003, 18). Por esta razón y en concordancia con la esencia misma del teatro, nos animamos a plantear la idea de que en estos tiempos de conectividad digital, de fugacidad, de virtualidad, el encuentro de cuerpo presente es casi una “Resistencia revolucionaria”.

La espectacularización de lo social o la cultura del espectáculo: la teatralidad se ha difundido en todos los órdenes de la vida social, especialmente en las escenificaciones del discurso político. Es la resistencia como valor: frente a la unificación del mundo por la hegemonía del neoliberalismo autoritario y la desarticulación y redefinición todavía no concretada de la izquierda, la lucha por los valores humanistas fundamentales (derechos humanos, calidad de vida, justicia, igualdad social, identidad y conocimiento del pasado, etc.) se ha ubicado en un lugar de resistencia, de defensa contra el avance de dicha hegemonía. El lenguaje teatral se afirma como resistencia a partir de su especificidad en lo aurático

(el intercambio directo entre el actor y el espectador, sin intermediaciones técnicas), contra la desterritorialización, a favor de la educación y contra la transparencia del mal. Como una vuelta a lo humano en una sociedad fragilizada, dividida, escéptica y violenta, el arte se ha constituido en oasis de sentido en una cultura sin sentido.¹

Para profundizar y complejizar el concepto de aura, instalaremos las ideas de Walter Benjamín, explicitando lo que para el autor implica la originalidad de la obra de arte.

Walter Benjamín, en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936), identifica el aura con la singularidad, la experiencia y lo irrepetible. Él asume que la reproducción técnica destruye la originalidad ya que sólo es posible calibrar el valor ritual de un objeto de arte a partir de su valor de culto y no por su exhibición. Al existir muchas reproducciones de un objeto de arte, éste pierde su originalidad, y en consecuencia, se vuelve un objeto cuyo valor no se puede establecer con respecto a un aquí y ahora particular. Benjamín relaciona la pérdida del aura a nivel estético con una tendencia social general donde las realidades y los objetos se masifican.

Este filósofo alemán considera que la nueva forma del arte configura también una nueva forma de percepción social, el cambio de percepción no atañe solo a los objetos de arte, sino que se refleja en ellos, y ésta es una característica propia de la modernidad. Benjamin ejemplifica el objeto de la mediación técnica sobre la percepción con el caso del actor de cine frente a la cámara. El actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, el actor de cine es presentado por todo un mecanismo. El cine además posee la capacidad de aislar los elementos y recomponerlos de otra forma. La capacidad aislativa del cine permite un acceso al inconsciente óptico, éste se devela cuando la cámara pone más atención en algún aspecto que para la percepción humana normal pasa desapercibido. Por otra parte, la forma de la percepción propia del cine, responde a los requerimientos propios de la modernidad, mientras que el arte anterior al cine requería acogimiento y contemplación. Es importante hacer hincapié en lo efímero de una experiencia que se desvanece, durante el segundo mismo que acontece. El aura, como

¹ Disponible en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/dubatti001.htm>

experiencia que sucede, reconoce al teatro en su dimensión de experiencia vital. Es un aquí y ahora particular. Único e irrepetible.

Solo *a posteriori* de ese acontecer, se podrá analizar, contemplar, estudiar y criticar con infinitas variables y perspectivas. Una vez que el encuentro aurático ha sucedido, una vez que la experiencia estética ha concluido, recién ahí deviene su estudio y su reflexión. También tomamos a Benjamín para comprender este segundo momento del arte, la crítica de arte, que es habilitada una vez que ha finalizado la experiencia aurática. La crítica de arte se focaliza en descubrir la disposición de la obra misma, destacando su potencial filosófico que nos habla de la sustancia, de la verdad y de la experiencia, como así también de la relación de las obras de arte particulares con el mundo de las ideas:

Benjamín considera que la crítica “es mucho menos el enjuiciamiento de una obra que el método de su culminación” su tarea es “descubrir la secreta disposición de la obra misma, ejecutar sus encubiertas intenciones [...] hacerla absoluta”... La filosofía del arte, como disciplina, lleva a cabo la *salvación* [Rettung] platónica a través del rescate de lo fenoménico y particular de la realidad cambiante, sin por eso olvidarlo ni menospreciarlo. Ya no se trata, por lo tanto, del conocimiento alcanzado por los conceptos, sino de la verdad de las ideas que “*le están dadas a la observación*” (Smart, 2015: 17 y 37)

A partir de la reflexión filosófica y del concepto de crítica de arte de Benjamín, entendemos que desde los hombros de los gigantes, el aura adquiere una dimensión indisoluble en la práctica escénica, no permite la reproductibilidad del acontecimiento, lo que lo instala en un lugar distintivo de las otras artes y nos acerca a la finitud de la vida. Comienza y termina como la vida misma, nos acerca a la muerte, en tanto avanza mientras se escurre entre las manos. Intransferible energía que se comparte en una zona de acontecimiento común. Metafísica del encuentro temporal que acuna a los sujetos citados a formar parte del ritual. A esos, no a otros sujetos. A los que conforman el aura común de un espectáculo particular, que ya más nunca será como fue.

En la misma línea de estas ideas, Ricardo Bartís reflexiona sobre el pasado teatral como pérdida:

El teatro es una performance volátil, una pura ocasión, algo que se deshace en el mismo momento en que se realiza, algo de lo que no queda nada. Y está bien que eso suceda, porque lo emparenta profundamente con la vida, no con la idea realista de una copia de la vida, sino con la vida como elemento efímero, discontinuo. En este sentido, el teatro parece contener, al mismo tiempo que la serenidad de la muerte, la mueca ridícula de la muerte, su patetismo, su ingenuidad. En una época hiperartificial, hipervisual, la materialidad del teatro sigue siendo un elemento primitivo, reducido, como una obligación de un devenir cerrado, minoritario. (*Bartís en Dubatti 2003:18*)

Durante el aislamiento social obligatorio (ASPO), que tuvo lugar en el mundo en el 2020, y que en Argentina abarcó de marzo a diciembre inclusive, el doctor Jorge Dubatti dio una serie de conferencias, convocado por distintas instituciones culturales. En una de ellas, citado por el Instituto Nacional de Teatro (INT), mencionó una serie de aspectos claves, que tienen lugar en nuestra investigación y sobre todo en este capítulo en particular. Un concepto relevante que ha dado a conocer fue el de video teatro, mecanismo de difusión que se implementó durante el aislamiento, sobre todo en salas de teatro independientes, para subsistir pese a la debacle que significó el aislamiento para el sector cultural en general, y el sector teatral en particular. Debido al cierre temporal de las salas de teatro de todo el país, los actores han llevado a cabo un mecanismo de acción poética, que está por fuera del normal desarrollo de las obras de teatro. Es decir, los actores se vieron obligados a grabarse, para difundir sus creaciones artísticas y compartir las grabaciones de sus obras, las cuales habían sido estrenadas y presentadas antes del aislamiento y con público presente. Se han desperdigado por las redes sus videos, fragmentos de sus obras, sus mini escenas, etc. Dubatti, durante su conferencia, explica las dificultades de los espectadores en la recepción de estos productos culturales. Imágenes en pausa, el símbolo de giro en espera de las computadoras cuando tarda la señal de Internet, la distorsión del audio en las voces de los actores, etc. Esto que podría tratarse como una nimiedad, deja en evidencia lo más importante

que subyace en el acontecimiento teatral: el aura intransferible que menciona Walter Benjamín desde el siglo pasado. En los video teatro, el aura del actor está mediado por un soporte tecnológico que repleta de lejanía el acontecimiento. Allí, el cuerpo no está. Por lo tanto, la energía expandida del actor, la proyección de la voz, en otras palabras, el ente poético, carece de la presencia inmediata, del aquí y ahora que vuelve tan fascinante una obra de teatro. Falta el carácter efímero, que vuelve mágica la acción que un actor lleva a cabo, pues hay todo un aparato que impide el encuentro aurático.

Esta idea propone apropiarse de la resistencia que implica un cuerpo sin mediaciones tecnológicas, es decir, reivindicar el cuerpo humano como portador de sentido, y en contra del poder abarcador del capitalismo, el cual instauro sus lenguajes, categorías, criterios, vigencia y valores, que asolaron la cultura y otros ámbitos sociales y vinculares.

IV. EL CONVIVIO TEATRAL EN EL PRESENTE

IV. I. Las nuevas tecnologías y el Tecnovivio como concepto teórico.

Las condiciones culturales del presente, exigen un profundo estudio en su práctica concreta. La cultura se ha visto atravesada por las herramientas y soportes tecnológicos que han sido introducidos en prácticamente todos los espacios de nuestra vida cotidiana; nos han servido no solo para la difusión y publicación de artefactos culturales, sino también como disparadores del germen en la creación artística. Para la música, las artes visuales, las audiovisuales, todas estas herramientas tecnológicas han facilitado espacios de producción sin precedentes. Para el teatro, la tecnología implicó nuevos modos de articulación de las prácticas escénicas. Se ha generado un diálogo interdisciplinar, incorporando nuevos instrumentos al hecho teatral. Pero, lo que debemos subrayar, es que el hecho teatral exige la presencia del actor/ actriz en escena. Cómo ese actor/ actriz interactúe luego con las herramientas tecnológicas, cómo fundamente su utilización o las explote en función de un espectáculo, de ninguna manera justifica prescindir de la presencia vital que conlleva el teatro desde sus orígenes hasta la actualidad.

Dubatti, en el artículo ya mencionado, “Poéticas y fundamento de valor en el nuevo teatro de Buenos Aires”, afirma:

Se ha producido una desterritorialización de la cultura (García Canclini) por el auge de los nuevos y cada vez más sofisticados mecanismos de comunicación (televisión satelital, correo electrónico, internet, computación, fibras ópticas, etc). El auge de esta nueva tecnología ha impuesto nuevas condiciones culturales, entre las que se destacan las nociones de simulacro y virtualidad, que implican la pérdida o relativización del principio de realidad. Es más "real" lo que sucede en la televisión que en la realidad inmediata. Por otra parte, la virtualidad permite construir realidades que sólo son aparentes. *(sin fecha/sin numerar)*

La concepción del teatro como una forma particular de organización de la mirada, que es una mirada sensible y crítica, permite una experiencia más amplia en consonancia con lo afectivo y con lo espiritual en su carácter ritual. Se diferencia de la evanescencia de la cultura de lo virtual en la que nada se agarra, nada se huele, nada se toca, pero la cual, sin embargo, posee gran poder de manipulación y de aprehensión. Un poder que no es susceptible de evadir o soslayar. Estas innovaciones se basan en la investigación y en la ciencia modernas, en la mayoría de los casos inspiradas en el potencial de crear una nueva industria o transformar una existente.

En esta línea de reflexión, nos parece atinado incorporar el término <neotecnológico>, el cual se refiere al uso de medios digitales que revolucionaron la conectividad entre personas en diferentes lugares del mundo. La neotecnología, analizada desde el teatro, además de incrementar considerablemente la velocidad de intercambio de datos y recursos audiovisuales, provoca, de alguna manera la desterritorialización generada por la creciente virtualización de las relaciones. El uso de lo virtual en el teatro parece tener dos caras. Por un lado, posibilita la emergencia de la inteligencia colectiva a través de la cultura participativa, por otro, tiende a desdibujar lo material, lo físico, lo específico, lo territorial y la convivencia.

Los medios digitales se caracterizan por la ausencia de una base material, en oposición a los medios analógicos, que requieren de la materialidad para llevarse a cabo. Pierre Levy² ha enfocado su trabajo en las ciencias de la comunicación y la ética de las tecnologías de la información, y sus escritos manifiestan una percepción más optimista del incremento de la virtualización en la sociedad mundial. Levy (1999), plantea la idea de la virtualización como una heterogénesis de lo humano, un movimiento para convertirse en otro. Para el autor, lo virtual no es lo contrario de lo real, así como la palabra virtual no es sinónimo de falso o ausencia. Sería, por tanto, una posibilidad latente a una realidad y una presencia.

En su uso actual, el término virtual se usa generalmente para expresar la ausencia pura y simple de existencia, asumiendo la "realidad" como una realización material,

² *Pierre Lévy (Túnez, 1956) es profesor, escritor, filósofo e investigador frances. Teorizó la noción de inteligencia colectiva e intento crear un meta lenguaje digital, llamado IEML(Information Economy Meta Lenguaje)*

una presencia tangible. [...] La palabra virtual proviene del latín medieval *virtualis*, que a su vez deriva de *virtus*: fuerza, poder.

[...] Con todo rigor filosófico, lo virtual no se opone a lo real, sino a lo actual: virtualidad y actualidad son sólo dos formas de ser diferentes. [...] Lo posible es idéntico a lo real, sólo le falta existencia (Lévy, 1999, p. 10).

Jorge Dubatti en su artículo del año 2015 “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”, publicado en la revista colombiana de Artes Escénicas, plantea que el tecnovivio es la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica. También dice que se pueden distinguir dos grandes formas de tecnovivio. Uno de ellos es el tecnovivio interactivo, el cual se entiende como dialógico, ellos son: teléfono, chateo, juegos en red, skype, y podemos agregarle los tan últimamente utilizados zoom, meet y otras plataformas de conectividad que se han instaurado en nuestra sociedad fuertemente a partir del aislamiento social del 2020. En estos tecnovivios interactivos dialógicos se produce conexión de dos o más personas en un encuentro temporal, pero cabe destacar, que el territorio de ese diálogo no es un espacio compartido, lo que permite ese encuentro son los soportes tecnológicos y la conectividad. La otra forma de convivio explicada por Dubatti tiene que ver con un tecnovivio monoactivo, entendido como la relación de una persona con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado en el espacio y en el tiempo. Estas modalidades fueron propuestas por las tecnologías del libro en su momento, la televisión y el cine. La particularidad que podemos establecer, para comprender conceptualmente los postulados de Dubatti sobre estas tecnologías monoactivas, explican que en el cine, por ejemplo, el espectador está presente, pero el actor/actriz está ausente, y el cuerpo del técnico se limita a la operación de una máquina de proyección, lo que significa que se sustrae lo poético, para transformarse en una tarea mecánica. Este despliegue tecnológico de la cinematografía que se difunde masivamente, instaura una legitimidad y con ella una jerarquía ontológica. Es un objeto tecnovivial, que aporta saberes a los cuales, la gran mayoría de las personas tenemos acceso. “Salgo en la televisión luego existo”, esta ilusión que ha nacido con

el cine, se ha afirmado en la televisión y en la actualidad está muy fuertemente plasmada en las redes sociales.

Jorge Dubatti, viene desarrollando estas reflexiones desde ya hace mucho tiempo, en su trilogía sobre la filosofía del teatro, que remiten a los años 2007, 2010 y 2014. Allí emplaza, que un video de una obra de teatro, no es teatro, es un video de una obra de teatro, porque aquello que se enlata, es información del acontecimiento, no el acontecimiento en si mismo.

Ricardo Dubatti el hijo de nuestro autor referente, Jorge Dubatti, ha escrito un artículo en la revista digital *Experimenta*, titulado “Tecnovivio en el teatro”, donde explica que la grabación en tiempo real de una obra de teatro si bien puede respetar una cierta interacción desde la construcción interna de la puesta, rompe con el acontecimiento teatral. No podemos hablar de teatro cuando ya no concurre al convivio el cuerpo del actor. En la cultura *in vitro*, lo convivial se esfuma en el aire, la tecnología no puede capturarlo más que como registro y como mediación, pero no puede asumir ese cuerpo. En el teatro, los cuerpos deben interactuar entre sí: solo un cuerpo puede captar realmente a otro cuerpo como acontecimiento. Ambos usos tecnológicos sustraen el elemento fundamental: el cuerpo. El cuerpo no puede ser desmaterializado, no se puede suprimir su territorialidad, es decir, el acontecimiento en su tiempo y espacio dados así como su retroalimentación.

Vale destacar que la tecnología puede ser considerada emergente o nueva, en contextos diferentes. No debemos olvidar que nuestro territorio de práctica y de escritura se ubica en el sur del sur del continente, lo que en muchos casos es determinante en relación a la falta de accesibilidad de soportes tecnológicos de innovación. La frecuencia de radio, que permanece a lo largo del tiempo y permitió el tan conmemorado radio teatro, se ha considerado una tecnología ya hace cien años, y aún en nuestros días hay contextos de vulnerabilidad, e inclusive contextos rurales, en donde la radio imprime sentido a la comunicación para acortar las distancias entre los paradores y parajes de nuestro contexto geográfico.

Lo que nos parece importante subrayar, es que hay costumbres específicas de territorio o franjas de edad, que, aún en nuestros días, quedan por fuera de las

innovaciones tecnológicas existentes. Por lo cual, estos nuevos conocimientos y modos de implementación no funcionan para todos de la misma forma, ni tampoco de la misma manera para los distintos hacedores de la práctica teatral. No siempre se permite el desarrollo de nuevas capacidades, ya que las dificultades de conectividad, en ocasiones, pueden ser un obstáculo en la comunicación. En el segundo trimestre del 2020 se registró un promedio de 7.444.949 accesos a internet fijos, y aunque el país entero pasó a desempeñar sus tareas de modo virtual en muchos de sus rubros, esto significó una disminución de 0,6% respecto al segundo trimestre de 2019 debido a la caída en la economía nacional, la cual tuvo un fuerte impacto en la micro economía de los hogares. Los accesos móviles residenciales tuvieron una variación negativa de 3,6% y alcanzaron los 26.750.377; y los correspondientes a organizaciones sumaron 3.675.352 y acumularon una baja de 3,1%. Estos datos extraídos de estadísticas de conectividad e informes técnicos del INDEC, confirman la idea de que las nuevas tecnologías, no colocan su potencial de innovación en crear nuevas oportunidades que estén al alcance de todos, no exhiben interés en ponerse al servicio de las industrias escénicas o funcionar para las industrias locales.³

Por su parte la teatralidad, pensada desde las nuevas tecnologías se afirma como fenómeno antropológico de la organización de la mirada del otro, existe, pero ya no se trata de una teatralidad específica del teatro. Se subordina según el uso de la técnica y el modo de emplear los recursos según sea el caso dado, respetando sus características propias que absorbe, por ejemplo filmicas. Nos encontramos ante un acontecimiento que no es teatro, pero que tiende a ser pensado como tal debido al fenómeno de la transteatralización, el traspaso de elementos teatrales a la vida cotidiana o a otras disciplinas (Revista Experimenta 20-21, p. 6).

Para cerrar las ideas de este apartado, vale citar a Dubatti y decir que cada tecnología determina cambios en la manera de vivir juntos, que entre tecnovivio y convivio no hay sustitución superadora, sino alteridad, tensión, cruce y que parecería que a mayor extensión de la experiencia tecnovivial, mayor necesidad de experiencia convivial.

³ (*Estadísticas de conectividad. Informes técnicos 09/09/20. Accesos a internet, segundo trimestre de 2020; última visita: 10/10/2020*).

Tecnovivio, neotecnología, neoteatro, conceptos hiperactuales que implican la reflexión constante de cambios de paradigma que auguran nuevas formas de vincularse con el arte y con el mundo. Al pensar sobre estos conceptos y las ideas teóricas que fueron surgiendo en la investigación, brota el cuestionamiento que expone cómo el verbo <estar> se encuentra en conflicto: ¿Dónde estamos realmente? ¿Estamos en el espacio real que habitamos? ¿Estamos en los espacios virtuales? ¿Dónde están nuestra atención e interés? ¿O estamos en ambos (o más) lugares a la vez, portando un cuerpo escindido, entre el espacio real que ocupa nuestra materia y la intención de estar en aquel otro, espacio virtual que copta nuestra atención y nos permite conectarnos con otras atenciones instaladas en otros espacios físicos reales? ¿En que parte de esa fragmentación está el teatro? ¿Donde encuadramos la teatralidad en esta tensión de fuerzas entre el estar virtual y real?

Lo que desarrollaremos a continuación, está relacionado a las reflexiones del teatro en cuanto territorio, especificidades que pueden ser clarificadoras en cuanto a contextos de producción y recepción de las prácticas escénicas.

IV. II. Teatro y territorio.

Es importante destacar la escala del territorio en relación a las prácticas escénicas, pero también en relación a las reflexiones teóricas y sus incidencias a la hora de articularlas con el contexto situado; los análisis en relación al concepto de teatralidad y el lugar donde se produce dicho análisis. Los territorios que llevan incorporados los actores, desde donde cada uno de ellos cuenta sus historias, un espacio subjetivo común, pero también desde un espacio subjetivo distinto. Como dice Jorge Dubatti, cada teórico reflexiona y analiza su objeto de estudio desde su propio espesor, miradas cartográficas que nos permiten afirmar que Argentina es un país multi-teatral, con muchos tipos de teatro y varios tipos de espectadores. Como hemos desarrollado en líneas anteriores, el lenguaje teatral se afirma

como resistencia a partir de su especificidad en lo aurático, el intercambio directo entre el actor y el espectador, sin intermediaciones técnicas, contra la desterritorialización, a favor de la educación y contra la transparencia del mal. Como una vuelta a lo humano en una sociedad fragilizada, dividida, escéptica y violenta, el arte se ha constituido en oasis de sentido en una cultura sin sentido. Esto afirma Jorge Dubatti en “Poéticas y fundamento de valor en el nuevo teatro de Buenos Aires” (*sin fecha/sin numerar*). Siguiendo con la modalidad de escritura y desarrollo teórico conceptual, Dubatti imprime un análisis que incluye distintas categorías, las cuales nos acompañan en la comprensión de las territorialidades desde su perspectiva. No nos olvidemos que el contexto situado, desde donde Dubatti analiza las prácticas escénicas, es Argentina, la ciudad de Buenos Aires, ciudad que por cierto, ofrece un sin fin de espectáculos, desde las más variadas técnicas de actuación. Actores, directores, dramaturgos, escenógrafos y críticos, que analizan las puestas en escena de un universo de propuestas escénicas. A continuación señalaremos y desarrollaremos las categorías específicas, relacionadas a este tema, del análisis de Dubatti. Enumeraremos algunas de las nociones que utiliza para la clasificación y clarificación de las distintas formas de territorialización o instauración en el espacio de las distintas escenas teatrales:

A) **Teatro global**: se relaciona con el fantasma del proceso de la "macdonalización". Se trata de un teatro importado, hecho fielmente según el modelo extranjero, con patrones culturales que responden a la "convergencia cultural" de la que habla Ulrich Beck. Su éxito comercial habla de la existencia en Buenos Aires de un público de características "transnacionales". Los postulados del sociólogo Alemán Ulrich Beck nos permiten profundizar en la categoría de teatro global desde la concepción de tres conceptos que articulan parte de su análisis: globalidad, globalismo y globalización.

Globalidad se entiende como aquel proceso histórico, tanto antiguo como contemporáneo que permite la comunicación e intercambio de mercancías entre civilizaciones e imperios. Este concepto, defiende la idea de que hace mucho tiempo vivimos en una sociedad mundial que permite tener interacciones comerciales, realizadas desde el siglo XV por las grandes potencias mundiales.

Globalismo, para Ulrich Beck, es la ideología que pugna por el libre mercado a partir de la visión neoliberal, donde el mercado asume funciones que están

por encima de los gobiernos locales y en pleno avasallamiento de los procedimientos democráticos. El globalismo es el discurso político que justifica el modelo económico neoliberal.

Globalización, para el autor, se entiende como un proceso multidisciplinario, donde la difusión y el acceso a las telecomunicaciones, los avances científicos y tecnológicos, los medios de comunicación masivos y las nuevas herramientas de la comunicación científica, han potenciado los procesos de conocimiento con una vertiginosidad nunca antes vista en la historia de la humanidad.

Nunca más atinado el pensamiento de Beck, en la categoría de un teatro global, sobre el cual Dubatti escribió antes del Aislamiento Social Obligatorio 2020: Las concepciones sociológicas que atañen a la comunicación y a las nuevas herramientas de difusión, logran anclar las características transnacionales como un fenómeno sin precedentes.

B) **Teatro de localización global**: se trata de una forma paradójica y oximorónica de mezcla de globalización y localización, lograda, por ejemplo, a través de la apropiación del teatro global desde los mecanismos de las poéticas de actuación y la traducción o adaptación de los textos a la sociedad de destino.

C) **Teatro de re-localización**: es aquél que recupera una visión de lo local no "tradicionalista", una visión dinamizada por los cambios culturales, como resultado del impulso de "re-localizar tradiciones des-tradicionalizadas en el contexto global, el intercambio, el diálogo y el conflicto translocal" (*Beck*). Los espectáculos de re-localización encierran en su imaginario y en su estética relatos que se proponen como aproximaciones a una definición de la identidad local.

D) **Nuevas nociones teóricas**: las voces "teatrística" y "dramaturgia de autor, actor, director y grupo" son algunas de las nuevas categorías utilizadas para dar cuenta de esa multiplicidad, ya sea porque la diversidad es encarnada en el mismo agente (uno que es muchos, muchos en uno), ya sea porque abre el espectro de reconocimiento de la diversidad de formas discursivas.

E) **Puesta en crisis de la noción de comunicación teatral:** no hay comunicación (en el sentido de transmisión objetivista de un mensaje claramente pautado) sino creación de una ausencia, sugestión, contagio. Esto implica el consecuente eclipse del teatro como escuela, de la noción de "Biblia pauperum" (Strindberg), que acompañó al teatro durante muchas décadas. La construcción de sentido en la producción, no se da como la ilustración de un saber previo sino como consecuencia de la poética: el sentido deviene, deriva a posteriori de la construcción de la poética. También implica una crisis del racionalismo y la crisis del concepto utilitario de arte. Por otra parte, la ausencia de comunicación limita el poder de socialización del teatro: ha dejado de proveer un saber para la acción. Estos cambios se vinculan con la falta de certezas y la crisis del principio de realidad y de verdad.

F) **Autorreferencia teatral:** como una de las manifestaciones del problema filosófico del giro lingüístico, abunda en el teatro argentino actual el procedimiento de la autorreferencia teatral: la escena que habla de sí misma. Esta autorreferencia es muchas veces resultado de la pérdida de referencia objetivista -pérdida del principio de realidad- y de la conciencia de la imposibilidad de llegar al conocimiento del objeto. El lenguaje ya no posee un valor de intermediario hacia la cosa -desde una concepción operativa y utilitaria- sino que es el camino y a la vez la meta del conocimiento de lo real.

G) **Argentina, territorio y teatro:** poniendo en foco a la Argentina y su contexto político, Dubatti describe cómo su teatro está territorializado de una manera continua y explícita. Ya a lo largo de nuestro escrito, hemos reflexionado acerca de la idea de que el teatro es un proceso, un devenir de acciones en un tiempo y en un espacio concretos y específicos, el cual utiliza el lenguaje simbólico y se mediatiza a partir de una lógica de signos particulares. Estos encuadres parten de lógicas legitimadas en el tiempo y en el espacio. Son muy diferentes las prácticas teatrales que se han realizado en Europa o Norteamérica en los años 60, que las prácticas teatrales realizadas en Argentina en aquellos

años. Asimismo nos sirve destacar la incidencia que ha tenido nuestra historia Argentina, en relación a los límites de transgresión a los que ha recurrido el teatro durante la dictadura militar. Dice Dubatti:

En Argentina basta con dibujar una silueta para que se presenten los desaparecidos; alcanza con referirse al padre muerto para que resuenen inmediatamente en la conciencia los hombres de la historia; el simple gesto autoritario recuerda la dictadura e inscribe la referencia a los abusos y desigualdades del poder social. Lo político atraviesa vertiginosamente las metáforas teatrales de los teatristas más diversos. (2007:197)

En particular sobre la experiencia argentina, interesa detenerse en una afirmación de Ricardo Bartís sobre la vida en la dictadura y la consecuente caída de los discursos de autoridad:

La dictadura favoreció- y lo digo horrorosamente-, porque quebró todo, produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir. Se quebró totalmente la idea de lo profesional- Lo digo con todo respeto- como única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte. (En Dubatti, 2006b: 19)

Bartís asegura: El teatro mismo dejó de ser referente en materia de producción, al evidenciar su capacidad burocrática para sostener una macropolítica perversa y aniquiladora (2007:18). Lo que Ricardo Bartís describe, tiene que ver con las producciones culturales abaladas por un estado autoritario, las cuales lejos de ser expresiones artísticas de denuncia que sirvan para facilitar y fomentar la reflexión sobre la realidad social de esa época, se reafirmaban en una idea de estado absolutista, asfixiado el arte y su

capacidad transformadora con medidas represivas y restrictivas, por lo cual el teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte. Bartís dice que esta realidad quebró totalmente la idea de lo profesional y nosotros agregamos que también muchos artistas han sido censurados, muchos han sido desaparecidos y otros debieron exiliarse como única forma de preservar su vida. Continúa Dubatti:

Luego el teatro de postdictadura, manifestó cambios sustanciales en materia de producción y manifestaciones literales y simbólicas de denuncia. Las características del teatro argentino en la postdictadura llevan a redefinir las relaciones entre escena y política y ampliar el concepto de lo político en si mismo a partir de diversos aportes del campo de la teoría política clásica y moderna [...] puede elaborarse una concepción de lo político como *categoría semántica* que resulta adecuada para pensar la multiplicidad política de la teatralidad. (2007:195)

IV. III. El fenómeno de la transteatralización.

Dubatti afirma que el fenómeno de la transteatralización es lo teatral por fuera del teatro. Es la colonización que la teatralidad realiza sobre todos los órdenes de la vida, más allá y por fuera de la *poiesis* teatral. Hoy, el auge de la mediatización, extiende la red de miradas que mencionamos al comienzo de nuestra investigación, al poder y al mercado que legitiman los medios de comunicación, las redes sociales y los comunicadores sociales. Es decir, la transteatralización, es el mecanismo por el cual la teatralidad y los procedimientos del teatro se encuentran plenamente insertos en prácticamente todos los órdenes de la vida. Frente a esta realidad, el autor cuestiona ¿Qué es el teatro, entonces? ¿Cómo se puede discernir el teatro de la “teatralidad”, de la “realidad teatralizada”, de la transteatralización? La teatralización está relacionada con la teatralidad en todos los ámbitos:

políticos, culturales, religiosos, deportivos etc. Las estrategias del teatro son utilizadas por fuera del teatro para distintas prácticas sociales. Los mejores actores son los políticos, los pastores y los periodistas, ahora también muchas veces devenidos comunicadores sociales. No hay político, ni pastor, ni comunicador social, que pueda avanzar en su carrera si no desarrolla sus habilidades teatrales, y sobre todo, si no utiliza mecanismos teatrales, afirma Dubatti: “la teatralidad ha sido usurpada por lo social – en términos de Guy Debord- y hoy los políticos son más actores que los actores de teatro” (2003: 43). El fenómeno de la transteatralización sería el teatro que se encuentra inserto en prácticamente todos los órdenes de la sociedad. En general, los mecanismos a los cuales recurren los políticos, los oradores, los comunicadores sociales, están relacionados a una red de miradas que colocan el “producto” como figura o concepto a desatacar en esta mediación tecnológica vigente. Estos mecanismos de localización y hasta muchas veces manipulación de la mirada, repletan de teatralidad los espacios de la vida cotidiana, lo que nos lleva a normalizar la artificialidad. Es decir, la realidad, ahora teatralizada, se convierte en ficción. Recurre a la construcción poética, utiliza símbolos en pos de una puesta en escena, imposta el tono de voz, el cuerpo presente, el uso de los silencios, la cadencia de las palabras, la variación de los volúmenes en un discurso; aspectos todos, diseñados, pautados y entrenados, para que no podamos dejar de mirar aquello que se nos ofrece. Subyace a estos mecanismos una política de la persuasión, de manipulación de las ideas. Aun conociendo el entrenamiento de estas pautas de captación, en ocasiones, estos mecanismos están tan bien hechos, que los espectadores pensamos que pensamos por nosotros mismos, y sin embargo, entramos en una especie de abducción poética de la realidad. Consideramos que aquello que vemos en los noticieros, leemos en los diarios, escuchamos en la radio, vemos en los informativos, es nuestra vida real, y no somos más que espectadores muy atentos de una puesta en escena, que entrelaza sus redes a nivel mundial. Vivimos en un gran “*The Truman Show*”⁴, en medio de una película de la que nos hacen formar parte, sin nuestro consentimiento.

Es a partir de esta omnipresente transteatralización que la búsqueda de los actores de teatro se ha dirigido a explorar alternativas posibles de diferenciación con la realidad teatralizada. Los actores recurren cada vez más a lo real, a un

⁴ *The Truman Show* es una película estadounidense de 1998 de comedia dramática y ciencia ficción dirigida por Peter Weir, escrita por Andrew Niccol, producida por Edward S. y protagonizada por Jim Carrey.

teatro de presentación, fragmentos de vida, actores que no son actores, para diferenciarse de esta gran realidad ficcional, de esta gran transteatralización, de la cual nadie queda afuera. Para Jorge Dubatti, la teatralidad en la actualidad, es una herramienta de uso social, por lo tanto, el teatro recurre a otros signos para poder distanciarse de la “realidad teatralizada”. La escena resiste reformulando el concepto de la teatralidad y denunciando el artificio social (2003: 43).

IV. IV. La ficción y su relación con lo real, el teatro y ley de exclusión del no retorno.

Jorge Dubatti, en el artículo ya mencionado “Poéticas y fundamento de valor en el nuevo teatro de Buenos Aires” sostiene que la idea de simulacro, desarrollada y descripta por el filósofo francés Jean Baudrillard, implica la existencia de que la realidad ha sido invadida por un montaje falso. El simulacro hace vivir como real aquello que no lo es. El auge de estas manifestaciones y el efectivo impacto de sus realidades aparentes, llevan a poner en crisis el principio de realidad mismo, e incluso la certeza del conocimiento sobre el presente y sobre el pasado. Otra noción fundamental de Baudrillard y que retoma la argentina Beatriz Sarlo, es la de la "transparencia del mal": la realidad se ha ausentado bajo un aluvión de imágenes e información, vivimos un mundo de puras noticias, no de acontecimientos.

En *Acerca de la teatralidad*, también Josette Féral hace referencia al teatro y su relación con lo real. Hablar de lo real en el teatro puede parecer problemático, puesto que la tarea supone la existencia de un real concebido como entidad autónoma, cognoscible y representable (2003:103). En esas mismas líneas, la autora asume la reflexión de lo real pensado problemáticamente, es decir, como algo en continuo movimiento, que no puede ser aprehendido una vez y para siempre; lo real es algo que está sucediendo aquí y ahora o algo que ya sucedió en un pasado al cual no se puede acceder en forma cabal o definitiva. Para Féral es importante destacar el problema de la teatralidad y su relación con lo real, ya que este problema marcó la reflexión teatral hasta comienzos del siglo XX, y porque gran parte del arte poético de Stanislavski y Meyerhold llevan el sello de este interrogante

(2003: 103). A la teatralidad se le opone la sinceridad que Meyerhold y Stanislavski reivindicarán cada uno por su lado y con objetivos diferentes.

Féral explica en el capítulo “La ficción y su relación con lo real” (2003,103) que el objetivo de Stanislavski era hacer olvidar al espectador que estaba en el teatro. Por tal motivo, el término *teatral* se volvió peyorativo en el Teatro de arte. También dice que la proximidad del actor con lo real a representar depende de la verdad de la pieza. La teatralidad aparece allí, como una separación con respecto a la verdad, como un exceso de efectos, como una exageración de los comportamientos, que suenan falsos y muy lejanos de la verdad escénica. En cambio, para Meyerhold, la escena debe apuntar a su desarrollo dentro de un marco que le permita dejar en evidencia su carácter ficcional. Por eso, recurre a la biomecánica, donde el cuerpo participa en cada uno de los movimientos. Un estilo de teatro particular, con movimientos precisos y repetibles:

La teatralidad es ese o esos procedimientos, por los cuales el actor y el director escénico jamás hacen olvidar al espectador que están en el teatro y que tienen delante de él a un actor/ actriz con pleno dominio, que representa su rol. Afirmar lo teatral como diferente de la vida y diferente de lo real aparece como la condición *sine qua non* de la teatralidad en la escena. La escena debe hablar con su propio lenguaje e imponer sus propias leyes. (2003:104)

Desarrollaremos aquí, uno de los puntos claves que diferencian al teatro de la teatralidad y la realidad teatralizada. Para ello, lo primero que debemos acentuar es la relación del teatro con la ficción. La ley de exclusión del no retorno impone a la escena una reversibilidad del tiempo y de los acontecimientos que se oponen a toda mutilación o a la muerte del sujeto. Dice Féral :

Estas libertades que autoriza el juego escénico son las de reproducción imitación, duplicación, transformación, deformación, transgresión de las normas, de la naturaleza, del orden social [...] No obstante el juego en general y el juego teatral en particular, esta constituido a la vez por un

marco limitativo y por un contenido transgresor . Es al mismo tiempo lo que autoriza y lo que prohíbe. (2003:106)

La focalización que realiza Féral de la ley de exclusión del no retorno, es un límite claro que nos permite reflexionar sobre los encuadres del teatro. El acontecimiento teatral como acontecimiento empírico y concreto en sí, es irreversible, pero en lo que respecta a sus múltiples funciones y repeticiones, a sus hacedores e intérpretes, se opone definitivamente a toda mutilación o muerte. Siempre puede haber un retorno de lo mismo en el teatro. De hecho cada nueva función es una nueva vuelta de lo mismo que nos abre a nuevas oportunidades y nuevas respuestas. Esta afirmación nos permite abrir interrogantes sobre las performances artísticas en donde se evidencian mutilaciones, flagelaciones o autoflagelaciones de los artistas. Marina Abramovic, en el llamado *Rhythm O (1974)*, realizado en la galería Studio Morra de Nápoles, Italia, sólo deja como residuo y al alcance del público los "objetos de la destrucción". En un artículo publicado por la periodista Paula Peiró, el 17 de noviembre del 2017, se describe la obra. Un grupo lleva a la artista hasta la mesa, la ata y clava un cuchillo, amenazante, entre sus piernas. Luego desgarran su ropa con las hojas de afeitar y un hombre le hace un corte en el cuello y bebe su sangre. Por fuera de los límites del teatro, los performers introducen la irreversibilidad en el acontecimiento artístico. Muchas veces portadores de denuncias, ponen en evidencia la violencia inminente de la sociedad. Una vez más, la red que entrelaza el arte con la vida, instaura límites difusos de ser teorizados; pero lo que podemos afirmar, es que todo tipo de violencia extrema queda por fuera de los límites del teatro y la ley de exclusión del no retorno. Sea cual fuere ese límite de transgresión, no se debe olvidar el ente poético que es avatar y fundamento del teatro. Se puede denunciar, transgredir, experimentar, incorporar otros lenguajes, sean musicales, visuales o tecnológicos. Pero la reversibilidad del tiempo y de los acontecimientos que se oponen a toda mutilación o muerte, es lo que diferencia el teatro de la vida. Dice al respecto Féral:

Esas libertades no deben hacer olvidar ciertas prohibiciones fundamentales.

Esas prohibiciones una vez transgredidas, hacen estallar el marco de la

actuación y desembocan en la vida, amenazando la escena teatral.
(2003:107)

V. CONCLUSIONES

En conclusión, esta investigación comparativa tiene implicaciones que pueden resultar significativas para las artes escénicas, ya que hemos logrado explorar el concepto de teatralidad y comparar perspectivas de autores contemporáneos, entrelazando aportes bibliográficos de otros escritores, que han servido para el desarrollo conceptual de nuestra investigación. En un primer momento, discernimos y delimitamos el uso del término teatralidad en las artes escénicas, focalizando su desarrollo teórico en los últimos años. Hemos podido comprobar que los registros que despliegan el fenómeno en profundidad, están relacionados al estructuralismo y al desarrollo de la semiótica, que va a ser estudiado de manera sistemática, adoptando, en ocasiones, la idea de literalidad. Las experiencias performáticas que venían sucediendo en décadas anteriores, exigieron ser teorizadas, por lo que nuestro tema de estudio adquirió relevancia en distintos sectores de investigación escénica. Sin lugar a duda, hemos comprobado que la literatura disponible sobre el concepto de teatralidad ha dado un salto, tanto cuantitativo como cualitativo. Logramos relevar la cantidad de autores que hacen inferencias válidas, mediante el uso de procedimientos de investigación y observación comprendiendo que el mundo social cambia rápidamente, y tanto las artes escénicas como el término de teatralidad, han sido atravesados por esos cambios de paradigma social. Comprendemos que los análisis que nos ayudan a entender estas transformaciones, han de describirse e intentar interpretarse en su contexto.

Nos parece importante destacar que nuestra tesina comparativa se ha visto enriquecida al tomar un autor de renombre. Jorge Dubatti ha sido nuestro referente en la concepción tanto del teatro, como de la teatralidad desde múltiples perspectivas, es decir incorpora la observación desde términos antropológicos, sociológicos y filosóficos desde una perspectiva territorial situada en su contexto, y a su vez, amplía su análisis estudiando el acontecimiento tecnovivial tan en boga en la actualidad. Siempre atento a los nuevos paradigmas temporales. Nuestro referente profundiza su estudio en constante relación con los cambios de la realidad circundante. Incorpora nuevos autores y modifica su marco teórico según su objeto de estudio. Comprende el teatro desde sus múltiples formas, es decir textual, no textual, performático e interdisciplinar, lo que colabora de manera significativa para

contrastar con la teorización desplegada por otros autores que desde órdenes más cerrados, piensan el acontecimiento teatral sesgando a una mirada más literaria o psicológica. Joset Féral en contraste con los aportes filosóficos de Jorge Dubatti, realiza sus investigaciones teóricas desde Québec Montreal, ciudad conocida por ser un icono cultural y artístico. Su particular forma de escribir y teorizar sobre el fenómeno, está atravesada por las diferencias idiomáticas y la historia cultural, teñida de una sólida tradición intelectual. Aún con puntos geográficos tan diversos, los puntos de contacto en relación al fenómeno de teatralidad son asombrosos. La mirada del espectador es fundante en el fenómeno para los dos autores, el encuadre de una imagen de expectación, la mirada de otro. La tensión entre aquello que se ve y lo que no se deja ver.

En todos los casos, los autores afirman que la teatralidad es un fenómeno que sucede, que se transforma en el tiempo; que es indispensable la existencia de un otro para que la teatralidad pueda existir, el suceder en un aquí y ahora, en un aura intransferible, colocar un hecho en una relación de “figura” y “fondo” y una intención de ser observado.

Los desacuerdos están relacionados a la *poíesis*, concepto que Dubatti subraya como indispensable para diferenciar la teatralidad del teatro. En definitiva, hasta los puntos disidentes, no son más que una reflexión más profunda sobre un fenómeno en constante cuestionamiento.

La presente tesina, ha logrado documentar parte del material teórico del término teatralidad. Esperamos, por nuestra parte, haber contribuido al pensamiento crítico y a la difusión de los contenidos teóricos, para lograr un mayor conocimiento sobre el fenómeno llamado teatralidad.

Por otra parte me gustaría señalar cómo al leer y releer el capítulo del aura en tiempos de pandemia, el concepto se ha visto re significado. No solo la conectividad ha sido algo que nos ha mantenido vinculados con el exterior, en un momento de aislamiento social obligatorio, sino que también se ha fortalecido la idea de que el encuentro aurático, la reunión de cuerpo presente, ha cobrado una relevancia absoluta a nuestro ser psico-socio-emocional. Encontrarnos privados del encuentro con nuestros colegas del quehacer artístico y nuestros seres queridos nos coloca en la comprensión real de los inicios

del teatro. La necesidad de lo ritual, aquello que nos conecta con la ofrenda a los dioses, pero que también nos aúna con los otros en un encuentro de cuerpo presente. Aquí, en los últimos meses de un 2020 aciago, escribiendo desde el confinamiento por la pandemia por el COVID-19, el teatro una vez más ha encontrado su resistencia en obras por Internet, acceso a páginas del Teatro San Martín, Timbre4, microescenas filmadas con el celular circulando por todas las redes. Sólo nos queda, desde la teatrología que nos plantea Dubatti, pensar si estas expresiones escénicas que vemos hoy impartidas en los soportes tecnológicos pueden llamarse teatro.

¿Qué es teatro hoy en tiempos de pandemia?

VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W., *Obras*, libro II / Vol. I, Madrid: Abada, 2010.

BARBA, E., *La canoa de papel*, Buenos Aires: Catálogos, 1994.

CORNAGO, O., *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.

DE MARINIS, M., *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatralogía*, Buenos Aires: Galerna, 1997.

DIÉGUEZ, I., *Cuerpos sin duelo, iconografía y teatralidades del dolor*, Córdoba: Documental/ Escénica, 2013.

DUBATTI, J. *El convivio teatral, teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires: Atuel, 2003.

DUBATTI, J., *Filosofía del teatro, convivio, experiencia y subjetividad*, Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUBATTI, J. Otro concepto de dramaturgia. *Agenda Cultural Alma Mater*, Universidad de Antioquia, N.º 158, septiembre 2009. Sin numerar.

Disponible en <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/2215/1787>

DUBATTI, J., *Introducción a los estudios teatrales*, México: Natalia palma manos de papel, 2011.

DUBATTI, J., Pensar a los espectadores de teatro, *IECE Revista digital*, Mar Del Plata, 2018.

DUBATTI, J., Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista colombiana de las Artes Escénicas*, 9,44-54, 2015.

DUBATTI, R., Sobre el tecnovivio en el teatro. Disponible en: <http://experimenta.biz/revistaexperimenta/sobre-el-tecnovivio-en-el-teatro-ricardo-dubatti/>

ESPINOSA, P, Nadie se comporta en el escenario como si estuviera en su casa, Picadero, N°17 (Mayo- Agosto), 3-5 2006.

EVREINOV, N., *El teatro en la vida*, Buenos Aires: Leviatán, 1956.

FÉRAL, J., *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires: Editorial nueva generación, 2003.

KARTUN, M.,

KING, G., KEOHANE, O. y VERBA, S., *El diseño de la investigación social. La inferencia científica en los estudios cualitativos*. Madrid: Alianza, 2009.

LÉVY, P, ¿Qué es lo virtual? Barcelona: Paidós,1999.

PAVIS, P, *Diccionario del teatro*, Buenos Aires: Paidós, 1998.

RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 2010.

RANCIÈRE, J., *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Bs. As.: Prometeo, 2014.

SCHOO, E., ¿Qué es esto de la teatralidad?. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/que-es-esto-de-la-teatralidad-nid99881/>

SMART, M.A., La crítica científica, la crítica filosófica y la crítica de arte en el instituto de investigación social de Frankfurt (Max Horkheimer, Theodor Adorno y Walter Benjamín).

Tesis de Maestría. Universidad Nacional de Río Negro, 2015. Disponible en:
<https://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/510>