

Cien preguntas (que quiero contestarme) sobre el acontecimiento teatral (Autoentrevista)

Jorge Dubatti
Escuela de Espectadores de Santa Fe

Fue mi maestro Nicolás J. Dornheim (Universidad Nacional de Cuyo), orientador de mis pasos iniciales en el comparatismo teatral, quien me habló por primera vez con entusiasmo sobre la autoentrevista como herramienta de producción de conocimiento. La practico desde finales de los años '80. La aplico, además, en los seminarios de Metodología de la Investigación Artística, donde propongo a las/los artistas-investigadores que se autoentrevisten como ejercicio práctico. El discurso de la autoentrevista suele asumir una forma coloquial, conversacional, amena, más informal que el trabajo académico, allana la lectura y favorece la comunicación de contenidos que, bajo otras formas, se hacen más áridos y laberínticos. Se parece al diálogo teatral. Siguiendo el consejo de Dornheim, rescato aquí la autoentrevista como un instrumento de autoconciencia y auto-observación, pero también de diálogo con las/los lectores. La dinámica pregunta/respuesta hace ver más claramente los recorridos y los objetivos del pensamiento. Comparto en esta oportunidad cien preguntas, que tal vez sirvan como introducción a una problemática acuciante: comprender el teatro como acontecimiento y sus implicancias en campos conectados o derivados (Filosofía del Teatro, Epistemología, Poética, territorialidad, liminalidad, investigación artística, dramaturgias, expectación, entre otros). Si hablar/pensar sobre el teatro es un medio fundamental para disfrutarlo y multiplicar su experiencia, espero que las/los lectores se apropien de esta autoentrevista como una instancia de diálogo en la que resuenen sus propias voces, reflexiones y discusiones.

1. ¿De dónde proviene el concepto de “acontecimiento”?

Es fundamental en la Filosofía, especialmente en la Ontología, y lo traspolamos a la Filosofía del Teatro. ¿Qué hay en el mundo?, se pregunta la Ontología. ¿Qué hay en el mundo en tanto teatro?, nos preguntamos desde la Teatrológica. No es la pregunta por las esencias, sino por las existencias. Existe todo lo que puede ser pensado, incluso existe lo que puede ser pensado en tanto no-pensado. Una primera respuesta ontológica afirma que en el mundo hay entes (reales, imaginarios, abstractos, etc.), acontecimientos y valores. Los acontecimientos se cifran en manifestaciones fenomenológicas de los cambios de estado de situaciones existenciales y de la aparición, transformación y desaparición de entes.

2. ¿De quién toma usted ese concepto?

Parto de un gran artista-investigador, sobre quien realicé mi tesis doctoral: Eduardo Pavlovsky. Siempre recuerdo las palabras que le oí decir en 1993, en la primera entrevista que tuve con él: “Yo hago teatro porque, si no lo hago, me muero. Para mí el teatro es la

vida. El teatro, más que comunicación, es un acontecimiento existencial. Lo peor que me podría pasar es levantarme un día sin deseo de hacer teatro. La mayor intensidad de mi vida la encuentro en hacer teatro en grupo. Es mi micropolítica. Cuando actúo es cuando me siento más vivo y conectado pluridimensionalmente con el mundo. Pura multiplicidad existencial. Para mí el teatro es mi existencia”. A partir de ahí voy a la Filosofía y empiezo a transitar el camino de la Filosofía del Teatro. El teatro como acontecimiento existencial. Hacemos teatro, tanto artistas, técnicos y espectadores, por voluntad de existencia en el acontecimiento.

3. ¿Usted fue uno de los primeros en poner el acento en una Filosofía del Teatro?

Empecé a trabajar en este tema, desde los '90, en la UBA, muy en soledad. Pero luego descubrí, recientemente, que esta línea de investigación se formaliza ya en 1948 con la creación en París del Centro de Estudios Filosóficos y Técnicos de Teatro (impulsado en su acta fundacional por artistas y pensadores notables como Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Henri Gouhier, Gaston Bachelard, Armand Salacrou, entre otros) y que en la Argentina tiene sus primeras concreciones, en los años cincuenta, con Raúl H. Castagnino, estudioso fundamental, quien define su premiada *Teoría del Teatro* como “filosofía del teatro” en 1956. Esa línea se interrumpe o se invisibiliza por el auge de la Semiótica a partir de los '70. La necesidad de desarrollar una Filosofía del Teatro surgió, en consecuencia, de la pregunta epistemológica generada en el diálogo con un artista-investigador: ¿desde dónde estudiar el teatro de Pavlovsky, no solo como lenguaje y comunicación, sino en tanto existencia y acontecimiento? En aquella primera entrevista Pavlovsky había puesto en el centro la pregunta por las condiciones de producción de conocimiento y por las condiciones de validación de dicho conocimiento.

4. ¿Por qué la relación con la Fenomenología?

Si observamos el teatro fenomenológicamente, se manifiesta como un acontecer, el teatro acontece, es algo que pasa, un cambio de estado del espacio, de los cuerpos, de las acciones, de nuestras existencias, con una dimensión material y otra inmaterial, una transformación o aparición de nuevos sistemas de relaciones y entes. Aparece algo que no estaba y que transforma lo que estaba y está. No hablamos de “cosas”: aparece un sistema de fuerzas, intensidades, relaciones, acciones, entes materiales e imaginarios. El teatro acontece y deja de acontecer. Implica un cambio de estado dentro de nuestra realidad cotidiana, la aparición de nuevos entes (ritmos, imágenes, palabras, intensidades, ideas, representaciones, símbolos, referencias, conocimientos, etc.), y modifica con su aparición nuestro estado existencial. Modifica nuestras vidas, nuestra historia. Alimenta nuestro futuro, nuestro deseo de vivir. Como todo acontecimiento, el teatral tiene (o parece tener) un tiempo propio, como señala Alain Badiou (*El ser y el acontecimiento*); como todo acontecimiento, el teatral produce sentido en su singularidad, como señala Gilles Deleuze (*Lógica del sentido*), y ese sentido solo nos es accesible en las condiciones en que se produce dicho acontecimiento.

5. Usted vincula el acontecimiento teatral a la cultura viviente y al duelo.

Como todo acontecimiento, muere en tanto acontecimiento o acto. Es imposible evitar esa pérdida, debemos elaborar una epistemología de esa pérdida, como sostuvimos en *Filosofía del Teatro III*. En el mismo momento que estamos experimentando el acontecimiento teatral, siendo parte de él, construyéndolo (ya sea como artistas, técnicos o espectadores), sabemos que está muriendo y que es imposible apresararlo, en tanto acontecimiento, en un formato *in vitro*. Por eso el duelo, la transformación de la relación con la muerte, según Jean Allouch (*Erótica del duelo en tiempos de muerte seca*). Pero al mismo tiempo persiste una memoria institucional (en potencia) que permite la generación de nuevos acontecimientos a futuro.

6. Volvemos a generar acontecimientos.

El acontecimiento muere, pero no la memoria institucional que permite generar nuevos acontecimientos. En cada nuevo acontecimiento, en el convivio, en los cuerpos, en la *poíesis*, en la expectación, en la zona territorial de subjetivación y experiencia, se inscribe una memoria del teatro, una memoria que pervive en cada acontecimiento renovado.

7. ¿Qué cambio trae a la Teatrológica la idea del teatro como acontecimiento?

Para comprender el teatro como acontecimiento debemos volver a la Filosofía como ciencia radical, sin supuestos, y abandonar ciertas formas de confort y ciertos clichés y supuestos de los '90, que hoy se han vuelto residuales: que no hay que “ontologizar”, que “todo es relacional”, que “todo es lenguaje”, que hay que trabajar con “indeterminaciones”, que no hace falta hacerse ciertas preguntas. ¡Como si fuese posible no ontologizar! Recordemos lo que dice William Van Orman Quine: “Creo que nuestra aceptación de una ontología es en principio análoga a nuestra aceptación de una teoría científica, de un sistema de física por ejemplo: en la medida, por lo menos, en que somos razonables, adoptamos el más sencillo esquema conceptual en el que sea posible incluir y ordenar los desordenados fragmentos de la experiencia en bruto. Nuestra ontología queda determinada en cuanto fijamos el esquema conceptual que debe ordenar la ciencia en el sentido más amplio; y las consideraciones que determinan la construcción razonable de una parte de aquel esquema conceptual –la parte biológica, por ejemplo, o la física– son de la misma clase que las consideraciones que determinan una construcción razonable del todo. Cualquiera que sea la extensión en la cual puede decirse que la adopción de un sistema de teoría científica es una cuestión de lenguaje, en esa misma medida –y no más– puede decirse que lo es también la adopción de una ontología”. Es decir: toda elección de un sistema científico implica una ontologización.

8. Cuando se dice que en el teatro hay signos, comunicación, recepción... ¿también se está ontologizando?

Exacto. No hay forma de no ontologizar, incluso cuando se niega la ontología, paradójicamente, se está tomando una posición ontológica. Muchas/os investigadores deberían revisar sus afirmaciones sobre la ontología en términos epistemológicos.

9. Por otro lado, usted señala que el teatro es un encuentro con la alteridad. ¿Cómo se relaciona esta alteridad con la Fenomenología?

El teatro no se puede hacer en soledad. Necesita del encuentro con otro/otra/otros en interacción de presencia física, en el espacio físico, en convivio, en territorio, en la “carne del mundo”, como dice Merleau-Ponty. El teatro es el otro, una práctica radical de lo que el filósofo Emmanuel Lévinas llama “ética de la alteridad”, como hemos señalado en nuestros escritos y clases. Esa alteridad, de manifestación empírica, radicaliza nuestra necesidad de la Fenomenología. Ver el otro/la otra/los otros /lo otro que aparece ante nuestra conciencia.

10. ¿Qué características plantea el acontecimiento teatral y en qué se diferencia de otros acontecimientos artísticos?

En el libro X de *Metafísica*, Aristóteles plantea la producción de conocimiento por género próximo y diferencia específica. Sostiene que hay entes y acontecimientos que pertenecen a ciertos patrones de recurrencia (fenomenológicos, decimos con Husserl) que los asimila, y que también poseen diferencias, singularidades (en términos fenomenológicos) que los separen. El teatro pertenece, por género próximo a los acontecimientos de la cultura convivial: todas las reuniones territoriales, de cuerpo presente, en el espacio, en presencia física: fiestas, deportes en estadios, educación en el aula, rito en el templo, etc.), en oposición a los acontecimientos tecnovivales (que permiten la sustracción del cuerpo presente en territorio por mediación tecnológica).

11. ¿Qué diferencia al teatro entre los fenómenos de la cultura convivial?

El teatral se diferencia de otros acontecimientos conviviales por un sub-acontecimiento o componente existencial: la *poíesis* corporal, la construcción de un mundo con otras reglas, con / en / desde el cuerpo vivo. En este sentido, esa condición de *poíesis* corporal, expectatorial y convivial también lo diferencia de otros acontecimientos poiéticos, como el libro (que trabaja con la tecnología tecnoviviva de la escritura y la edición), el cine (que no necesita el convivio entre actores y espectadores y sustituye el cuerpo físico por signos) o la radio (que requiere para su acontecer una tecnología de mediación remota, a distancia). El teatro es el único acontecimiento que combina lo convivial, lo poiético corporal y lo expectatorial en la producción de un tipo de experiencia y de subjetivación. Viene de siglos, milenios atrás.

12. Es decir que el convivio no es privativo del teatro, sino que por la vía del convivio el teatro religa con una cultura mayor.

Exacto. Hay otras formas conviviales, pero el teatro participa de la cultura convivial con una diferencia fundamental: dentro del convivio produce *poíesis* corporal y expectación, es decir, se necesita que en el convivio alguien empiece a producir *poíesis* con su cuerpo y alguien empiece a esperar esa producción. Y de esa alianza inicial surgen nuevas multiplicaciones: *poíesis* expectatorial, *poíesis* convivial, que se entretajan y modifican la *poíesis* corporal del actor.

13. Usted ha escrito que en el convivio hay tecnologías, pero que son tecnologías que están al servicio del acontecimiento convivial, a diferencia de las tecnologías

tecnoviviales, que favorecen la relación a distancia y permiten la sustracción del cuerpo del territorio.

Sería incorrecto pensar que no hay tecnologías en el convivio, pero también sería incorrecto pensar que todo lo que acontece en el convivio es apresable por el lenguaje, la comunicación y las tecnologías conviviales. Hemos señalado que la experiencia es lenguaje e inefabilidad, comunicación e infancia (en el sentido en que emplea este término Giorgio Agamben en *Infancia e historia*), que la zona más potente del acontecimiento, por su intensidad existencial, es aquella que nos “despalabra”, que nos recuerda nuestra condición de infantes. El convivio tiene un núcleo radiante de experiencia ligado a la inefabilidad. Hay signo porque no hay signo. Hay comunicación porque no hay comunicación. Hay lenguaje porque hay infancia. La “tragedia del lenguaje”, como dice Marco Antonio de la Parra, es que no es autosuficiente ni puede dar cuenta de toda nuestra experiencia de mundo.

14. ¿Ese “despalabrarse” se da en el acontecimiento teatral?

Está en nuestra condición de existencia: somos, seguimos siendo infantes, como dice Agamben. Pero además, cuanto más intensa es la experiencia teatral, más nos despalabramos, solo podemos balbucear. En ese sentido el teatro se parece a otras experiencias de intensidad que nos despalabran: el amor, el horror, el sueño, lo sagrado, el sexo, la muerte, el dolor, la música, el silencio, la naturaleza, los estimulantes... Dice Agamben: “Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: ¿existe algo que sea una infancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar? (...) Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia (...) Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia”.

15. Usted afirma que en el teatro no todo se transforma en signo.

En el acontecimiento hay experiencia: lenguaje + infancia. En el teatro todo se transforma en *poíesis*, pero no todo se transforma en signo. Creemos en una ley de poietización (todo se transforma en *poíesis*), no en una ley de semiotización (todo se transforma en signo). En el acontecimiento la *poíesis* corporal está compuesta por muchos ingredientes que no se transforman en signos. Esa zona “presemiótica” de la poética hace que ciertos componentes no se transformen en signos, pero sean condición de posibilidad para que los signos aparezcan, como hemos señalado en nuestra caracterización del “cuerpo poético”. Por lo tanto la Poética, como disciplina y metadisciplina, es más abarcadora que la Semiótica, la incluye y excede: la poética considera lo semiótico y lo presemiótico. El cuerpo poético teatral todo lo absorbe, como hemos estudiado en lo que llamamos el “imperial ruso” (tomando una metáfora gastronómica).

16. ¿Por qué afirma que la pregunta ontológica es inseparable de su interrogante epistemológico?

La única forma de responder rigurosa, argumentativa, consensuada y fundamentadamente la pregunta ontológica, existencial: ¿qué existe en el mundo en tanto teatro?, es recurrir a las construcciones científicas que, a través de los siglos, se han ido elaborando desde diferentes propuestas epistemológicas (es decir, desde diferentes condiciones de producción de conocimiento y de validación de dicho conocimiento). Aquí enlazamos Ontología, Gnoseología, Fenomenología y Epistemología: preguntarnos por lo que existe es preguntarnos por cómo lo conocemos, cómo lo construimos desde el conocimiento. Podemos hablar de cuatro respuestas básicas a la pregunta ontológica desde diferentes bases epistemológicas.

17. ¿Cuáles son esas cuatro construcciones científicas básicas?

No son las únicas (Eli Rozik, en su libro *Theatre Sciences: a Plea for a Multidisciplinary Approach to Theatre Studies*, de 2014, se refiere a muchas otras), pero sí las más potentes por su productividad teórica, metodológica, crítica y analítica. Simplificando: la construcción científica de la Semiótica afirma que el teatro es lenguaje y comunicación; la construcción científica de la Antropología sostiene que el teatro es un uso tardío de la teatralidad (anterior al teatro) entendida como un atributo *sine qua non* de lo humano; la construcción científica de la Sociología parte de la idea de que el teatro se funda en un acuerdo social; finalmente, la construcción científica de la Filosofía del Teatro afirma que el teatro es acontecimiento. Para responder la pregunta ontológica podemos recurrir a la pregunta epistemológica: ¿qué construcciones científicas se han hecho del teatro, y desde qué condiciones de producción y validación de conocimiento? Recurrimos a las construcciones científicas (y no a la doxa, sino al saber crítico) porque problematizan sus condiciones epistemológicas, así como el sentido colaborativo: es toda una comunidad de colaboradores (los científicos, los artistas-investigadores, los investigadores participativos, etc.) la que discute y valida esas construcciones.

18. ¿Por qué no la doxa?

La doxa, a diferencia de la ciencia, puede ser arbitraria, caprichosa, voluble, ciclótica, y rechaza la argumentación y la validación. La doxa puede afirmar “lo que se le canta” y “porque se le canta”, en cambio la ciencia (en este caso las Ciencias Humanas, Ciencias de la Cultura, Ciencias del Arte, con su dimensión de ciencias “blandas”) debe argumentar, justificar, fundamentar, ser crítica y autocrítica, y solo validar aquello que pueda ser validado por un principio de colaboración científica internacional. La pregunta ontológica: ¿qué existe para usted en tanto teatro?, podría formularse como pregunta epistemológica: ¿en qué construcción científica del teatro se apoya usted para decirnos qué existe en el mundo en tanto teatro? ¿Desde qué construcción científica del teatro está respondiendo la pregunta ontológica?

19. ¿Cómo caracterizaría entonces la Filosofía del Teatro como disciplina y metadisciplina?

Le caben a la Filosofía del Teatro tres posibles aproximaciones principales, desde sus ángulos de labor centrales. Por un lado, es la disciplina / metadisciplina científica que hace las grandes preguntas filosóficas al teatro como acontecimiento (provenientes de las

diferentes ramas filosóficas: Ontología, Gnoseología, Ética, Política, etcétera). Por otro, es una Filosofía de la Praxis Artística: la producción de conocimiento y pensamiento en / desde / para / sobre la praxis teatral, desde una razón práctica o razón de la praxis, que radica en los haceres y saberes del “teatrar” del acontecimiento. Finalmente, es también una Filosofía de las Ciencias del Teatro o de la Teatrolología, es decir, la dimensión epistemológica en su formulación más abarcadora: el análisis de las condiciones de producción de conocimiento y validación de dicho conocimiento en la Teatrolología.

20. ¿Cómo piensa el concepto de Teatrolología?

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

21. ¿El acontecimiento puede definirse como “teatro-matriz”?

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

22. Esas prácticas y esa zona se vinculan con saberes singulares.

Mauricio Kartun, en sus *Escritos 1975-2015*, afirma que “el teatro sabe” y “el teatro teatra”. El acontecimiento implica saberes específicos, y un reomodo (David Bohm, *La totalidad y el orden implicado*), o modo fluyente, que es singular del “teatrar”. El único acontecimiento que en el mundo realiza los procesos complejos del “teatrar” (en su conjunto) es el teatro: el cine no “teatra”, la literatura no “teatra”, el psicoanálisis no “teatra”, etcétera, porque sus procesos complejos incluyen otros componentes y no hacen todo y solo lo que hace el teatro. El cine “cinea” en su complejidad, la plataforma “plataformea”, etcétera.

23. ¿Cuándo surgió la invención del teatro-matriz?

Intentaré expresar esa fórmula en su expresión más simple, concentrada, como dice Grotowski (*Hacia un teatro pobre*), no en su versión cleptómana, sino de “teatro pobre”. Para eso es necesario remontar las aguas al origen remotísimo, mítico. El origen de esta invención es ancestral, imposible de rastrear, por eso mítico. Alguna vez, mucho antes de

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

24. Usted suele destacar el Cap. IX de la *Poética* aristotélica.

Por supuesto, allí este gran pensador distingue entre relato histórico y relato poético, según la traducción de Eduardo Sinnott (Colihue Clásica, 2004, párrafo 1451a y b): “[...] la función específica del poeta no es decir las cosas que ocurrieron, sino decir las cosas como podrían ocurrir, esto es, las cosas posibles según verosimilitud y necesidad. [...] En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...], sino porque el uno dice las cosas que ocurrieron y el otro dice las cosas como podrían ocurrir. Por eso la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo universal, en tanto que la historia dice lo particular”. ¿Aristóteles está “superado”? El otro día un alumno me decía ese disparate. “No está superado por vos”, le contesté, parafraseando al maestro Raúl Serrano cuando promovía la vigencia de Stanislavski.

25. En el teatro hablamos de *poíesis* corporal.

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

26. ¿Cómo se imagina ese momento?

Como lo señala Tadeusz Kantor en *El teatro de la muerte*, justamente en el texto de ese libro que titula “Ensayo: El teatro de la muerte”. Aquel momento en que alguien se separó del grupo para producir *poíesis* con su cuerpo y alguien comenzó a observarlo, ese momento fue revolucionario. Y sigue hasta hoy, afirma Kantor, siendo revolucionario. Kantor cuestiona críticamente el concepto de “supermarioneta” de Edward Gordon Craig,

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

27. El acontecimiento, la matriz cultural teatral, como invariante, pero concebida de maneras diversas, lo que usted llama “concepciones” del teatro.

Exacto. Escribe Kantor: “El momento en que un ACTOR¹ apareció por primera vez ante un AUDITORIO (para emplear el vocabulario actual), me parece, muy por el contrario [a diferencia de Craig], que es un momento revolucionario y de vanguardia”. El director de *La clase muerta* imagina-mitifica aquel “momento” originario y fundacional como un desprendimiento de las teatralidades religiosa, cívica, lúdica, etcétera, de la siguiente manera: “He aquí que, del círculo común de las costumbres y ritos religiosos, de las ceremonias y actividades lúdicas, ha salido ALGUIEN, alguien que acababa de tomar la temeraria decisión de separarse de la comunidad cultural. Sus móviles no eran ni el orgullo (como en Craig), ni el deseo de atraer sobre sí la atención de todos. Solución en exceso simplista. Lo veo más bien como un rebelde, un objetor, un herético, libre y trágico, por haber osado quedarse solo con su suerte y su destino. Y si agregamos ‘Y con su PAPEL’, tenemos delante al ACTOR. La rebelión tuvo lugar en el terreno del arte”.

28. ¿Esa “rebelión” generó sorpresa, resistencia, rechazo?

Kantor imagina-mitifica que la irrupción del acontecimiento teatral, y con ella la de la matriz teatral, fue un “acto de RUPTURA”, que no fueron fácilmente aceptados, y generaron, como toda revolución, gran resistencia y apoyo, reacción y adhesión: “Produjo una gran turbación en los espíritus y provocó opiniones contradictorias. Es seguro que ese ACTO habrá sido juzgado como una traición hacia las tradiciones antiguas y las prácticas del culto. En él se habrá visto una manifestación de orgullo profano, de ateísmo, de peligrosas tendencias subversivas; se habrá gritado ante el escándalo, la amoralidad, la indecencia; el hombre habrá sido considerado un bufón de pacotilla, un comicastro, un exhibicionista, un depravado. El actor mismo, relegado fuera de la sociedad, se hizo no sólo de enemigos feroces, sino de admiradores fanáticos. Oprobio y gloria conjugados”. Kantor emplea el término “vanguardia” para nombrar aquel inicio, pero podemos considerar que también lo usa en un sentido coetáneo y transhistórico: más allá de su

¹ Las mayúsculas son de Kantor.

institucionalización, por el calibre cultural de su invención permanentemente renovada, el teatro-matriz sigue siendo “vanguardia” en el presente.

29. ¿En qué sentido “vanguardia”?

No en el sentido de la vanguardia “histórica” (el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, como señala Peter Bürger) sino en el sentido de una ruptura radicaliza pero que funda institucionalidad, memoria institucional que regresa en cada actualización. Me resulta muy sugestiva esta idea, porque en tiempos de mercado, tecnologización, simulacro, deconstrucción y giro lingüístico, ¿qué más vanguardista que la apuesta del teatro, que sigue señalando lo real en el cuerpo, el convivio y el orden de experiencia? Coincidimos con Kantor: nada más vanguardista hoy, en el siglo XXI, y especialmente después de la pandemia, que el fundamento ancestral-transhistórico del teatro-matriz. Según Kantor, al nacimiento del teatro-matriz sigue inmediatamente otro nacimiento: el del pensamiento antiteatral, tan vigente hasta hoy en el mundo como la matriz teatral.

30. ¿A qué llama “pensamiento antiteatral”?

Recorre como constante con variaciones los diez siglos de la Edad Media el llamado “pensamiento antiteatral”, esto es, el ataque sistemático al teatro a partir de argumentaciones religiosas, filosóficas o políticas, muchas de ellas relacionadas directamente con el estatus teatral de liminalidad. A partir de la segunda mitad del siglo II d.C., los Padres de la Iglesia atacarán los espectáculos y el teatro, a los que identifican con el paganismo romano. Pero es cierto que la Iglesia, a través de los siglos, fue desplegando posiciones diversas sobre el teatro, en una “dialéctica constante entre la aceptación y el rechazo”, así como existieron “ciertas órdenes religiosas partidarias de la libre manifestación de la devoción religiosa popular”, como afirma Eva Castro Caridad. El pensamiento antiteatral, además, tuvo expresiones anteriores al cristianismo. Para Jack Goody, el argumento contra la representación (en general) y el arte (en particular) excede la Edad Media y, proveniente de una tradición secular, ya fue desarrollado exhaustivamente por Platón en el Libro X de *La República*. Para Platón, la representación artística (literaria, plástica, teatral) es una degradación de segundo grado, es decir, la degradación de una degradación: la realidad de las ideas es degradada en los objetos reales, y estos a su vez son degradados en las representaciones artísticas. En la misma línea de impugnación moral, siguiendo los estudios de Jonas Barish (*The Antitheatrical Prejudice*, 1981), Goody encuentra que otro de los motivos de rechazo al teatro “era la vida, supuestamente, licenciosa de los actores; en la Europa medieval, la palabra *theatrum* tenía el significado de un local medio burdel, medio taberna con un espectáculo de cabaret llevado a cabo por *mimi*, por mimos. Estas objeciones tienen que ver con el hecho de que los hombres se vistan de mujeres, lo que estaba prohibido desde los tiempos remotos del *Deuteronomio*. ¿Por qué? ¿Para prevenir una confusión de identidades? ¿Por miedo a la sexualidad dominante de uno mismo? Posiblemente. También constituía una actividad contraria a la creación divina”. Prolongaciones de estas impugnaciones son estudiadas por Laura Levine en el Renacimiento y Barroco (*Men in Women's Clothing: Antitheatricality and Effeminization, 1579-1642*, 1994). En su *Theories of the Theatre* Marvin Carlson sintetiza el pensamiento antiteatral de Tertuliano de esta manera: “Tertuliano

emplea tres argumentos básicos contra los espectáculos, sólo uno de los cuales involucra lo que podríamos llamar una teoría del teatro. Primero, cita referencias de las Escrituras contra los espectáculos. Segundo, busca probar su naturaleza idólatra a través de su origen, su local, su equipamiento y sus aspectos concernientes (*concerns*, sus implicancias). Tercero, considerando sus efectos, desarrolla una teoría similar a la de los neoplatónicos”. Si bien ha sido superado y cuestionado críticamente, resabios del pensamiento antiteatral perduran hasta nuestros días en argumentos reaccionarios sobre la inmoralidad y la irreverencia de los actores, incluso en los dichos de la clase media argentina que asiste regularmente al teatro.

31. ¿Ese “pensamiento antiteatral” tiene expresiones contemporáneas?

Años atrás, una espectadora teatral apasionada y consecuente por muchos años, madre de una muy buena y exitosa actriz, me confesó la indignación y el rechazo que sintió cuando la hija le expresó su vocación adolescente. Sorprendido, le pregunté cómo podía justamente ella, tan "teatrera", reaccionar así, y me contestó: "Es que una cosa es ir al teatro y otra tener una hija actriz". En *Los hijos de los hijos* de Inés Saavedra, cuando la hija le dice a su padre judío que se va a vivir al IFT a hacer la revolución, el progenitor la insulta: "¡Kurbe!" (¡Prostituta!). Recuérdese los argumentos de los poseedores de predios en el Cementerio de la Recoleta, así como de varios periodistas, cuando se intentó impedir el estreno de *Tertulia*. Un libro fundamental reconstruye aquella experiencia escandalosa contra el teatro: el de Nicolás Varchausky y Eduardo Molinari (dirs.): *Tertulia. Intervención en el Cementerio de la Recoleta* (2016). Los ejemplos podrían multiplicarse y contamos con materiales abundantes en nuestro archivo. Hemos estudiado la tradición del pensamiento antiteatral en nuestro análisis del teatro medieval (cap. II del libro *Teatro-matriz, teatro liminal*, Atuel, 2016).

32. Volviendo a Kantor, ¿qué concepción otorga a la matriz teatral?

Por su ascendencia simbolista, Kantor atribuye a la invención del teatro-matriz una dimensión “metafísica”: “FRENTE a los que se habían quedado de este lado, se ha levantado un HOMBRE, EXACTAMENTE igual a cada uno de ellos y sin embargo (en virtud de alguna “operación” misteriosa y admirable) infinitamente LEJANO, terriblemente EXTRAÑO como habitado por la muerte, cortado en dos por una BARRERA que no por ser invisible resultaba menos aterradora e inconcebible, una barrera tal que su verdadero sentido y horror no pueden ser revelados más que por el SUEÑO. Igual que a la luz segadora de un relámpago, vieron de pronto la IMAGEN DEL HOMBRE, chillona, trágicamente payasesca, como si lo vieran por PRIMERA VEZ, como si acabaran de verse a SÍ MISMOS. Fue con seguridad una conmoción que se podría calificar de metafísica”. En nuestro caso, sabemos que la matriz cultural teatral puede ser concebida desde muy diversos fundamentos de valor.

33. Esa conmoción, ¿no se sigue produciendo cada vez que el acontecimiento teatral asume su excepcionalidad?²

Tuvimos el privilegio histórico de ver, en convivio, dos piezas de Kantor que pasaron por Buenos Aires: *Wielopole, Wielopole* (1984) y *Que revienten los artistas* (1987), y podemos asegurar que aquella “conmoción” primigenia de la que habla Kantor era la misma que causaba su propio teatro. Hemos hablado en otra oportunidad de la actualización, en la memoria institucional del acontecimiento, de una subjetividad arcaica, arquetípica, transhistórica, anterior a Babel (cap. VII de *Filosofía del Teatro I*, cap. VI de *Filosofía del Teatro III*).

34. En el relato de Kantor, ¿la expectación cómo surge?

Para Kantor, actor y espectador surgen en unidad de acontecimiento. Uno hace al otro en relación dialéctica: “Debemos devolver a la relación ESPECTADOR/ACTOR su significación esencial. Debemos hacer renacer ese impacto original del instante en que un hombre (actor) apareció por primera vez frente a otros hombres (espectadores), exactamente igual a cada uno de ellos y sin embargo infinitamente extraño, más allá de esa barrera que no puede franquearse”. Podemos suponer que, histórica, ancestralmente, la teatralidad poiética nació en/con/desde el cuerpo, como acción corporal, en convivio (es decir, teatral). Nuestra hipótesis es que el cuerpo fue el primer generador de *poíesis* (a través del movimiento, o el gesto, o la acción física y físico-verbal, génesis de la danza, la representación escénica y la narración y la poesía orales), y en reunión. Eli Rozik define esta gran invención del teatro, la teatralidad poiética corporal, como un “medio imaginístico” (*Las raíces del teatro*, 2014).

35. ¿El teatro se apropia de la teatralidad para generar una teatralidad poiética corporal?

Llamamos a esa teatralidad poiética corporal específicamente teatral, porque ella es el principio (origen y fundamento) del teatro-matriz. Solo más tarde la *poíesis* adquirió otras modalidades no corporales (a través de la escritura, el dibujo, la música instrumental, etcétera), que dieron origen a una teatralidad poiética no-corporal (no-teatral). Hoy, y a través de una historia de milenios, conviven las teatralidades corporales y no-corporales, entretejidas, así como la *poíesis* corporal y la no-corporal. Pero cuando nace la teatralidad poiética, nace corporalmente, es decir, nace teatralmente. Podemos fijar en ese surgimiento la primera gestación del teatro-matriz. El teatro ha investigado, desde la práctica y la teoría, durante siglos, y sigue/seguirá investigando, un conjunto de procedimientos, estrategias y concepciones para la construcción de esa *poíesis* corporal convivial.

36. ¿Por qué habla de matriz de acontecimiento?

Por su unidad mínima (secreto de su fuerza y su perdurabilidad), por su estabilidad y recurrencia, por su capacidad de productividad (reproducción en infinitos

² Para el concepto de “excepcionalidad de acontecimiento”, entendida como la “máxima concreción de la teatralidad singular del teatro”, véase el cap. VI en nuestro *Filosofía del Teatro III* (2014).

acontecimientos), por su memoria institucional que le permite regresar cada vez en nuevos acontecimientos.

37. Usted también habla, en relación al teatro-matriz, de teatro liminal.

Como decíamos, en el origen mismo, el teatro nació en liminalidad, fricción y tensión con otros campos ontológicos de la existencia: el rito, la fiesta, la asamblea, la clase, el deporte, la salud, el mercado, etc. Le llamamos teatro liminal a todos aquellos acontecimientos en los que los componentes multiplicados en zona territorial de la experiencia del teatro-matriz (convivio + *poíesis* corporal + expectación) se mezclan, fusionan, friccionan, tensionan con otros componentes y otras reglas. Por ejemplo: el nado sincronizado, cruce de deporte y *poíesis* corporal, auténtica coreografía deportiva; la publicidad en vivo, cruce de mercantilidad y *poíesis* corporal; los payadores en los festivales de doma, cruce de deporte, tarea/festividad rural y *poíesis* corporal; el orador político que estudia teatro, que recurre a recursos poiéticos teatrales para sus discursos, cruce de persuasión política y *poíesis* corporal enmascarada en las transteatralización; el strip-tease, cruce de *poíesis* corporal y estimulación sexual, etc. El teatro nació como teatro liminal, y luego fue autonomizándose, para controlarlo, para someterlo a un orden. Pero siempre hubo y habrá más expresiones de teatro liminal que de teatro autonomizado, incluso en el mundo contemporáneo. Hoy se habla de “teatro expandido”, pero deberíamos hablar en realidad de un teatro “re-expandido” tras la sujeción jibarizadora, vigilante, de las teorías modernas.

38. ¿Esta teoría sería una “precuela teórica”, algo que se formula después pero que está nombrando algo que está mucho antes? ¿Viene a cuestionar las concepciones modernas?

Exacto. Los fenómenos de liminalidad o teatro liminal son aquellos que nos llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro? Poseen las características relevantes del teatro-matriz (convivio, *poíesis* corporal, expectación), pero a la vez incluyen otras características que, en las clasificaciones aceptadas –el concepto canónico de teatro para la Modernidad: lo dramático–, no corresponden al teatro. El teatro-matriz aparece “cruzado” con otro(s) campo(s) no-teatral(es): la salud, el deporte, la publicidad, la educación, la política, la fiesta, el rito, la moda, la tecnología digital, etc. Siguiendo este concepto, publicamos en 2017 y 2019, en Perú, los volúmenes *Poéticas de liminalidad en el teatro I y II* (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático), que reúnen estudios sobre distintas formas de teatro liminal: el café-concert, el teatro aplicado, el teatro de títeres, la danza-teatro, el teatro del relato, el biodrama, el teatro metateatral, el *site specific*, el teatro para bebés, el teatro ciego, las (*p*)*deformances*, la magia, la moda, el recreacionismo, el teatro de la poesía, la instalación, el teatro del periodismo, el teatro musical, el teatro intermedial, el teatro de sombras, el *artivismo*, el *stand up*, el nuevo teatro documental, el teatro de lo real, el teatro del oprimido, el mimo, el teatro neotecnológico, las estatuas vivientes, el “teatro de estados” argentino, el teatro de autoficción, el carnaval, el teatro ritual, las conferencias performativas, el teatro *drag*, el *kamishibai*, el *benji*, el *butoh*, etcétera.

39. El espectro es muy amplio.

Hay otras formas del teatro liminal que estudiaremos en próximos volúmenes: otros deportes (el fútbol, el nado sincronizado, el patinaje artístico, la gimnasia artística), la ópera urbana, el psicodrama, el teatro comunitario, el ventriloquismo, el *body art*, el circo, el nuevo circo, el teatro acrobático, los desfiles, los “payamédicos”, el *strip-tease*, el teatro de arena, el teatro leído, el teatro semimontado, los juegos teatrales, el *catch*, los imitadores y los «tributos», la impro, la publicidad en vivo, el teatro físico, el *clown*, la *narraturgia*, el teatro épico, así como innumerables poéticas liminales en la historia teatral (mencionemos solamente, a manera de ejemplo, las múltiples expresiones liminales de la fiesta barroca o de la vanguardia histórica, “le serate” futuristas o las sesiones dadaístas del Cabaret Voltaire). La lista sería inacabable, porque en el plano pragmático de los acontecimientos, tanto en el pasado como en el presente, hay más expresiones de teatro liminal que de teatro convencionalizado por la Modernidad o puramente dramático. Hay que ajustar las teorías a la complejidad y la problematicidad de los acontecimientos. Es necesario criticar las taxonomías modernas, así como diseñar nuevas teorías que, como precuelas teóricas, permitan pensar también las prácticas del pasado.

40. Usted distingue una liminalidad primaria y otra secundaria.

Llamamos liminalidad, como se cifra etimológicamente de la palabra latina *limen*, a la conexión entre territorios, ya se ponga el acento en el límite, la frontera, el linde compartido, la fusión, el puente, la conexión, el dominio borroso de la separación indefinida, etc. En el teatro hay una liminalidad primaria constitutiva del acontecimiento, por ejemplo, entre el cuerpo natural-social del actor, el cuerpo poético que construye, y el cuerpo afectado que surge de la tensión entre ambos cuerpos. Hay una liminalidad primaria en el límite borroso entre la acción del actor y del espectador en el convivio, entre la *poíesis* corporal, la expectatorial y la convivial; entre los juegos de presencia y ausencia; en la constitución triádica del acontecimiento: re-pre-sentar, que incluye como dice Kartun tres términos, representar, presentar, sentar. Pero hay además otra liminalidad, o liminalidad secundaria, cuando el acontecimiento teatral (liminal en sí) se cruza con otros campos ontológicos con otras reglas: el deporte, la salud, la pedagogía, la política, el rito, la sexualidad, el comercio, etc. Así distinguimos una liminalidad primaria, constitutiva inexorablemente del acontecimiento teatral-matriz, y una liminalidad secundaria, en la que el teatro-matriz se cruza con otros campos y reglas en juego.

41. Usted afirmó antes que la matriz cultural teatral lo absorbe todo.

Uno de los secretos de la potencia y la sobrevivencia del teatro-matriz es su capacidad de absorción e inclusión: el teatro-matriz todo lo transforma en teatro. Un ejemplo claro es el teatro de calle: los sonidos de la ciudad (alarmas, bocinas, un avión que pasa, la sierra de alguna construcción cercana, perros, un accidente, etc.) es transformado en “dramaturgia urbana” como parte del acontecimiento. Es la regla de poetización convivial: todo se transforma en *poíesis*. En este sentido, convivio y tecnovivio no son simétricos en sus intercambios. El convivio puede incluir en su seno el tecnovivio, en cambio el tecnovivio no puede incluir el convivio en su materialidad: transforma el espacio físico en virtual.

42. Usted insiste en que la necesidad de estudiar Poética se vincula con el hecho de que la poíesis corporal es componente fundamental del acontecimiento.

La poíesis corporal es componente constitutivo *sine que non* del acontecimiento, una de las causales de su diferencia, de su especificidad, una de sus marcas ontológicas fenomenológicas. Poética Teatral (y todos sus derivados: Poética Comparada, Poética Genética, Historia Poética, Poética Crítica, Poética Política, etc.) es/son necesariamente un desprendimiento categorial del estudio del acontecimiento teatral. Poíesis puede traducirse como “construcción”, en el doble sentido de la palabra: el constructo construido y el proceso de construcción. Poética es el estudio de esas construcciones, constructos y procesos constructivos. Poética Teatral es el estudio de las construcciones que genera el acontecimiento teatral. Algunas preguntas fundamentales son: ¿Qué poética construye este acontecimiento? ¿Qué diferencia hay entre *poíesis* corporal y *poíesis* verbal impresa o *poíesis* plástica en lienzo? ¿Cómo construye un cuerpo *poíesis*? ¿Cómo juega la poética expectatorial, cómo construye el espectador esas estructuras y cómo es construido por ellas? ¿Existe una construcción poética convivial? Otro desprendimiento categorial es el de Poética Comparada: el estudio de las poéticas en sus manifestaciones territoriales, inter-territoriales, intra-territoriales, supra-territoriales. Por ejemplo: ¿Este procedimiento constructivo presente en el clown contemporáneo, se relaciona con el que podemos encontrar en los histriones romanos? ¿Hay procedimientos constructivos que sean patrimonio de toda la Humanidad? ¿Hay modulaciones y variantes territoriales de esos procedimientos comunitarios? ¿Por qué hay procedimientos que surgen en determinados momentos históricos y en determinados territorios? Surgen así otras implicancias, como las de la Poética Histórica. Sin *poíesis* corporal no hay acontecimiento teatral, de allí que su estudio sea insoslayable, inexorable, si queremos comprender qué es eso que llamamos acontecimiento teatral.

43. En *Filosofía del Teatro II* y en su *Introducción a los estudios teatrales* distingue cuatro tipos de poéticas según la territorialidad, es decir según la Poética Comparada.

A partir del desplazamiento de lo particular a lo abstracto, distinguimos cuatro tipos básicos de poéticas: las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos (la *poíesis* considerada en su manifestación concreta individual); las macropoéticas o poéticas de conjuntos (integrados por dos o más individuos poéticos); las archipoéticas o poéticas abstractas, modelos teóricos, lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética o una macropoética; las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las micropoéticas). Podríamos sumar otros ángulos a la territorialidad, como el de la transpoética, conjunto de procedimientos transversal a varias otras poéticas. Por ejemplo, el grotesco como transpoética. En el teatro le pueden echar mano al grotesco desde la tragedia (como hace Shakespeare en *Rey Lear*), en el realismo psicológico-social (como en *La máscara y el rostro* de Luigi Chiarelli), en el absurdo de Dino Buzzati (*Un caso clínico*), al sainete argentino (*Mateo*,

“grotesco criollo”). La condición transpoética le permite al grotesco territorializarse de formas diversas en diferentes épocas y geografías.

44. Según la Filosofía del Teatro, ¿qué relaciones establece el acontecimiento teatral con las concepciones de teatralidad y transteatralización?

La Filosofía del Teatro concibe el concepto de teatralidad como precuela teórica (recordemos lo ya dicho: un concepto que ha sido formulado después, pero que sirve para pensar fenómenos que existen mucho antes), es decir, un fenómeno anterior al teatro, anterior en doble sentido: por trayecto histórico y por necesidad teórica, anterior temporal y lógicamente. La teatralidad no es, como se ha dicho alguna vez, una propiedad específica o privativa, singular del teatro. Es mucho más: un atributo inherente a lo humano, una condición antropológica. No podemos pensar la Humanidad sin teatralidad. Teatralidad (palabra que podríamos traducir como “miradadidad”, ya que *théatron*, en griego, significa o puede traducirse como “mirador”, “observatorio”) es para la Filosofía del Teatro la capacidad de organizar la mirada de los otros y de dejarnos organizar la mirada por los otros, la construcción de ópticas políticas o políticas de la mirada. No solo de los ojos, “mirada” en un sentido amplio, sinecdóquico: percepción totalizante, “mirada” con todos los sentidos, con la emoción, con los sentimientos, con la inteligencia, con la memoria, con la intuición, con las pasiones.

45. Usted habla de un entretrejido de teatralidades.³

Vivimos dentro de una red de miradas que construimos con los otros. Se sabe que quien controla la mirada controla el poder y el mercado, pero, es importante aclararlo, la teatralidad va mucho más allá de la manipulación o de la mentira, del simulacro u otros posibles usos negativos y sus consecuentes demonizaciones. Independientemente de sus usos objetables, la teatralidad es inseparable de lo humano y es también un dominio pleno de lo mejor de la Humanidad, de los grandes seres humanos y de las grandes manifestaciones de la Humanidad. Podemos referirnos, justamente, a la teatralidad de un futbolista excepcional: Diego Armando Maradona (1960-2020). El teatro, en consecuencia, no inventó la teatralidad; el teatro deriva de la familia de las teatralidades que ya existían antes. El teatro pertenece a la familia de la teatralidad porque comparte con ella, porosamente, el principio de la organización de la mirada/percepción del otro, comparte la dinámica de construcciones de ópticas políticas o políticas de la mirada. La teatralidad es un atributo antropológico porque sin ella lo humano sería imposible. Su origen está en el *Homo Theatralis*, anterior al teatro: hay una teatralidad del poder cívico, del rito, del mercado, de la familia, del erotismo, del deporte, etc., anteriores a la teatralidad del teatro. Teatralidades. Cada esfera de la actividad humana organiza su teatralidad. La construcción científica antropológico-filosófica refuta así la creencia de la doxa en que “todo es teatro”: no todo es teatro, pero sí *todo es teatralidad*. En todo el orbe humano hay acción de las políticas de la mirada.

³ Véase el artículo “Transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales” incluido en este volumen.

46. ¿Cuál sería entonces la diferencia teatral respecto de esas otras múltiples teatralidades?

Desde su base antropológica, el teatro reelabora la teatralidad de la que parte hacia un lugar nuevo y específico: la *poíesis*, la metáfora, los mundos paralelos al mundo, con otra lógica, con nuevas reglas específicas de funcionamiento. El teatro, como dijimos antes, se apropia de la teatralidad ya existente para una novedad: la teatralidad poiética corporal. Esta idea de teatralidad es, entonces, precuela teórica: como palabra y concepto, fue formulada después que el término teatro, pero nombra algo que está antes que el teatro. Siguiendo esta concepción de la teatralidad, podemos hablar de una teatralidad del fútbol, que se expresa a través de un sistema de formas de organización de la mirada del otro. Veamos algunos ejemplos. Como estrategia inherente al deporte, los jugadores se organizan la mirada entre sí (dentro del equipo) y organizan la mirada del otro equipo para controlarlo (en los penales, en el gambeteo, en el “amague”, para hacerle creer al otro jugador que se va a hacer una determinada jugada y en realidad se hará otra). El “engaño” del adversario como organización de su mirada es fundamental. También los equipos organizan la mirada del árbitro (casos frecuentes son quejarse ante una sanción justa como si hubiese sido injusta, para evitar que se tomen libremente otras futuras sanciones, o “actuar” exageradamente la falta del otro ante la inminencia del beneficio de un posible penal). Las hinchadas se organizan la mirada entre sí, y también lo hacen con los jugadores propios y rivales. El fútbol organiza además la mirada social a través de redes de amistad, o como rito de género y afirmación de la masculinidad (según los trabajos de Archetti). Al transformarse en un espectáculo mediático, refinadamente televisado con múltiples recursos tecnológicos, los jugadores, los directores técnicos y sus equipos son conscientes de que están siendo observados, y muchas veces actúan para que sus acciones no sean registradas (hablan tapándose la boca cuando no quieren que se lea lo que dicen). Otras veces se sorprende a los jugadores observándose a sí mismos en las pantallas gigantes de la cancha. La incorporación del VAR (árbitro asistente de video o videoarbitraje) ha acentuado la percepción de la red de mirada. El fútbol televisado le ha dado un enorme protagonismo a las hinchadas, tanto antes como durante y después del partido. El rol del periodismo deportivo especializado en fútbol es central en la construcción de la teatralidad del fútbol, a través de conferencias de prensa, el ingreso a los vestuarios, las entrevistas en los clubes y las asociaciones, etc. Proliferan en la Argentina los programas sobre fútbol en televisión, radio y en la web, así como las publicaciones en diarios y revistas. La condición mediática del fútbol multiplica la teatralidad en *transteatralización*.

47. En este sentido, la transteatralización implica al menos dos aspectos.

La Filosofía del Teatro llama así, por un lado, a la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad a través del control y empleo de estrategias teatrales (por extensión, cinematográficas, televisivas, espectaculares, formas de actuación poiética, conviviales o tecnoviviales) pero, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales. Es un fenómeno extendido a todo el orden social. Se produce una proyección de los saberes y estrategias de la teatralidad poiética sobre la teatralidad de las otras actividades humanas como resultado de una dinámica invertida: como del dominio de la

política de la mirada (en la contemporaneidad, especialmente, desde los medios de comunicación masivos) dependen el poder, el mercado y la vida social, para optimizar y cultivar el control de la teatralidad se recurre a las estrategias y procedimientos del teatro (así como a la actuación cinematográfica, televisiva, etc.). Las múltiples prácticas de la teatralidad social se enriquecen y diversifican con los saberes y estrategias del teatro (y las otras artes del espectáculo), hoy abonadas por el auge de la mediaticidad y la digitalización, multiplicadas en las experiencias del cine, la televisión, la multimedia y la cultura digital. Por otro lado, la transteatralización nombra el entretreído de las diversas prácticas de teatralidades. Hablamos entonces de teatralidad, teatralidades (entre ellas el teatro), transteatralidad; teatralización, teatralizaciones, transteatralización. La teatralidad implica los acontecimientos de actoralidad y expectatorialidad, con sus respectivas derivaciones.⁴ En síntesis, lo que se desprendió originalmente de la teatralidad humana/social y se convirtió en teatro (teatralidad poiética corporal), en la transteatralización regresa a las teatralidades sociales (no poiéticas) como campo de procedimientos para complejizarlas, refinarlas y multiplicarlas. El fútbol como *show*, como espectáculo de alta conciencia de actuación y expectación, dentro y fuera de la cancha. Un ejemplo notable de los usos de la transteatralización fueron Diego Armando Maradona y, especialmente, la televisación de su velorio en la Casa Rosada y su entierro. A lo largo de su vida, con el crecimiento de su popularidad, Maradona fue multiplicando sus saberes y estrategias de transteatralización.

48. ¿Transteatralización y expectación se relacionan?

Exacto, podemos dar otro ejemplo de transteatralización, pero desde otro ángulo, que trabajamos en el libro *Teatro y territorialidad*: el de quien se siente observado y articula su comportamiento para organizar la mirada de su supuesto observador. Expectar que se es esperado. Sociedad del espectáculo y de los/las expectados/as. Leemos en el pasillo de diversos hoteles donde nos hospedamos (en México, Estados Unidos, Francia, entre otros) que, por razones de seguridad, contra el narcotráfico y el terrorismo, el gobierno ha instalado cámaras y que la información registrada por dichas cámaras es de carácter confidencial. Que si alguien desea ver sus propias imágenes registradas por esas cámaras, deberá hacer un pedido al Ministerio de Seguridad indicando la fundamentación de esa solicitud, etc. No dice el cartel dónde están las cámaras, ni de qué tipo son, si están a la vista u ocultas. Alguien desliza en la conversación del desayuno la sospecha de que las cámaras no sólo están en los pasillos y espacios públicos del hotel, sino también las hay en las habitaciones. De pronto, por las condiciones del mundo contemporáneo, por esa extraña sensación de que vivimos dentro de un Gran Hermano tan grande como el universo, la intrusión de las cámaras de control en las habitaciones (con sus supuestos observadores del otro lado) se hace posible, verosímil, aunque no terminemos de aceptarla del todo. Nos parece una violación a la privacidad, al mismo tiempo que sentimos que si el Ministerio de Seguridad lo dispone, ¿qué huésped podría detenerlo? Pensamos (con la ayuda de más de una serie de televisión y del cine..., que a su vez ficcionalizan esta

⁴ Véase al respecto los artículos “Actoralidad, actuación, actuaciones”, “Expectatorialidad, expectación, expectativas” y “Transteatralidad, transactoralidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales” incluidos en este libro.

situación) que no es para nada absurdo que el gobierno tenga empleados que analizan, clasifican y guardan esas imágenes. También podría suceder que alguien secuestre esas imágenes (ha pasado en más de una serie y película) y chantajee a los registrados en ellas para evitar que se hagan públicas. Poco nos cuesta imaginar que acaso un día, al abrir nuestra computadora, se nos aparece nuestra propia imagen íntima en una habitación de hotel, junto a la orden de depositar una suma en tal cuenta, para que no se difunda... Lo cierto es que, existan o no esas cámaras, cuando uno regresa a la habitación, se siente tentado a buscarlas, por el techo, las paredes, debajo de la cama, detrás del espejo... Medio en serio, medio en chiste, rastreamos lentes y micrófonos diminutos, y aunque no los encontremos, o sólo sospechemos su presencia en algún enchufe o aplique o alarma contra incendios, empezamos a comportarnos de alguna manera como si estuvieran allí. El que se siente observado “actúa” para su hipotético observador en alguna oficina del Estado o empresa privada. Si hemos llegado a pensar, como solución, que hay que ducharse vestido...

49. Expectación y panóptico.

Se instala un sentimiento de control, actuación y expectación social, que generan en los habitantes las cámaras de seguridad en las calles, los bancos, los estacionamientos, los negocios, las oficinas, las empresas, las casas. ¿No multiplican su percepción los noticieros cuando muestran en televisión el registro de un atraco u otros hechos violentos a través de esas grabaciones? ¿Y la posibilidad de, mientras se mira el cielo para descansar la vista, toparse con drones que sobrevuelan la ciudad? También nos sentimos “expectados” en la web, y eso condiciona nuestras “actuaciones” para los implícitos espectadores neotecnológicos. El servicio de protección / seguridad antivirus nos recuerda permanentemente que otras personas pueden tener acceso a lo que hacemos en el ciberespacio. Una poderosa amiga nos cuenta que para su empresa contrató un servicio rastreador por el cual, de toda persona que ingresa a su página, ella puede ver el historial previo de navegación. ¿El mío también, entonces?, porque yo ingreso todo el tiempo en su página. ¿Acaso no ponemos en *google* Isla de Capri, porque estamos leyendo una pieza teatral que transcurre allí, y empiezan a aparecer en la pantalla decenas de avisos que nos preguntan si pensamos viajar a Capri y nos ofrecen pasajes, hoteles, restaurantes, visitas guiadas, “paquetes” turísticos? ¿Quién/qué está del otro lado manejando esos envíos? La web se ha convertido en un casi perfecto panóptico. Ni hablar de los “espectadores” de la AFIP (Administración Federal de Ingresos Públicos) de la Argentina, que según nuestra contadora lleva automáticamente el registro de todo lo que compramos, cobramos y hacemos con el dinero. Somos actores de una transteatralización ubicua. Solo no actuamos para nuestros panespectadores cuando nos dormimos o nos desmayamos. Transteatralización o panteatralidad. Sustituto contemporáneo del principio teodramático del cristianismo, que ubicaba a Dios como espectador omnisciente de las acciones humanas (incluso las interiores) y permanentemente nos recordaba: Tenés que portarte bien porque Dios todo el tiempo te está mirando.

50. ¿Teatralidad, actuación y expectación entretretejadas?

La frecuentación de actuaciones (teatrales, cinematográficas, televisivas, sociales, etcétera) van interiorizando en nosotros formas de resolver dinámicas performativas, y de pronto nos sorprende en la calle un periodista, micrófono y cámara en mano, y con toda soltura salimos hablando en el noticiero, o nos valemos de esos mismos saberes para las reuniones con amigos. El dramaturgo-director argentino Bernardo Cappa reflexiona sobre el problema en un texto notable: “Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas”. Resulta ejemplar, al respecto, la película *Estrellas*, de Federico León y Marcos Martínez, sobre una oficina de casting de actores y actrices en una “villa miseria” de Buenos Aires, en la que los humildes habitantes se ofrecen para actuar de “lo que somos” en roles de ladrones, mendigos, guardaespaldas, piqueteros, cartoneros, manifestantes... Actuar de lo que se es. Todo puede actuar de lo que es. La transteatralización se ha transformado en una condición de existencia y hasta en una posible salida laboral.

51. ¿Qué piensa del acontecimiento teatral en relación al tecnovivio?⁵

Convivio es la experiencia que se produce en reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana, sin la mediación de tecnologías que permitan la sustracción del cuerpo del territorio compartido. Tecnovivio es la experiencia humana a distancia, sin presencia física en la misma territorialidad, que permite la sustracción de la presencia del cuerpo viviente, a través de la intermediación tecnológica, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos. Convivios son todas las reuniones de cuerpo presente, no solo el teatro, también las reuniones en las calles, bares, clases, templos, casas, estadios, fiestas, etc. (justamente las reuniones que restringió la cuarentena); tecnovivio es la relación humana por mediación tecnológica, por ejemplo el libro, el cine, la televisión, la radio, el teléfono, la web, las redes ópticas, la comunicación satelital, etc. El convivio es tan ancestral como el ser humano: nació con los orígenes de lo humano, cuando dos o más humanos se reunieron. La unidad mínima del convivio teatral se compone de la reunión en presencia física de dos personas: un actor/performer y un espectador.

52. ¿El tecnovivio también tiene un origen ancestral?

Sí, pero podemos imaginar que nació más tarde, cuando se construyó una tecnología para la comunicación entre los cuerpos distantes en diversas territorialidades, por ejemplo, la comunicación por timbales o por humo de un territorio al otro, o la invención del dibujo y la escritura para dejar mensajes en ausencia. Comunicación remota. El convivio tiene un límite territorial: una sala, una plaza, una cancha, una zona, y es por lo tanto necesariamente minoritario si se lo comparada con el tecnovivio, que puede llegar a millones y millones de personas, por ejemplo, en la ceremonia de los “Oscar”, están en convivio quienes están presentes en la sala de la ceremonia, y en tecnovivio millones de televidentes que ven la ceremonia por televisión. La televisión (en un sentido genérico que incluye diversas prácticas) es una forma tecnovivial. Convivio y tecnovivio producen

⁵ Véase en el presente volumen el artículo “Artes conviviales, tecnoviviales, liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)”.

zonas de experiencia diversas. Ni mejores ni peores: diferentes. Hay cruces, fusiones, puestas en suspenso de las diferencias, liminalidades: convivios atecnoviviados, convivios que incluyen tecnovivio, alternancias, etc. Por eso hablamos de teatro-matriz y teatro liminal, para teorizar esos cruces. Un ejemplo de liminalidad entre convivio y tecnovivio es el teatro neotecnológico (cruce de teatro y cine, de actores y robots, hologramas, androides, inteligencia artificial, etc.). Eso sí, para que podamos hablar de teatro, tienen que estar presentes, de alguna manera, aunque sea liminal, convivio y cuerpos físicamente presentes. Teatro es convivio y cuerpos presentes, *poíesis* corporal, si no hay convivio, si no hay cuerpos produciendo *poíesis*, estamos ante un cambio de paradigma, hecho que exige otra constelación categorial.

53. ¿Convivio y tecnovivio no guardan vínculos simétricos?

El convivio teatral puede incluir lo tecnovivial, pero lo tecnovivial no puede incluir el convivio. Ni mejor ni peor: diferente. Para que haya teatro no puede faltar el convivio, por una razón histórica de origen del teatro, de convención, de fórmula cultural. Puede haber artes escénicas no conviviales (ej. las aguas danzantes o los espectáculos de autómatas, que son escénicos porque acontecen en el espacio, pero sin actores de carne y hueso), pero no los llamaríamos teatrales por la ausencia de *poíesis* corporal del actor o performer.

54. ¿Y las transmisiones tecnoviviales de acontecimientos teatrales?

El tecnovivio absorbe y transforma el convivio, configurando un nuevo lenguaje y un nuevo orden de experiencia. El tecnovivio “tecnovivia”, la plataforma “plataformea”. En términos de Iurij Lotman, deberíamos pensar el tecnovivio como un sistema modelizador secundario. El tecnovivio transforma el teatro en otro orden de acontecimiento: cine, video, radio, televisión, fotografía, libro, pantalla de *streaming*. Esto conlleva acontecimientos, experiencias, praxis, tecnologías, políticas, lenguajes, epistemologías, pedagogías diversas. Debemos pensar de manera pluralista, como escribe Samuel Cabanchik: el pluralismo filosófico “acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental” (*Introducciones a la Filosofía*, 2000). Una transmisión por *streaming* de un acontecimiento teatral en vivo se parece mucho más a la televisión que al teatro. ¿Por qué no hablamos en estos casos de televisión interactiva, más que de teatro “digital”? ¿No deberíamos llamar teatro, de lo contrario, a toda transmisión de televisión en vivo?

55. Usted propone pensar esta secuencia: artes teatrales < artes escénicas < artes del espectáculo.

Recurrimos al signo menor-mayor para pensar grupos de casos, macropoéticas. Todas las artes teatrales son artes escénicas (por la condición territorial, geográfica, espacial del teatro), pero no todas las artes escénicas son teatrales (conviviales y poiético-corporales). Puede haber artes escénicas no conviviales y no corporales. En consecuencia, en términos cuantitativos, hay más expresiones de las artes escénicas que de las artes teatrales. Las

artes del espectáculo incluyen a su vez a las artes teatrales y las escénicas, pero no todas las artes del espectáculo (que suman otras expresiones: el cine, la televisión, el mundo digital, la radio, etcétera) son teatrales ni escénicas. En consecuencia, en términos cuantitativos, hay más expresiones de las artes del espectáculo que de las artes escénicas y las artes teatrales. Convivio y tecnovivio son matrices culturales diversas, y por lo tanto proponen acontecimientos, experiencias, lenguajes, pedagogías, epistemologías, praxis y tecnologías diferentes. Otro tema es la liminalidad. Podemos hablar entonces, de manera pluralista, de artes conviviales, tecnoviviales y liminales.

56. Usted ha expresado en reiteradas oportunidades en seminarios, charlas y otros eventos, que el arte es experiencia, entonces ¿qué características tiene la experiencia teatral?

En tanto experiencia incluye lenguaje + inefabilidad, lenguaje + resistencia al lenguaje, lenguaje + infancia, y resulta de la multiplicación de los aportes del convivio (el vivir juntos en territorio, de cuerpo presente), la *poíesis* producida por el cuerpo (que reenvía al cuerpo, pide volver a observar el cuerpo y lo que lo hace vivir) y la expectación que incide directamente en la *poíesis*, que modifica, afecta y transforma el acontecimiento. El medio es el mensaje, decía McLuhan; podemos decir: la experiencia es el mensaje, concepto fundante de la Filosofía del Teatro. El convivio es el mensaje.⁶ La *poíesis* corporal es el mensaje. El cuerpo es el mensaje. Como escribe el pragmatista americano John Dewey (*El arte como experiencia*) ya en los años '30, la experiencia es productora de conocimiento. El teatrar produce conocimiento singular. “El teatro sabe”, dice Kartun. Hay saberes de experiencia, que solo se adquieren a través de la experiencia, así como saberes de tiempo (experiencia acumulada): horas de estudio, de actuación, de expectación, de trabajo, etcétera.

57. Retomando la diferencia respecto del sentido “moderno” hegeliano y post-hegeliano de la palabra teatro, ¿cómo emplea el concepto “teatro”?

En nuestros trabajos empleamos la palabra “teatro” no en el sentido restrictivo y excluyente que le otorgó la teoría moderna (en especial a partir de la *Estética* de Hegel, hacia 1830, y sus incontables seguidores, entre ellos Peter Szondi), sino en otro más amplio, incluyente y abarcador, un genérico que opera como precuela teórica también sobre el pasado histórico: todas las prácticas y concepciones del teatro-matriz (acontecimiento artístico de convivio + *poíesis* corporal + expectación, generador de zona de experiencia), incluidas las del teatro liminal (que cruza el teatro-matriz con prácticas y concepciones de otros campos ontológicos: la teatralidad y la transteatralización de la vida cotidiana, el comercio y la publicidad, la salud, el deporte, la educación, la política, la vida cívica, la liturgia, la ciencia, el juego, la moda, la sexualidad, el periodismo y la comunicación, las otras artes, el tecnovivio, etc.).

58. ¿Es una conceptualización al mismo tiempo abarcadora y restrictiva?

⁶ Véase al respecto el artículo “Experiencia teatral, experiencia tecnovivial en cuarentena: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos” en el presente libro.

Exacto, es lo suficientemente amplia como para incluir prácticas y concepciones plurales, y al mismo tiempo no incluye todo el universo. Refuta así la afirmación de la doxa “Todo es teatro”. De esta forma, en tanto genérico, el término *teatro* incluye todas las formas de producción de *poíesis* corporal esperadas en convivio: teatro de sala, de calle, danza, performance artística, mimo, títeres, circo, etc. La palabra “teatro” nació expandida, luego el pensamiento moderno la restringió, la puso “en caja” (Hegel especialmente canonizó esa restricción), sin preocuparse por observar la complejidad de las prácticas y concepciones en la historia. La concepción moderna de teatro, y especialmente el “drama absoluto”, dejan fuera de teorización toda la historia escénica anterior, que es eminentemente liminal. No tenemos que expandir esa concepción, sino re-expandirla para poder pensar no solo la contemporaneidad, sino toda la historia teatral. Como hemos sostenido en *Teatro y territorialidad*, desde su origen mismo y en todas sus prácticas históricas hasta hoy, el teatro es dramático + no-dramático, es decir, liminal, fronterizo entre campos.

59. ¿Es pertinente usar la misma palabra, “teatro”, para referirse a prácticas tan diferentes a través de los siglos?

La fórmula es lo suficientemente amplia como para contener variaciones internas, concepciones diferentes, un pluralismo histórico de prácticas. Si bien el teatro griego clásico, el cristiano medieval, el renacentista, en el pasado lejano, y el moderno o el posmoderno, en una historia más cercana o en la contemporaneidad, son muy diversos en sus procedimientos, en sus formas de trabajo y en sus concepciones (cosmovisiones y fundamentos de valor), en todos verificamos los componentes del acontecimiento teatral: convivio, *poíesis* corporal, expectación, surgimiento de una zona de experiencia y subjetivación, territorialidad. Seguimos al respecto el concepto triádico de poética del acontecimiento: estructura + trabajo + concepción, que desarrollamos en *Introducción a los estudios teatrales y Filosofía del Teatro II*.

60. ¿Puede desarrollar brevemente esa tríada?

En poética llamamos estructura al conjunto de procedimientos constructivos que, por selección y combinación, por relación concertada, generan fenomenológicamente el advenimiento de la obra. En todas las prácticas teatrales, de la Antigüedad hasta hoy, hay estructura procedimental. En cuanto al trabajo, seguimos a Karl Marx: el arte es trabajo humano, por lo tanto para que exista esa estructura alguien debió trabajar en el pasado (por ejemplo en los ensayos) o está trabajando en el presente del acontecimiento (el actor en escena, el técnico en operaciones, los maquinistas y las vestidoras en la extraescena, etcétera). *Poíesis* en su doble articulación: constructo y proceso de construcción. Hay diversas formas de trabajar para componer una poética: acopios, procesos, técnicas, descartes, reelaboraciones, métodos de creación y mecanismos de creatividad. Pero siempre hay trabajo, al menos en dos dimensiones: una pretérita (los ensayos, el trabajo en los procesos de creación) y otra presente (en el acontecimiento, el trabajo conjunto de artistas-técnicos-espectadores para generar el espectáculo, trabajo en el mismo momento en que se está produciendo el acontecimiento). La concepción es la forma en que la poética del acontecimiento piensa o concreta su relación con el mundo: con la sociedad,

la política, la historia del teatro, el oficio, la naturaleza, el sexo y el género, lo sagrado, el lenguaje, las tradiciones, etcétera. Llamamos fundamento de valor al núcleo básico e irrenunciable de esa concepción: por ejemplo, en la poética del drama moderno, los valores de la Modernidad (laicización, igualdad social, progreso, racionalismo, objetivismo, lo nuevo, totalización, etcétera) constituyen el fundamento de valor del drama realista de tesis, y ese fundamento de valor es muy diferente al del drama posmoderno (que pone en crisis y cuestionamiento los valores de la Modernidad).

61. ¿Por qué perseverar en el término ancestral “teatro”, y no recurrir a otros más cercanos, como “artes escénicas”, “artes vivas”, “artes performativas”?

Porque etimológicamente el término *théatron* –lugar para ver, mirador, observatorio– reenvía a su manera, implícitamente, a las nociones de *lugar* (territorialidad) al que acudir y donde *reunirse* (convivio), para *mirar* (percibir, pensar, inteligir, en raíz compartida con el término *theoria*), y especialmente para mirar, con un sentido de transitividad, algo que aparece (*theáomai*, “ver aparecer”, así destacado por Catherine Naugrette). El término “arte escénica”, por su raíz en *skéné*, se relaciona con el espacio real, pero no implica necesariamente ni territorialidad compartida con otros, ni reunión convivial. Las artes vivas y las performativas pueden ser no-conviviales. Por otra parte, es relevante que carguemos de sentido genérico un término ancestral que ha atravesado siglos y milenios con variaciones. Es relevante valorizar su perduración histórica. Es un término en el que se inscribe la experiencia histórica en su multiplicidad.

62. Usted suele distinguir, al usar la palabra teatro, entre la auto-adscripción, el uso de época y el uso teórico.

Nuestra propuesta reivindica un valor teórico de la palabra teatro, desde la contemporaneidad hacia el pasado del derrotero teatral, más allá de los usos históricos que el vocablo tuvo en particular en cada época y contexto, o más allá de las auto-adcripciones de los artistas. No hace falta que un artista se auto-reconozca hacedor de “teatro” (autoadscripción) para que lo esté haciendo, o que en una determinada época se use la palabra “teatro” en tal o cual sentido, para que el teatro-matriz acontezca. En la Edad Media no se usaba el término *theatrum* con el sentido que hoy le otorgamos a *teatro*, sin embargo el teatro-matriz acontecía en múltiples expresiones y bajo otros nombres. Al respecto una arqueología de la palabra teatro y sus derivaciones, a través de la historia, es una tarea fascinante, pero escindida necesariamente de la dimensión teórica, que es la que hoy nos interesa. Reconocemos entonces, a través de los tiempos, una unidad teórica (el acontecimiento teatral) y un pluralismo de prácticas territorializadas.

63. Retomemos el concepto de ley de poietización, ¿es central para una teoría del acontecimiento teatral?

A diferencia de la Semiótica, que sostiene la ley de semiotización (“Todo se transforma en signo”), la Filosofía del Teatro afirma que en el acontecimiento no todo se transforma en signo, pero sí todo se transforma en *poíesis*. Por eso consideramos que la disciplina Poética incluye a la disciplina Semiótica y la excede, la supera, porque estudia los signos pero también todo lo que no se transforma en signo. En *Filosofía del Teatro II* llamamos

a ese componente “presemiótico”: todo lo que en el acontecimiento no se transforma en signo, pero es condición de posibilidad de la aparición de los signos, desde el seno de la *poiesis*.

64. Usted se refirió antes a una “razón de la praxis”.

La experiencia empírica del acontecimiento teatral instala una razón de la praxis a partir de la observación y la comprobación de lo que fenomenológicamente aparece en los acontecimientos. La diferenciamos de una razón lógica (matemática, racional, geométrica, que muchas veces llega a conclusiones que contradicen la experiencia empírica) y de una razón bibliográfica (que reenvía al principio de autoridad del “Magister dixit”: esto es “así” porque lo sostiene tal autor de prestigio). Hablamos, entonces, de una razón del acontecimiento, que intenta ajustarse a las exigencias que impone el teatrar. Construimos hipótesis que se preocupan por aproximarse cada vez más a la intelección de la manifestación fenomenológica. Si el teatro acontece, si el teatro es acontecimiento, necesitamos seguir una razón del acontecimiento y crear mecanismos de producción de conocimiento para articular epistemológicamente esa razón del acontecimiento. De la praxis del acontecimiento. Releemos el *ab esse ad posse* de la lógica modal, traspolado al teatro, hacia un pensamiento teatral y un conocimiento científico territorializados en el acontecimiento y las prácticas y sostenemos: del existir (del acontecimiento teatral) al poder existir (de la teoría teatral) vale, y no necesariamente al revés.

65. ¿Vale, en este sentido, el contacto, la relación, la frecuentación con los acontecimientos?

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

66. ¿Qué entiende por “horas teatro”?

Recuerdo que, absurdamente, en los '80, cuando empecé a trabajar en Teatrología, ante mi sorpresa, algunos investigadores de herencia positivista aseveraban que no había que ir al teatro para “tomar distancia” y ser más “objetivos” respecto de los acontecimientos. Decían que había que esperar que las obras teatrales bajaran de cartel para ver si quedaba una memoria relevante de ellas, que justificara ir a estudiar a los archivos. ¿Quién legitimaba esa relevancia según esta visión? La crítica. Eran los críticos los que indicaban qué había sido relevante. Hoy estas discusiones, dichosamente, ya no están en agenda.

Hoy es fundamental enriquecer la experiencia del acontecimiento con “horas teatro”. Está instaladísimo que un/a investigador/a teatral necesita ser parte de los acontecimientos teatrales lo máximo posible.

67. ¿Puede ampliar la mirada sobre esos sujetos de la investigación artística?

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

68. ¿Hay una resistencia de los artistas a reconocerse como investigadores productores de conocimiento desde sus prácticas?

Sí, todavía la hay, pero cada vez menos. Desde diferentes espacios somos muchos los que trabajamos para empoderar al artista-investigador/a e instarlo a producir conocimiento, un conocimiento que sólo él / ella pueden producir. La historia del teatro no sería la misma sin los libros de Stanislavski o *El teatro y su doble* de Antonin Artaud. Sabemos más de ellos por sus libros que por su praxis escénica. El caso de Artaud es revelador: su “teatro de la crueldad” no tiene correlato en las propias prácticas de Artaud, no tenemos una “puesta histórica modelo” del teatro de la crueldad, y sin embargo sus ensayos han sido infinitamente productivos, generadores de teatro de otros artistas.

69. ¿A qué se debe la inhibición del artista que no se reconoce como productor de conocimiento desde sus prácticas?

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

70. ¿Cómo se puede colaborar en ese empoderamiento del artista-investigador?

Haciendo tomar conciencia sobre la condición de artista-investigador/a, difundiendo los materiales producidos por los artistas-investigadores, estimulando la reflexión y la escritura, invitando a sistematizar (muchas veces en colaboración con un/a investigador/a participativo). Entre la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) de Perú y el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” de la UBA ya publicamos cuatro tomos con un centenar de escritos diversos (ensayos, artículos académicos, entrevistas, cartas, manifiestos, etc.) de artistas-investigadores. Estamos preparando actualmente el tomo quinto. En mi caso me enorgullece haber trabajado (y seguir trabajando) como investigador participativo con artistas-investigadores en la edición de su pensamiento. Hemos hecho numerosos libros con Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Ana María Bovo, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, entre otros.

71. ¿Queda mucho por hacer al respecto?

Sí, hay, hubo y habrá en la praxis teatral un vasto pluriverso sobre el que aún no se ha teorizado. Necesitamos producir nuevos pensamientos territorializados, nuevas teorías vinculadas a los acontecimientos y las prácticas. Especialmente desde Latinoamérica, donde la producción de conocimiento de las/los artistas-investigadores es riquísima y no se la conoce. Tenemos que visibilizar esa producción, así como historizar el pensamiento artístico, rescatarlo, editarlo, ponerlo a circular. No podemos permitir que se pierda, como ya nos ha pasado con tantos artistas-investigadores que no fijaron su pensamiento. No nos puede volver a pasar en la Argentina, por ejemplo, lo que nos sucedió con Florencio Sánchez o con Armando Discépolo. No puede ser que en la Argentina los teatristas y los teatrólogos no conozcan el pensamiento de artistas investigadores de la talla del mexicano Luis de Tavira o el peruano Miguel Rubio Zapata.

72. Usted distingue un pensamiento implícito y/o explícito en/sobre las prácticas.

Podemos distinguir un pensamiento teatral *implícito* en las prácticas, en los acontecimientos, por ejemplo, en las estructuras teatrales en tanto metáforas epistemológicas, según Umberto Eco: “El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (*Obra abierta*). Hay un pensamiento implícito en el saber ser, en el saber hacer, en todos los planos: los procesos y el trabajo,⁷ las estructuras, las formas de producción y circulación, el diseño de archivos, las relaciones institucionales, el vínculo con los espectadores, etcétera. Hay también pensamiento teatral *explícito* cuando es expuesto meta-artísticamente: un saber que se sabe, expresado como metalenguaje sobre el lenguaje artístico.

73. Ha señalado también que puede haber un pensamiento explícito interno al acontecimiento artístico.

⁷ Al respecto, véase el artículo “Poética Genética: propuesta de un modelo teórico-metodológico para el análisis de procesos de creación escénica” incluido en el presente libro.

Exacto, me refiero a la distinción entre un metalenguaje artístico (interno a los acontecimientos artísticos: por ejemplo, el metateatro en *Hamlet*, la reflexión sobre la actuación y la expectación dentro del texto shakesperiano, como parte de su lenguaje artístico) y un metalenguaje no-artístico sobre el lenguaje artístico (externo al acontecimiento artístico: una monografía, una tesis, una entrevista, etcétera). Tanto el metalenguaje artístico, como el metalenguaje no-artístico sobre el lenguaje artístico, son formas de producción de pensamiento teatral explícito. En las últimas décadas se han multiplicado las formas de cruce y liminalidad entre lenguaje artístico, metalenguaje artístico y metalenguaje no-artístico sobre el lenguaje artístico, por ejemplo, en las conferencias performativas, los manifiestos o la posibilidad de introducir el lenguaje artístico, poético, en una tesis académica. Estamos aceptando el pluralismo de formas discursivas.

74. En este sentido, usted ha destacado también las transformaciones que la Universidad está atravesando respecto de la producción de conocimiento desde las artes.

Nos referimos a que se han multiplicado los diplomados, especializaciones, grados y posgrados universitarios sobre creación-investigación, y que responden a diversos criterios de contención institucional respecto de la producción de conocimiento desde las artes y el teatro. Hay instituciones que consideran que, como trabajo final, es suficiente presentar el pensamiento implícito encarnado en una “obra”: un drama, un espectáculo, una escultura, una composición de lenguaje artístico. Otras reclaman un insumo teórico sobre la obra, producción de pensamiento explícito: exigen un metalenguaje no-artístico sobre la obra, con características discursivas académicas, el saber que se sabe expuesto científicamente. Otras instituciones piden las dos cosas: la obra que contiene un pensamiento implícito; el insumo teórico que explicita el pensamiento implícito en el lenguaje artístico. Felizmente hay una cuarta posición, que permite cruzar liminalmente lenguaje artístico, metalenguaje artístico y metalenguaje no-artístico en un acontecimiento indiferenciado, híbrido, múltiple, heteróclito, por ejemplo, una conferencia performativa.

75. El metalenguaje puede poseer una dimensión doxística o científica.

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

76. ¿Qué diferencia plantea entre el artista-investigador y el artista “ilustrado”?

El primero produce un conocimiento específico sobre sus prácticas y los acontecimientos artísticos, en relación con otras esferas del mundo: sociedad, política, género, etc., desde el ángulo de sus tareas específicas. El segundo es un intelectual en el sentido más abarcador: al margen de las artes, sin referencia a estas, piensa el mundo en su totalidad y en autonomía de su tarea artística. El artista “ilustrado”, que se consolida en la Modernidad, se siente orientador en todos los planos de la existencia: político, moral, social, económico, etcétera. Con la crítica de la Modernidad, el modelo de artista “ilustrado” ha entrado en crisis, y se ha desarrollado y extendido el de artista-investigador, quien piensa el mundo abiertamente pero desde su campo específico de saberes territorializados en sus prácticas. No pretende dominar otras esferas específicas, aunque sí las conecta y piensa desde su hacer/reflexionar.

77. Volvamos sobre un término recurrente en su pensamiento teatral: territorialidad.

Necesitamos estudiar la territorialidad porque es un fenómeno constitutivo del acontecimiento teatral. El teatro es la única de las artes que no se deja desterritorializar. El teatro territorializa por el convivio, por el espacio físico, por los cuerpos que son parte y proyección del espacio físico material. Cuando proponemos una definición pragmática del teatro en tanto acontecimiento, hablamos de una *zona de experiencia y subjetivación* que surge de la multiplicación de convivio + *poíesis* corporal + expectación en el acontecimiento. Esa zona siempre está anclada en un espacio geográfico, allí donde acontece el acontecimiento. Debemos trasladarnos a ella (no podemos formar parte de la zona a distancia, en el mejor de los casos solo recibimos información sobre la zona), nos exige un vínculo socioterritorial, sociogeográfico.

78. ¿Por qué el teatro resiste la desterritorialización?

Hay una dimensión desterritorializada (en el sentido deleuziano) del acontecimiento teatral: su dimensión de *poíesis*, metáfora, estructura imaginaria, espacio poético. Pero las características del acontecimiento teatral hacen que esa desterritorialización encarne en la territorialización: su condición de posibilidad es el cuerpo, porque se trata de *poíesis* corporal. En el teatro la *poíesis* es corporal, en consecuencia hay un espacio de liminalidad entre territorialidad y desterritorialización, pero esta última depende de la territorialidad del cuerpo en convivio para producirse. En el teatro no hay espacio poético sin cuerpo ni convivio. La del teatro no es la desterritorialización sociocomunicacional del tecnovivio (transmisión de información por vía digital y máquinas al margen de la materialidad del cuerpo viviente, gracias a una tecnología que permite la sustracción del cuerpo presente del territorio), sino la territorialización subjetivo-socio-geográfica del convivio. Los signos se pueden transmitir sociocomunicacionalmente, pero el cuerpo no. En el teatro hasta la desterritorialización está territorializada. En el teatro la desterritorialización es una práctica territorializada por el cuerpo y el convivio. No hay un teatro transterritorial, o extraterritorial, sino, en el mejor de los casos, componentes de desterritorialización poética territorializados por las prácticas corporales y espaciales del

acontecimiento convivial. De allí la diferencia entre esperar *poíesis* corporal humana, viviente, o *poíesis* artificial de los hologramas, proyecciones, robots. Otro tema es su interacción, que sin duda es territorial: el cuerpo y el convivio territorializan las posibilidades neotecnológicas (sin cuerpo viviente). Que la zona de experiencia y subjetivación del acontecimiento es territorial (encrucijada geográfico-histórico-cultural-subjetiva) queda claro cuando no podemos ingresar hasta ella (por ejemplo, porque no nos permiten la entrada a la sala, hemos llegado tarde y el espectáculo ya empezó) o cuando por alguna razón debemos retirarnos del convivio y perdemos contacto con la zona.

79. ¿El Teatro Comparado es la disciplina que estudia estas problemáticas?

Es una disciplina científica en la que venimos trabajando desde finales de los '80: el Teatro Comparado estudia los fenómenos teatrales considerados en contextos territoriales, interterritoriales, supraterritoriales y/o intraterritoriales, y en permanente dinamismo territorial, en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización. La territorialidad considera el teatro en contextos geográfico-histórico-culturales-subjetivos de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos, de acuerdo a la fórmula comparatista clásica X-Y que, *mutatis mutandis*, sigue vigente para el eje de la comparación territorial.

80. ¿El Teatro Comparado operaría también como disciplina y metadisciplina, a la manera de la Filosofía del Teatro?

Sí, aunque de otra manera, diferente de la Filosofía del Teatro. El Teatro Comparado es metadisciplina porque provee las bases científicas para la articulación de otras numerosas disciplinas: Geografía Teatral, Cartografía Teatral, Imagología Teatral, Tematología Teatral, Actuación Comparada, Poética Comparada, Escenografía Comparada, etc. El campo de los estudios de Teatro Comparado es muy amplio, y está creciendo cada vez más. Traspolando propuestas de Michel Collot para la literatura, se pueden distinguir en el Teatro Comparado tres grandes áreas de estudio interrelacionadas: Geografía Teatral, Geocrítica y Geopoética. Collot propone “una mejor integración de la dimensión espacial en los estudios literarios [teatrales], en tres niveles distintos pero complementarios: el de una *geografía de la literatura [del teatro]*, que estudia el contexto espacial en el que se producen las obras, y que se sitúa en el plano geográfico, pero también histórico, social y cultural; el de una *geocrítica*, que estudia las representaciones del espacio en los textos mismos [en los acontecimientos], y que se sitúa más bien en el plano del imaginario y de la temática; el de una *geopoética*, que estudia los vínculos entre el espacio y las formas y los géneros literarios, y que puede desembocar en una poética, una teoría de la creación literaria [teatral]”.

81. ¿En qué se diferencia el Teatro Comparado de la Literatura Comparada?

En las características específicas del acontecimiento teatral. En el “teatrar”. Teatro y literatura son acontecimientos diversos, en consecuencia el Teatro Comparado despliega un conjunto de problemas y cuestiones específicas con los que la Literatura Comparada no se enfrenta. Y viceversa. Resulta al respecto muy desafiante pensar en las “literaturas

del teatro”.⁸ En términos de liminalidad, la literatura oral u oralizada nació como acontecimiento teatral, como afirma Florence Dupont en *La invención de la literatura*.

82. ¿De dónde toma el concepto de territorialidad?

Del pensamiento de la Geografía Humana, no sigo el concepto deleuziano de territorio y desterritorialización. Territorialidad, en sentido geográfico, es espacio físico y material subjetivado, geografía en la que se configura una determinada subjetivación, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos históricos, culturales y de subjetivación. El geógrafo finlandés Anssi Paasi, gran referente de los problemas territoriales, afirma sobre la complejidad del concepto de territorio que, en un sentido geográfico, debe ser distinguido de otros usos “metafóricos”. Materialidad geografía subjetivada por la acción humana. Como destaca Robert T. Tally Jr., en 1967 Michel Foucault anunciaba en “Des espaces autres” una “era del espacio”. No podemos pensar el teatro sin su relación con la territorialidad. Henri Lefebvre (*La producción del espacio*, 1991) observa que “el espacio es tanto producto como producción: de hecho nos produce a nosotros”.

83. ¿Qué diferencia encuentra entre territorialidad y territorialismos?

Pensamos los territorios en su complejidad y multiplicidad, y escapamos de las simplificaciones esencializantes, estabilizantes, cristalizantes, de los “ismos”, usos políticos de la territorialidad que son rápidamente desmentidos por los territorios: localismo, regionalismo, nacionalismo, cosmopolitismo, globalismo, planetarismo. Ni localismos cerrados, ni universalismos de entelequia.

84. ¿Qué perspectivas despliega el concepto de territorialidad?

En principio nos lleva a observar y pensar los territorios que habitamos, a conocerlos en detalle en su manifestación fenomenológica (geográfico-histórico-cultural-subjetiva): planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, sala o espacio teatral, la zona del acontecimiento teatral, etcétera, por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. En segundo lugar, nos pregunta cómo nuestro territorio se vincula con otros territorios (interterritorialidad). Indaga también en la supraterritorialidad, aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden: contame qué ves en tu territorio que no podés pensar como propio del territorio porque sería patrimonio de la Humanidad, del planeta. Por otra parte, nos invita a problematizar la intraterritorialidad, la consideración de la multiplicidad de territorios dentro del mismo territorio. Un caso fascinante de multiplicidad intraterritorial es el de los espectadores en la zona territorial de experiencia, el de sus formas diversas de relacionarse con las dinámicas del campo teatral, experimentar e interpretar un espectáculo.

⁸ Véase el artículo “Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral” incluido en el presente volumen.

85. En su libro *Teatro y territorialidad* usted distingue entre territorialidad geográfica y corporal.

La territorialidad geográfica opera poniendo el eje en los contextos espacio-histórico-culturales-subjetivos, la encrucijada espacio-temporal, y la territorialidad corporal se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y se ha nutrido culturalmente. Por eso el Teatro Comparado piensa en relaciones complejas de tensión con la Geopolítica y la Corpopolítica. La migración de un agente (unidad corporal territorial) de un territorio a otro implica la conexión con nuevos sistemas complejos territoriales que refuncionalizan y resemantizan dicho agente al conectarlo con un sistema otro de relaciones.

86. ¿Cómo se inscribe la territorialidad en el acontecimiento teatral?

La territorialidad puede ser verificada desde todos los ángulos de abordaje del acontecimiento, no sólo en el convivio con actores-técnicos-espectadores, o en los cuerpos reunidos. Se advierte en las poéticas, las reescrituras, las alusiones culturales, las formas de producción y circulación, los cambios de espacio, la representación de los espacios, las formas de actuación, y muy especialmente en el comportamiento y las demandas de las/los espectadores. Incluso el borramiento de ciertas marcas culturales de territorialidad, paradójicamente, puede constituir (como ha propuesto Jorge Luis Borges en “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión*, donde sostiene que no hay camellos en *El Corán*) otra forma de inscripción territorial: “Nuestro patrimonio es el universo”, afirma. También puede significar, en territorio, la forma de diferenciarse de otras opciones del mismo contexto (el nacionalismo, el realismo).

87. ¿El mismo territorio puede ser indagado inter / intra / supraterritorialmente y en procesos de territorialización, des / reterritorialización?

Exacto, los territorios son complejos y nunca están aislados. Dice Vidal de La Blache, geógrafo: “La Tierra es un todo cuyas partes están coordinadas (...), en el organismo terrestre no existe nada en forma aislada”. Podemos hablar de una territorialidad por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de relocalización, traslado, viaje, exilio...), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), de sincronicidad (aspectos de la historicidad en la simultaneidad), de superación de la territorialidad (cuando la problematización de lo territorial concluye en un planteo supraterritorial). No hay comparatismo cuando la territorialidad se da por sentada, como un fenómeno dado o *a priori*, o cuando se la ignora sin problematización. La supraterritorialidad debe ser conclusión del ejercicio de problematización de la territorialidad, no de su ignorancia. La territorialidad topográfica implica la localización de los fenómenos teatrales en sus respectivos contextos geográficos teatrales-culturales a partir de un corte histórico determinado. La territorialidad diacrónica implica fenómenos de sucesión, estabilidad y cambio en el tiempo. La territorialidad sincrónica implica fenómenos de simultaneidad y coexistencia. La supraterritorialidad implica aquellos fenómenos que superan las encrucijadas geográfico-histórico-culturales.

88. ¿La complejidad de un territorio permite diseñar un espesor de mapas superpuestos?

La Cartografía es la coronación de los saberes del comparatismo teatral. El estudio de un territorio nos permite, en su complejidad, diseñar mapas de localización y distribución, de circulación, de irradiación, de sincronía, de concentración, de zonas o áreas de extensión, mapas administrativos o geopolíticos, de circuitos, mapas cualitativos, de flujos, históricos, cuantitativos, etc. Cada uno de estos mapas es culminación de las preguntas que el investigador se ha realizado en términos territoriales.

89. ¿Cómo se vinculan los territorios y la producción de conocimiento de las/los artistas-investigadores desde las prácticas a las que se refería antes?

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

90. ¿Ha cambiado entonces la dinámica de la Teatrología en el mundo?

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

91. Guardemos las diez últimas preguntas para retomar el sub-acontecimiento de la expectación dentro del acontecimiento teatral. Centrémonos, finalmente, en las/los espectadores.⁹

Estamos viviendo un movimiento cultural de reivindicación y auto-reivindicación de las/los espectadores como sujetos de la cultura, sujetos complejos y agentes fundamentales del campo teatral, ciudadanas y ciudadanos. Hay claras señales del empoderamiento del espectador como sujeto. Hoy no hablamos de espectadores a secas, sino de espectador-creador, espectador-crítico, espectador-gestor, espectador-multiplicador, espectador-filósofo, espectador-investigador. Sin embargo, sabemos muy poco todavía de las/los espectadores. Tenemos que trabajar en nuevas líneas para los Estudios de Expectación: investigación participativa, auto-observación, filosofía de la praxis, razón de la praxis, producción de conocimiento desde la propia experiencia y desde la experiencia con otros espectadores. Tenemos que hacer Fenomenología de Espectadores. Desde hace años venimos trabajando en la expectación como laboratorio de (auto) percepción del acontecimiento teatral, como espectador-investigador, quien a partir de sus horas de expectación, saberes de experiencia y saberes de tiempo, de su territorialidad, de su frecuentación con otros espectadores, produce conocimiento desde la expectación. Hacia una Filosofía de la Praxis del Espectador Teatral. La expectación también es praxis teatral, es acción. Mucho más que recepción: hablamos de Teoría de la Expectación y no de la recepción.

92. ¿Hay entonces una reconsideración del espectador desde una razón de la praxis?

Sí, se trata de un giro epistemológico y práctico, impulsado por una filosofía de la praxis con/desde/para/hacia las/los espectadores en el campo teatral. Por ejemplo, ese giro práctico se observa en la actividad de las escuelas de espectadores. La primera, la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, nació en 2001 y lleva más de veinte años de trabajo. Se han abierto 86 escuelas de espectadores en diversos países: México, Uruguay, Brasil, Perú, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Francia, Venezuela, España, Panamá, El Salvador, etc. En la Argentina hay escuelas de espectadores en CABA, Mar del Plata, Córdoba, Santa Fe, Bahía Blanca, entre otras. Integran la REDIEE (Red Internacional de Escuelas de Espectadores). Cada escuela es territorial y diferente en su funcionamiento (convocatorias, estructura de clase, ejercicios, etc.). Las hay de diversos tipos: para adultos que se inscriben voluntariamente, con escuelas primarias y secundarias, para universitarios, en las cárceles (Devoto y Ezeiza), especializadas en infancias o en danza, etc. Si en 2001 hablar de Escuela de Espectadores era una rareza (que incluso recibía rotundos rechazos), hoy la formación y estimulación de audiencias es atendida por organismos privados y públicos. Es agenda institucional, fogueada por subsidios y planes de estímulo.

93. ¿Por qué tenemos que atender la acción de las/los espectadores?

⁹ Véanse en este volumen, además de los ya citados, los siguientes artículos relacionados al problema de la expectación: “El trabajo social y cultural con los espectadores, agentes fundamentales del campo teatral y sujetos de derechos”, “Ser espectadoras/es nos cura con pasiones alegres”, “Siete formas de pensar a las/los espectadores teatrales”, “Tópica de espectadores”.

Porque reconocemos que la expectación, según la Filosofía del Teatro, constituye uno de los componentes *sine qua non* del acontecimiento teatral, del “teatrar”, tanto en su dimensión lógico-genética (convivio + *poíesis* corporal + expectación) como en la pragmática (zona de experiencia y subjetivación que resulta de la multiplicación de convivio + *poíesis* corporal + expectación). Sin espectador no hay acontecimiento teatral, de allí su relevancia. También de la mano de la Filosofía del Teatro reconocemos que la expectación produce *poíesis*: tanto *poíesis* específicamente expectatorial, como convivial. El espectador incide poiéticamente en el acontecimiento, lo configura, lo modifica. Cambia el espectador, cambia el acontecimiento poiético en la zona de experiencia.

94. Usted sostiene que la expectación es una acción circulante, ¿en qué sentido?

La expectación no es privativa del espectador (es decir, de quien observa al otro producir *poíesis* corporal), expectan todos los agentes del convivio teatral, incluidos los actores y los técnicos. En realidad estamos redescubriendo que el espectador acciona mucho más que lo que se cifra etimológicamente en su designación (de *spectare*, *expectare*, observar atentamente, a la espera, desde afuera de lo que observa / hacia afuera de sí). La palabra “espectador” no nombra todo lo que hace un espectador. Es mucho más que un receptor, y mucho más que espectador (en el sentido etimológico).

95. ¿Por qué sujeto complejo?

Hablamos de un sujeto complejo, que construye un vínculo existencial con el teatro y genera en su vida otros acontecimientos a partir de su relación con los espectáculos. Cada espectador/a es diferente, resultado de infinitas variables: su historia, su deseo, su profesión, su ideología, su subjetividad, sus traumas, sus gustos, sus situaciones... Esta multiplicidad lo hace imprevisible. Pero además se trata de un espectador-creador (que produce *poíesis* expectatorial y *poíesis* convivial en el acontecimiento), espectador-artista. Por otro lado, produce discursos críticos y comunicación sobre el teatro (espectador-crítico, que cumple las funciones transhistóricas de la crítica, espectador-multiplicador o comunicador). Este empoderamiento del espectador significa una democratización en la producción de dichos discursos, y la posibilidad de su colaboración como masa crítica (con la que se puede contar no solo para esperar espectáculos). Por una encuesta de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires sabemos que cada espectador, al menos, multiplica en 10 a través de su “boca-en-boca”: los 400 alumnas/os, si les gusta el espectáculo, reproducen el entusiasmo en 4.000. Y si a esos 4.000 les gusta el espectáculo, la recomendación es imparable. Así tenemos en Buenos Aires espectáculos que están en cartel más de una década. El espectador, además, con su celular, produce registros como fotógrafo y videasta, o en la web escribe literaturas de espectador. Es un agente fundamental del dinamismo de los campos teatrales. Un espectador-maestro, que forma a otros espectadores, por ejemplo, iniciándolos en el teatro o llevándolos regularmente a ver espectáculos. Hoy somos conscientes de la energía cultural y existencial del espectador, de su fuerza, de su poder. Pero es importante señalar que, aunque haga todas estas cosas, no deja de ser espectador (en el sentido etimológico), no deja de esperar (es decir, observar atentamente, a la espera, etcétera.).

96. ¿Qué saberes, qué capacidades pone en juego el espectador?

De acuerdo con la teatralidad en sentido antropológico, la expectación es un atributo omnipresente en todas las actividades de la vida, no solo en las artísticas. Por eso hablamos de expectatorialidad, expectación y expectativas, transexpectación. Así como el teatro no inventó la teatralidad, que lo precede, podemos decir lo mismo de la expectación. No sólo se trata de esperar el mundo, sino también de esperar que se es esperado, y de actuar en consecuencia para esa expectación. Aprendemos a actuar esperando a otros. El actor aprende a actuar viendo teatro, por eso es tan importante hacer escuelas de espectadores en los cursos de teatro, como hace Jonathan Pizarro en Cuenca, Ecuador. Teatralidad, actoralidad y expectatorialidad son una tríada inseparable, de la misma manera que transteatralidad, transactoralidad y transexpectatorialidad. Un espectador teatral pone en juego todos sus saberes en expectación, los artísticos (porque espera cine, televisión, radio, la web, etc., no solo teatro) y los sociales.

97. Es entonces un acontecimiento de pluralismo y confluencia de expectativas.

Exacto, podemos hablar en la contemporaneidad de un espectador en la “sopa cuántica” espectacular, frente a la destotalización de los campos teatrales, al canon de multiplicidad por el que proliferan espectáculos y situaciones de expectación muy diversas. En principio hoy somos espectadores de las artes conviviales, tecnoviviales y liminales. No fue siempre igual en la historia, tenemos que estudiar las competencias de las/los espectadores históricamente. Si bien hay constantes en la expectación en larga duración histórica, también es cierto que según cada época la expectación es una palabra general que debe ser desambiguada por la diversidad de expectativas históricas y territoriales. La desambiguamos colocando un sustantivo o adjetivo asociado: por ejemplo, en la Grecia antigua el espectador de tragedias y comedias en las fiestas era un “espectador ritual”; el espectador que encarna los valores modernos hacia el siglo XVIII es un “espectador crítico” (que se vale del teatro como medio de cuestionamiento y superación crítica de su sociedad hacia un futuro mejor), en cambio el espectador isabelino en Inglaterra o el Molière en Francia en el siglo XVII era un “espectador conformista”, que asistía al teatro para ratificar sus creencias pre-existentes y el *statu quo* de los respectivos regímenes monárquicos. Pensemos, de la mano de Catherine Bouko, todo lo que significa hablar de “espectador posdramático”.

98. ¿A qué se refiere con la construcción de un vínculo existencial con el teatro desde la expectación?

Especialmente a través de la frecuentación en el trato con las/los espectadores en las Escuelas de Espectadores, hemos observado que hacen múltiples acciones con los espectáculos en sus vidas. El teatro no se termina cuando salen de la sala. Así como Pavlovsky me dijo: “Si no hago teatro me muero”, oigo en las Escuelas decir a las/los espectadores: “Si no veo teatro me muero”. La expectación teatral es parte de la vida. Ser espectadores nos llena de energía vital y nos cura. Así como la Modernidad intentó regular al actor y al espectador, ahora en la Posmodernidad es el mercado el que intenta regularlo como cliente, como algoritmo, como encuestado, como número de estadística. El espectador amasa su existencia en la expectación, y la cuece en los fuegos de la infancia,

de la inefabilidad, de la despalabra. La expectación es experiencia que colma la existencia de pasiones alegres. En las Escuelas de Espectadores trabajamos para propiciar ese vínculo existencial con el teatro.

99. ¿Qué son y para qué sirven las Escuelas de Espectadores?

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

100. Finalmente, ¿hay éticas del espectador?

Hay una fuerza y un poder de los espectadores, y una creciente conciencia de los espectadores respecto de los alcances de esa fuerza y ese poder, por lo tanto es necesario discutir políticas y éticas del espectador, con sus modelos positivos y sus contra-modelos negativos, según se ejerza y encauce esa fuerza y ese poder en forma positiva o negativa en los campos teatrales. Hablar de expectación incluye discutir políticas y éticas. La experiencia en el trabajo con espectadores nos ha permitido diseñar ciertos modelos y contra-modelos de comportamientos. Pensamos que un espectador “ideal” practica la disponibilidad hacia el otro, la amigabilidad, la hospitalidad, la apertura de criterios, el dialogismo, una ética de la alteridad (Lévinas), se transforma en un espectador-compañero (etimológicamente, del *cum panis*), “el que comparte el pan” con el otro. Pero también en estos 23 años de trabajo con espectadores teatrales hemos elaborado, desde la observación, al menos 45 contra-modelos de comportamiento, sea en relación a los espectáculos, a los artistas, a los otros espectadores o a los coordinadores de escuelas: el espectador metroteatral, el verdugo o golpeador, el asesor, el acreedor, el monologuista, el sabotador, el negacionista, el cazador de autógrafos, el nostálgico, el solipsista, el amateur, etc. Si el espectador es cada vez más consciente de sus comportamientos, podrá evitar prácticas negativas para el campo teatral y favorecer otras positivas para el desarrollo y crecimiento de los campos. Tenemos que construir nuevos pactos con los espectadores, fundados en la conciencia de su poder y energía cultural.

Bibliografía citada

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

- ALLOUCH, Jean (2006). *Erótica del duelo en tiempos de muerte seca*. Buenos Aires: Literales.
- ARCHETTI, Eduardo (2017). "Masculinidad, identidad y deportes". En su: *Antología esencial* (461-551). Buenos Aires: CLACSO.
- ARISTÓTELES (1970). *Metafísica*. Traducción de García Yebra. Madrid: Gredos.
- ____ (2004). *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- ARTAUD, Antonin (1964). *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Buenos Aires: Sudamericana.
- BADIOU, Alain (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- ____ (2015). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- BARISH, Jonas (1981). *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley: University of California Press.
- BOHM, David (1998). *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.
- BORGES, Jorge Luis (1964). *Discusión*. Buenos Aires: Emecé.
- BOUKO, Catherine (2010). *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*. Bruxelles: Peter Lang.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BÜRGER, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- CABANCHIK, Samuel (2000). *Introducciones a la Filosofía*. Barcelona: Gedisa y Universidad de Buenos Aires.
- CAPPA, Bernardo (2015). "Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas". En AA.VV. *Detrás de escena*. Buenos Aires: Editorial Excursiones, 17-22.
- CARLSON, Marvin (1984). "The Medieval Period". En su: *Theories of the Theatre*. Cornell University Press, 31-36.
- CARPIO, Adolfo P. (1995). "La Fenomenología. Husserl". En su: *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*. Buenos Aires: Glauco, 377-419.
- CASTAGNINO, Raúl H. (1956). *Teoría del Teatro*. Buenos Aires: Nova.
- CASTRO CARIDAD, Eva (1996). *Introducción al teatro latino medieval*. Universidade de Santiago de Compostela.
- COLLOT, Michel (2015). "En busca de una geografía literaria de los textos". En Mariano García, M., María José Punte y María Lucía Puppo (comps). *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 59-75. Traducción de María Lucía Puppo.
- CRAIG, Edward Gordon (1999). *El arte del teatro*. Introducción y notas de Edgar Ceballos. México: Col. Escenología.
- DEBORD, Guy (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles (1996). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- DEWEY, John (1948). *La experiencia y la naturaleza*. México: FCE.
- ____ (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- DUBATTI, Jorge (2005). "Tertulia: otro hito de pensamiento antiteatral". *Teatro al Sur. Revista Latinoamericana*. 29 (noviembre), 26.
- ____ (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.
- ____ (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad.

- ____ (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2011a). “Para la historia del Teatro Comparado como disciplina sistemática en la Argentina”. *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado* 3, 9-26.
- ____ (2011b). “Apuntes sobre la institucionalización de los estudios de Teatro Comparado en la Argentina”. *Boletín de Literatura Comparada* XXXVI, 103-120.
- ____ (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2016a). *Una Filosofía del Teatro. El teatro de los muertos*. Lima, Perú: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD), con la Asociación Iberoamericana de Artes y Letras.
- ____ (2016b). *O Teatro dos Mortos. Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo. Traducción de Sergio Molina. Solapas de Welington Andrade y prólogo de Beth Néspoli.
- ____ (2016c). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (ed.) (2017a). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: ENSAD.
- ____ (coord.) (2017b). Dossier “Escuelas de Espectadores”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, México DF., XVI, 70 (julio-agosto-setiembre), 19-60. Incluye colaboraciones de J. Dubatti, Bruno Bert, Luis Conde, Didanwy Kent, Rosa María Gómez Martínez, Ramón Verdugo, Pablo Mascareño, Ana Groch, María Esther Burgueño, Gabriela Braselli, Percy Encinas, Renato Mendonca, Flávio Desgranges, Omar Rocha Velasco, Yacqueline Salazar Herrera, Juan Martins, Javier Ibacache V. y Genoveva Mora.
- ____ (ed.) (2019a). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: ENSAD.
- ____ (coord.) (2019c). Dossier “Teoría, historia y gestión del espectador teatral”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, México DF., XVIII, 79 (octubre-diciembre), 19-58. Incluye colaboraciones de J. Dubatti, Enrique Mijares, Miguel Ribagorda, Laura Cilento, Patricia Devesa, Raúl S. Algán, Brenda Berstein, Nora Lía Sormani, Marielos Fonseca, Jose Montero, Agustina Trupia, Mario de la Torre-Espinosa, Flávio Desgranges, Atanasio Cadena y Carlos Dimeo.
- ____ (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, Col. Arte y Acción.
- ____ (coord.) (2020b). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro". Incluye un “Prefacio” (pp. 13-14) y una introducción teórica “Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis” (pp. 19-45) a su ca
- DUPONT, Florence (1994). *L'Invention de la Littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*. Paris: La Découverte.
- ____ (2007). *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier.
- ECO, Umberto (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- FORTIER, Mark (2002). *Theory / Theatre. An Introduction*. London and New York: Routledge.
- GOODY, Jack (1999). “Teatro, ritos y representaciones del otro”. En su *Representaciones y contradicciones*. Barcelona: Paidós, 115-168.
- GOUHIER, Henri (1956). *La esencia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tesis.
- GROTOWSKY, Jerzy (2000). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.
- HEGEL, G. W. F. (2008). *Estética*. Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos. Buenos Aires: Losada, 2 tomos.

- HIERNAUX, Daniel, y Alicia LINDÓN (dirs.) (2006). *Tratado de Geografía Humana*. México: Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana.
- HUSSERL, Edmund (2012). *La idea de la Fenomenología*. Madrid: Herder.
- KANTOR, Tadeusz (1984). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- KARTUN, Mauricio (2015). *Escritos 1975-2015 de Mauricio Kartun*, Buenos Aires, Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Praxis Teatral. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.
- LEFEBVRE, Henri (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- LÉVINAS, Emmanuel (2014). *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros.
- LEVINE, Laura (1994). *Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization, 1579-1642*. Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture.
- LORA, Lucía, y Jorge DUBATTI (coords.) (2021). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II*. Lima: Editorial Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro", Fondo Editorial ENSAD.
- ____ (coords.) (2022). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III*. Lima: Fondo Editorial ENSAD.
- ____ (coords.) (2023). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo IV*. Lima: Fondo Editorial ENSAD.
- LOTMAN, Jurij (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- ____ (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- MARX, Karl (1968). *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid: Alianza.
- MARX, Karl, y ENGELS, Friedrich (1968). *La ideología alemana*. Montevideo: Pueblos Unidos.
- ____ (1969). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Península.
- ____ (2003). *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue.
- MCLUHAN, Marshall (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mentor.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1985). *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Editora Nacional.
- NAUGRETTE, Catherine (2004). *Estética del Teatro*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- OLIVERAS, Elena (2006). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.
- PAASI, Anssi (2003). "Territory". En J. Agnew, K. Mitchell, and G. Toal (eds.). *A Companion to Political Geography*. New York: Blackwell Publishing, Blackwell Reference Online. Chapter 8, 109-122.
- PALERMO, Zulma (2011). "¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?". En Adriana Crolla, comp. *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones Especiales, 126-136.
- PARRA, Marco Antonio de la (2019). *La tragedia del lenguaje*. Edición de Nieves Martínez de Olcoz y Sonia Sánchez Fariña. Madrid: Libros de la Resistencia.
- PAVLOVSKY, Eduardo (1976). *Reflexiones sobre el proceso creador / El Señor Galíndez*. Buenos Aires: Editorial Proteo.
- ____ (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2004). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*. Buenos Aires: Astralib.
- PLATÓN (2014). *República*. Buenos Aires: Eudeba.
- QUINE, Willard Van Orman (2002). "Acercas de lo que hay". En su *Desde un punto de vista lógico*. Barcelona: Paidós, 39-59.

- RANCIÈRE, Jacques (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- ROZIK, Eli (2014a). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue.
- _____ (2014b). *Theatre Sciences: a Plea for a Multidisciplinary Approach to Theatre Studies*. London: Sussex Academic Press.
- RUBIO ZAPATA, Miguel (2001). *Notas sobre teatro*. Lima: University of Minnesota/Grupo Yuyachkani.
- SERRANO, Raúl (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.
- SHAKESPEARE, William (1947). *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar.
- _____ (1991). *The Complete Works*. Eds. Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford, Clarendon Press, Oxford University Press.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.
- SZONDI, Peter (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- TALLY Jr., Robert T. (1996). "Jameson's Project of Cognitive Mapping: A Critical Engagement". En Rolland Paulston (ed.), *Social Cartography: Mapping Ways of Seeing Social and Educational Change*. New York: Garland, 399-416.
- _____ (2015). "Este espacio que nos carcome y nos desgarrá. Foucault, la cartografía y la geocrítica". En Mariano García, M., María José Punte y María Lucía Puppo (comps). *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores. Traducción de Mariano García, 77-93.
- TAVIRA, Luis de (2003). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México: El Milagro.
- VARCHAUSKY, Nicolás, y Eduardo MOLINARI (dirs.) (2016). *Tertulia. Intervención en el Cementerio de la Recoleta*. Universidad Nacional de Quilmes.
- VIDAL DE LA BLACHE, Paul (1922). *Principes de Géographie Humaine*. Paris: Collin.

Film

- LEÓN, Federico, y MARTÍNEZ, Marcos (2007). *Estrellas*. Disponible en Youtube.