

Discurso de recepción del Reconocimiento a la Trayectoria INDEES

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

Jorge Dubatti¹ - Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA - Academia Argentina de Letras

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

Se me pide una conferencia inaugural para este *Congreso Internacional de Escenografía*, en el marco del Museo Municipal de Bellas Artes. Aunque estudio y

¹ Jorge Dubatti (Ciudad de Buenos Aires, 1963) es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Es Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal/Historia del Teatro 2 (Carrera de Artes, UBA). Es Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en dos períodos. Dirige el Proyecto de Investigación Filo:CyT (2022-2024) “Historia Comparada de las/los espectadores de teatro en Buenos Aires 1901-1914”. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido a abrir 88 escuelas de espectadores en diversos países. Entre noviembre de 2021 y diciembre de 2023 se desempeñó como subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Desde 2023 es Académico de Número de la Academia Argentina de Letras (Sillón Ventura de la Vega) y Miembro Correspondiente de la Real Academia Española. Coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Entre sus libros figuran *Filosofía del Teatro I, II y III, Teatro y territorialidad* y *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Con dirección de Gastón Marioni y actuación de Mercedes Morán realizó la conferencia performativa *María Velasco y Arias, una mujer de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras* (disponible en el Canal Cervantes Online).

analizo, desde hace años y a partir de diversos ángulos, el campo de los Estudios Escenográficos y el Espacio Escénico (porque son insoslayables para una comprensión específica del acontecimiento teatral), no soy un especialista en el tema de este Congreso. Por lo tanto aprovecharé esta invitación para proponer algunos estímulos a las/los especialistas aquí presentes, a partir de problemas y conceptos teatrológicos – cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas–, en los que indago hace tiempo. No hablaré de lo escenográfico en las Artes Audiovisuales, sino en aquellas en las que me especializo: las Artes Escénicas.² Me gustaría proponerles brevemente, insisto, como incitación al diálogo, cuatro temas: la posibilidad de pensar en una Filosofía de la Escenografía, una Poética Escenográfica Comparada, un estudio de los escenógrafos como artistas-investigadores y, finalmente, en escuelas de espectadores especializadas en materia escenográfica.

Una Filosofía de la Escenografía

¿Podemos llevar la Filosofía del Teatro, como disciplina y metadisciplina, a los estudios escenográficos? Le caben a la Filosofía del Teatro tres posibles aproximaciones principales, desde sus ángulos centrales de labor. Por un lado, es la disciplina / metadisciplina científica que hace las grandes preguntas filosóficas a las artes escénicas como acontecimiento (preguntas provenientes de las diferentes ramas filosóficas: Ontología, Gnoseología, Ética, Política, etcétera). En este sentido, entendemos la Filosofía como la entiende Husserl (2012), como ciencia omniabarcadora, ciencia de la totalidad del ente, la ciencia en relación con el *Lebenswelt* (mundo de la vida). Porque una ciencia sin filosofía, según Husserl (como explica Carpio, 1995), se transforma en técnica intelectual, puro manejo de conceptos que reemplaza el mundo de la vida, y hace que tomemos como ser verdadero lo que sólo es un método.

Por otro lado, la Filosofía del Teatro es una Filosofía de la Praxis Artística: la producción de conocimiento y pensamiento en / desde / para / sobre la praxis teatral, desde una razón

² Por razones de espacio, no desarrollaremos en forma completa las teorías que trabajamos (Filosofía del Teatro, Teatro Comparado, Poética Teatral, Poética Comparada, Geografía Teatral, Cartografía Teatral, Estudios Comparados de Expectación, etcétera), por lo que remitimos a las/los interesadas/os, para su eventual consulta, a la Bibliografía que se reproduce al final.

práctica o razón de la praxis, que radica en los haceres y saberes del “teatrar”, una razón del acontecimiento escénico.

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

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

Mauricio Kartun, en sus *Escritos 1975-2015*, afirma que “el teatro sabe” y “el teatro teatra” (pp. 239-240 y pp. 136-137, respectivamente). El acontecimiento implica saberes específicos, y un reomodo (David Bohm, *La totalidad y el orden implicado*), o modo fluyente, que es singular del “teatrar”. El único acontecimiento que en el mundo realiza los procesos complejos del “teatrar” (en su conjunto) es el teatro: el cine no “teatra”, la literatura no “teatra”, el psicoanálisis no “teatra”, etcétera, porque sus procesos

complejos incluyen otros componentes y no hacen todo y solo lo que hace el teatro. El cine “cinea” en su complejidad, la plataforma “plataformea”, etcétera. Les pregunto: ¿podemos hablar de un escenografiar o de un escenografiar-teatrar? ¿Qué hace en complejidad un/a escenógrafa/o que sólo hace, insisto, en complejidad, en entretejido, un/a escenógrafa/o?

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

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

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

A partir de aquella orientación voy a la Filosofía y empiezo a transitar el camino de la Filosofía del Teatro. El teatro como acontecimiento existencial. Hacemos teatro, tanto artistas, técnicos y espectadores, por voluntad de existencia en el acontecimiento. ¿La

escenografía puede ser pensada como acontecimiento existencial? ¿Si no hago escenografía, me muero?

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

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

¿Por qué tanta importancia pensar la escenografía como acontecimiento? Porque si observamos el teatro fenomenológicamente, se manifiesta como un acontecer, el teatro acontece, es algo que pasa, un cambio de estado del espacio, de los cuerpos, de las acciones, de nuestras existencias, con una dimensión material y otra inmaterial, una transformación o aparición de nuevos sistemas de relaciones y entes. En el acontecimiento artístico aparece algo que no estaba y que transforma lo que estaba y está. No hablamos de "cosas", de cosificación: aparece un sistema de fuerzas,

intensidades, relaciones, acciones, entes materiales e imaginarios, concretos y abstractos. El teatro acontece y deja de acontecer. Implica un cambio de estado dentro de nuestra realidad cotidiana, la aparición de nuevos entes (ritmos, imágenes, palabras, intensidades, ideas, representaciones, símbolos, referencias, conocimientos, etcétera), y modifica con su aparición nuestro estado existencial. Existencia de las artes escénicas y las artes escénicas como existencia. Modifican nuestras vidas, nuestra historia, las constituyen en sentido fenomenológico. Alimentan nuestro futuro, nuestro deseo de vivir. Como todo acontecimiento, el teatral tiene (o parece tener) un tiempo propio, como señala Alain Badiou (*El ser y el acontecimiento*, 2015); como todo acontecimiento, el teatral produce sentido en su singularidad, como señala Gilles Deleuze (*Lógica del sentido*, 1996), y ese sentido solo nos es accesible en las condiciones en que se produce dicho acontecimiento. No podríamos acceder a él de otra manera, por otra vía.

Como todo acontecimiento, el teatro se vincula a la cultura viviente y a la muerte, al duelo. El acontecimiento existe y muere en tanto acontecimiento o acto. Es imposible evitar esa pérdida, debemos elaborar una epistemología de esa pérdida, como sostuvimos en *Filosofía del Teatro III* (2014). Hablaba de esto, recién, Marcelo Jaureguiberry al referirse a las maquetas como residuos de acontecimiento, de experiencia de acontecimiento. En el mismo momento en que estamos experimentando el acontecimiento teatral, siendo parte de él, construyéndolo (ya sea como artistas, técnicos y/o espectadores), sabemos que está muriendo y que es imposible apresararlo, en tanto acontecimiento, en un formato *in vitro*, cristalizado, permanente en el tiempo. Por eso el duelo, la transformación de la relación con la muerte, según Jean Allouch (*Erótica del duelo en tiempos de muerte seca*, 2006).

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

propongo pensar la escenografía como acontecimiento, existencia, muerte, pérdida, duelo desde una Filosofía de la Escenografía.

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

Creo que nuestra aceptación de una ontología es en principio análoga a nuestra aceptación de una teoría científica, de un sistema de física por ejemplo: en la medida, por lo menos, en que somos razonables, adoptamos el más sencillo esquema conceptual en el que sea posible incluir y ordenar los desordenados fragmentos de la experiencia en bruto. Nuestra ontología queda determinada en cuanto fijamos el esquema conceptual que debe ordenar la ciencia en el sentido más amplio; y las consideraciones que determinan la construcción razonable de una parte de aquel esquema conceptual –la parte biológica, por ejemplo, o la física– son de la misma clase que las consideraciones que determinan una construcción razonable del todo. Cualquiera que sea la extensión en la cual puede decirse que la adopción de un sistema de teoría científica es una cuestión de lenguaje, en esa misma medida –y no más– puede decirse que lo es también la adopción de una ontología. (2002, p. 56)

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

Por otra parte, el teatro es un encuentro con la alteridad. ¿Cómo se relaciona esta alteridad con la Fenomenología? El teatro no se puede hacer en soledad. Necesita del encuentro con otro/otra/otros/lo otro en interacción de presencia física, en el espacio físico, en convivio, en territorio, en la “carne del mundo”, como dice Merleau-Ponty (1985). El teatro es el otro, una práctica radical de lo que el filósofo Emmanuel Lévinas (2014) llama “ética de la alteridad”, como hemos señalado en nuestros escritos y clases.

Esa alteridad, de manifestación empírica, radicaliza nuestra necesidad de la Fenomenología. Ver el otro/la otra/los otros /lo otro que aparece ante nuestra conciencia. ¿Cómo atraviesa fenomenológicamente a la escenografía esa dimensión de alteridad que el teatro verticaliza?

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

Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: ¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar? (...) Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia (...) Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia. (2001, p. 64 y pp. 70-71)

En el acontecimiento teatral hay experiencia: lenguaje + infancia. En el teatro todo se transforma en *poíesis*, pero no todo se transforma en signo. Creemos en una ley de 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. Lo mismo pasa con la *poíesis*

escenográfica o del diseño espacial. Esa zona “presemiótica” de la poética hace que ciertos componentes no se transformen en signos, pero sean condición de posibilidad para que los signos aparezcan, como hemos señalado en nuestra caracterización del “cuerpo poético”. Por lo tanto la Poética, como disciplina y metadisciplina, es más abarcadora que la Semiótica, la incluye y excede: la poética considera lo semiótico y lo presemiótico. El cuerpo poético teatral todo lo absorbe, como hemos estudiado en lo que llamamos el “imperial ruso” (deliciosa metáfora gastronómica, 2020a, p. 188). En términos de Lotman (1988, 1996), la matriz teatral opera como un sistema modelizador de segundo grado, que absorbe y transforma todo sistema anterior.

Lenguaje + resistencia al lenguaje. Resulta de la multiplicación de los aportes del convivio (el vivir juntos en territorio, de cuerpo presente), la *poíesis* producida por el cuerpo (que reenvía al cuerpo, pide volver a observar el cuerpo y lo que lo hace vivir) y la expectación que incide directamente en la *poíesis*, que modifica, afecta y transforma el acontecimiento. El medio es el mensaje, decía McLuhan (1964); podemos decir: la experiencia es el mensaje, concepto fundante de la Filosofía del Teatro. El convivio es el mensaje. La *poíesis* corporal es el mensaje. El cuerpo es el mensaje. El escenografiar es el mensaje. El acontecimiento es el mensaje. Como escribe el pragmatista americano John Dewey (*El arte como experiencia*, 2008) ya en los años '30, la experiencia es productora de conocimiento (enseguida volveremos sobre el artista como productor de conocimiento). El teatrar, el escenografiar producen conocimiento singular. “El teatro sabe”, dice Kartun. “La escenografía sabe”, decimos. Hay saberes de experiencia, que solo se adquieren a través de la experiencia, así como saberes de tiempo (experiencia acumulada): horas de estudio, de actuación, de expectación, de trabajo, etcétera. Horas de escenografiar.

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

salas teatrales. La *poíesis* corporal de los actores cataliza y transforma en el acontecimiento la *poíesis* escenográfica.

¿Cuándo surgió la invención del teatro-matriz? Intentaré expresar esa fórmula en su expresión más simple, concentrada, como dice Grotowski (*Hacia un teatro pobre*, 2000): no en su versión “cleptómana”, sino de “teatro pobre”. Para eso es necesario remontar las aguas a un origen remotísimo, y por lo tanto mítico. El origen de esta invención es ancestral, imposible de rastrear, por eso mítico. Alguna vez, mucho antes de los trágicos y cómicos griegos, y seguramente en diversos puntos del planeta al mismo tiempo, en todos los continentes, mujeres y hombres se reunieron en presencia física en un espacio físico y alguien dentro de la reunión (pudo ser un/a bailarín/a, un/a mimo/a, un/a narrador/a oral, un/a músico/a, un/a poeta oral), empezó a construir con su cuerpo un mundo paralelo a la cotidianeidad. Un mundo con otras reglas, que los otros/las otras empezaron a observar en su diferencia. Seguramente esa reunión de origen tenía otra intención (religiosa, política, educativa, festiva, comercial, familiar) y el teatro surgió entreverado a otros fines: apareció en medio de ritos, asambleas, escuelas, fiestas, mercados, comidas. La literatura, según Florence Dupont (2000), nació encarnada, corporizada como teatro liminal. Llamémosle a esa reunión en territorio, de cuerpo presente, en el espacio físico, en presencia física, *convivio teatral*, fundamento de esta invención. Llamemos a ese alguien que se separa del grupo, *actor*, y a su construcción, *poíesis*, como la llama Aristóteles en el siglo IV aC. en su libro *Poética*.

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

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

¿Aristóteles está “superado”? El otro día un alumno me decía ese disparate. “No está superado por vos”, le contesté, parafraseando al maestro Raúl Serrano cuando promovía la discusión sobre la vigencia de Stanislavski.

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

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

Imagino ese momento como lo señala Tadeusz Kantor en *El teatro de la muerte* (1984), justamente en el texto de ese libro que titula "Ensayo: El teatro de la muerte". Aquel momento en que alguien se separó del grupo para producir *poíesis* con su cuerpo y alguien comenzó a observarlo, ese momento fue revolucionario. Y sigue hasta hoy, afirma Kantor, siendo revolucionario. Kantor cuestiona críticamente el concepto de "supermarioneta" de Edward Gordon Craig, en defensa del actor, y califica "la aparición del actor" (es decir, el surgimiento del teatro-matriz, en nuestros términos) como un "momento revolucionario" (1984, p. 247). Kantor dice, al pensar estas cuestiones, viaja a "las fuentes mismas del teatro", pero que las mismas "se aplican al conjunto del arte actual" (*ib.*). El acontecimiento como puente transhistórico, entre lo ancestral y lo contemporáneo. En nuestros términos, Kantor sostiene así la continuidad del teatro-matriz a través de los siglos, la posibilidad de pensar lo que tienen en común el/la primer/a actor/actriz (en su remoto, mítico origen) y los actuales, y por extensión aquello de lo que también participarían, a través de la historia de los acontecimientos teatrales, el mimo grecolatino, el histrión medieval, la *vedette* renacentista, el actor-delegado comunitario del cristianismo, el intérprete vampirizado por el texto y el Estado en la Modernidad, el performer vanguardista y el "profesional" de la sopa cuántica posmoderna, etcétera.

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

El momento en que un ACTOR³ apareció por primera vez ante un AUDITORIO (para emplear el vocabulario actual), me parece, muy por el contrario [a diferencia de Craig], que es un momento revolucionario y de vanguardia. (1984, pp. 247-248)

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

He aquí que, del círculo común de las costumbres y ritos religiosos, de las ceremonias y actividades lúdicas, ha salido ALGUIEN, alguien que acababa de tomar la temeraria decisión de separarse de la comunidad cultural. Sus móviles no eran ni el orgullo (como en Craig), ni el deseo de atraer sobre sí la atención de todos. Solución en exceso simplista. Lo veo más bien como un rebelde, un objetor, un herético, libre y trágico, por haber osado quedarse solo con su suerte y su destino. Y si agregamos ‘Y con su PAPEL’, tenemos delante al ACTOR. La rebelión tuvo lugar en el terreno del arte. (1984, p. 248)

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

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

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

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

³ Las mayúsculas son de Kantor.

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

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

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

jibarizadora, vigilante, controladora de las teorías modernas. Les pregunto: ¿Hay una escenografía-matriz? ¿Hay una escenografía liminal? Sin duda, sí.

Poética Comparada de la Escenografía

La *poíesis* corporal y *poíesis* del espacio son componentes constitutivos *sine que non* del acontecimiento teatral, unas de las causales de su diferencia, de su especificidad, unas de sus marcas ontológicas fenomenológicas. Poética Teatral (y todos sus derivados: Poética Comparada, Poética Genética, Historia Poética, Poética Crítica, Poética Política, etc.) es/son necesariamente un desprendimiento categorial del estudio del acontecimiento teatral. *Poíesis* puede traducirse como “construcción”, en el doble sentido de la palabra: el constructo construido y el proceso de construcción. Poética es el estudio de esas construcciones, constructos y procesos constructivos. Poética Teatral es el estudio de las construcciones (en el doble sentido) que genera el acontecimiento teatral. Poética de la Escenografía indaga en la escenografía como construcción, en el doble sentido: proceso y constructo. Algunas preguntas fundamentales son: ¿Qué poética construye el acontecimiento del escenografiar? ¿Qué diferencia hay entre *poíesis* corporal y *poíesis* verbal impresa o *poíesis* plástica en lienzo, o *poíesis* escenográfica, del espacio? ¿Cómo construye un cuerpo *poíesis* en el escenografiar? ¿Cómo juega la poética expectatorial, cómo construye el espectador esas estructuras escenográficas y cómo es construido por ellas? ¿Existe una construcción poética convivial, de todos los presentes en el convivio que transforma y dinamiza la escenografía, la construcción del espacio?

Otro desprendimiento categorial de la Filosofía del Teatro, en el cruce entre Teatro Comparado y Poética Teatral, es el de Poética Comparada: el estudio de las poéticas en sus manifestaciones territoriales, inter-territoriales, intra-territoriales, supra-territoriales, y en procesos de territorialización, desterritoriaización y reterritorialización. Por ejemplo: el procedimiento constructivo presente en la escenografía realista tridimensional del drama moderno (drama de tesis realista, a la manera de *Una casa de muñeca* o *Marco Severi*), ¿cómo se relaciona con nuestra percepción empírica de la realidad compartida? ¿Hay procedimientos constructivos escenográficos o espaciales que sean patrimonio de

toda la Humanidad? ¿Hay modulaciones y variantes territoriales de esos procedimientos comunitarios? ¿Por qué hay procedimientos que surgen en determinados momentos históricos y en determinados territorios y no en otros? Surgen así otras implicancias, como las de la Poética Histórica, como estudiamos al analizar el fenómeno de la vanguardia histórica (Dubatti, 2020a). Sin *poíesis* corporal en el espacio convivial no hay acontecimiento teatral, de allí que su estudio sea insoslayable, inexorable, si queremos comprender qué es eso que llamamos acontecimiento teatral y escenografiar.

La Poética Comparada, aplicada a los Estudios Escenográficos, trabaja a partir del desplazamiento de lo particular a lo abstracto. Distinguimos algunos tipos básicos de poéticas: las *micropoéticas* o poéticas de individuos poéticos (la *poíesis* considerada en su manifestación concreta individual), si entendemos la palabra "individuo" como la concibe la Filosofía Analítica; 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, por ejemplo, la representación de "La ratonera" en *Hamlet*). Podríamos sumar otros ángulos a la territorialidad, como el de la *transpoética*, conjunto de procedimientos transversal a varias otras poéticas y de condición transhistórica, por ejemplo, el procedimiento grotesco (en el teatro echan mano al grotesco tanto la tragedia *Rey Lear* como el realismo psicológico-social de *La máscara y el rostro*, el absurdo *Un caso clínico*, el sainete argentino *Mateo* o "grotesco criollo"). La condición transpoética le permite al grotesco territorializarse de formas diversas en diferentes épocas y geografías. Podemos pensar la escenografía, los diseños espaciales, en estas dimensiones y su interrelación: micropoética, macropoética, poética abstracta, poética incluida, transpoética. Cada caso empírico de análisis favorece todos estos ángulos. Por ejemplo: estudiar la micropoética de la escenografía de *Akropolis*, el espectáculo de Grotowski, implica estudiarla en el detalle del detalle del detalle de sus procedimientos constructivos particulares, concretos, observar sus artificios constructivos en su singularidad, en su particularidad; la macropoética relaciona a *Akropolis* con las micropoéticas de otros espectáculos de Grotowski o del teatro universal; la poética abstracta estudia las

relaciones de *Akropolis* con las grandes teorías poéticas de la escenografía; la poética incluida piensa una poética escenográfica dentro de otra poética escenográfica que la enmarca. ¿Podríamos conectar a *Akropolis* con el “teatro pobre” como transpoética, como poética transhistórica, que Grotowski territorializa de manera diferente en 1964, en su laboratorio?

La propuesta comparatista consiste en establecer trayectos de conexión, intermediales: de la micropoética a las poéticas abstractas y viceversa; de las micropoéticas a las macropoéticas y viceversa; de las macropoéticas a las abstractas, etcétera. Para el análisis de cada una de estas dimensiones seguimos el concepto triádico de poética del acontecimiento: estructura + trabajo + concepción, que desarrollamos en *Introducción a los estudios teatrales y Filosofía del Teatro II*. En poética llamamos estructura al conjunto de procedimientos constructivos que, por selección y combinación, por relación concertada, generan fenomenológicamente la manifestación de la obra. En todas las prácticas teatrales, de la Antigüedad hasta hoy, hay estructura procedimental. En cuanto al trabajo, seguimos a Karl Marx (1968): el arte es trabajo humano, por lo tanto para que exista esa estructura alguien debió trabajar en el pasado (por ejemplo en los ensayos) o está trabajando en el presente del acontecimiento (el actor en escena, el técnico en operaciones, los maquinistas y las vestidoras en la extraescena, etcétera). *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, voluntad de dominio del mundo, etcétera) constituyen el fundamento de valor del drama realista de

tesis, y ese fundamento de valor es muy diferente al del drama posmoderno (que pone en crisis y cuestionamiento los valores de la Modernidad, véase Bouko 2010, Rancière 2013). Describir e interpretar una poética escenográfica implica entonces estas operaciones aplicadas a la Poética Comparada: estructura + trabajo + concepción, consideradas al menos micro/macropoéticamente y en el plano de las poéticas abstracta, incluida y transpoética. Este es el segundo punto que quiero proponerles: trabajar sistemáticamente una Poética Escenográfica Comparada, como derivación de una Filosofía de la Escenografía, para una comprensión cabal del escenografiar como acontecimiento.

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

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

Nos interesa un pensamiento cercano a la fenomenología de los acontecimientos, y por eso es indispensable la frecuentación de los acontecimientos. De ahí la importancia de las “horas teatro”, las “horas actuación”, las “horas expectación”, las “horas escenografiar”,

etcétera. Por eso le damos relevancia a cuatro sujetos de la investigación artística, en la producción de conocimiento desde/para/en/sobre la praxis artística: el/la artista-investigador/a, el/la investigador/a-artista, el/la artista asociado/a a un/a investigador/a no-artista especializado en arte, y el investigador participativo que (sin ser artista) produce conocimiento participando en el acontecimiento artístico (ya sea por su estrecha relación y familiaridad con el campo artístico o por su trabajo en el convivio como espectador; es el investigador que ubica su laboratorio en el acontecimiento teatral, en el “barro” del campo teatral, y no solo en el gabinete científico lejos del acontecimiento, en la “torre de marfil”. La Argentina tiene ejemplos notables de artistas-escenógrafos-investigadores que han escrito sobre su producción de conocimiento. Una rica tradición, que se ha intensificado en los últimos años. Destaquemos solo unos pocos casos: Rodolfo Franco, de quien Cora Roca ha reunido sus valiosos *Escritos sobre arte y escenografía* (2018); Gastón Breyer, con su monumental *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico* (2005); Héctor Calmet, primero con su *Escenografía, escenotecnia, iluminación* (2003) y luego con el tomo II en colaboración con Mariana Estela: *Escenografía II. Diseño de escenografía e iluminación con tecnología digital* (2016). Me permito también hacer referencia a un caso que estudié: el del pintor Antonio Berni, quien realizó escenografía y escribió el artículo “La escenografía en nuestro teatro”, publicado por la revista *Latitud* en 1945 (Dubatti, 2010).

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

o investigador participativo) necesita ser parte de los acontecimientos teatrales lo máximo posible.

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

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

¿A qué se debe la inhibición del artista que no se reconoce como productor de conocimiento desde sus prácticas? Son múltiples factores: el padecimiento durante siglos

de cierto desprecio histórico por el pensamiento de los artistas; cierta división del trabajo con otras profesiones (a las que supuestamente sí les corresponde pensar); la asunción de que la tarea de pensar debilita (como dice Hamlet en su célebre monólogo) o distrae de la creación; la idea de que el arte se hace y no se piensa; el concepto de escisión entre prácticas sensibles y pensamiento, el no-reconocimiento de la presencia de la teoría y el pensamiento en las prácticas, etcétera. Lo cierto es que en la Antigüedad clásica se conservó parcialmente la *Poética* de Aristóteles (un filósofo a quién “sí” le “correspondía” pensar el teatro) y se perdió el tratado de Sófocles (un siglo anterior) sobre el coro trágico. Los/las artistas deben desbloquear ese prejuicio sobre sí mismos y asumirse plenamente como productores de un conocimiento que solo ellos/ellas pueden producir. ¿Quién podría haber escrito los libros de Stanislavski? ¿Freud, Marx, Durkheim, Husserl? Podemos colaborar en ese empoderamiento del artista-investigador haciendo tomar conciencia sobre la condición de artista-investigador/a, difundiendo los materiales producidos por los artistas-investigadores, estimulando la reflexión y la escritura, invitando a sistematizar (muchas veces en colaboración con un/a investigador/a participativo). Como mencioné antes, entre la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) de Perú y el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” de la UBA ya publicamos dos tomos con varias decenas de escritos diversos (ensayos, artículos académicos, entrevistas, cartas, manifiestos, etc.) de artistas-investigadores (Dubatti, 2020b y Lora y Dubatti, 2021).⁴ Estamos preparando actualmente el tomo quinto. En mi caso me enorgullece haber trabajado (y seguir trabajando) como investigador participativo con artistas-investigadores en la edición de su pensamiento. Hemos hecho numerosos libros (ediciones, conversaciones, estudios) con Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Ana María Bovo, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, entre otros.

Hay, hubo y habrá en la praxis teatral un vasto pluriverso sobre el que aún no se ha teorizado. Necesitamos producir nuevos pensamientos territorializados, nuevas teorías vinculadas a los acontecimientos y las prácticas radicantes (Bourriaud, 2009). Especialmente desde Latinoamérica, donde la producción de conocimiento de las/los

⁴ Al momento de edición de esta conferencia, son ya cuatro los tomos (véanse Lora y Dubatti, 2022 y 2023) y se trabaja en un quinto. Los cinco tomos reúnen más de un centenar de escritos de artistas-investigadoras/es.

artistas-investigadores es riquísima y apenas se la conoce. Tenemos que visibilizar esa producción, así como historizar el pensamiento artístico, rescatarlo, editarlo, ponerlo a circular. No podemos permitir que se pierda, como ya nos ha pasado con tantos artistas-investigadores que no fijaron su pensamiento. No nos puede volver a pasar en la Argentina, por ejemplo, lo que nos sucedió con Florencio Sánchez o con Armando Discépolo. Tampoco con muchas/os de nuestras/os primeras/os escenógrafas/os. No puede ser que en la Argentina los teatristas y los teatrólogos no conozcan el pensamiento de artistas-investigadores (en este caso directores) de la talla del mexicano Luis de Tavira o el peruano Miguel Rubio Zapata.

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

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

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

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

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

El metalenguaje puede poseer una dimensión doxística o científica. Muchos artistas, en este caso escenógrafas/os, producen conocimiento a través de un discurso ensayístico, extremadamente subjetivo o arbitrario, que no necesita ser fundamentado ni autocrítico, y que puede desconocer la bibliografía internacional que se ha producido sobre el tema o la focalización considerados. En cambio hay otros (generalmente son investigadores-artistas, con formación en espacios académicos) que producen discurso científico, en el

sentido que otorgamos al discurso de las ciencias “blandas”, como las Ciencias del Teatro o las Ciencias del Arte. ¿Qué hace que un discurso se vuelva científico en las Humanidades? Debe ser riguroso, fundamentado, sistemático, sensible pero crítico y autocrítico, autoconsciente, y por sobre todo debe ser validado por una comunidad de expertos. Debe conocer la bibliografía internacional sobre el tema y la focalización que trabaja. De allí la existencia de tutores, evaluadores, tribunales, etcétera, para su aprobación y validación.

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

¿Cómo se vinculan los territorios y la producción de conocimiento de las/los artistas-investigadores desde las prácticas? Territorialidad y Teatro Comparado ponen el acento en la producción de un pensamiento teatral y un conocimiento científico territorializados. En los últimos años una Filosofía de la Praxis Teatral, que otorga relevancia al pensamiento teatral y al conocimiento científico producidos en/desde/para/por la praxis teatral, le da prioridad al estudio territorial de casos (es decir, al conocimiento de lo particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto), y propicia el pensar desde una actitud radicante (de acuerdo con el ya citado Bourriaud, 2009). No se trata de aplicar un principio radical *a priori* a lo estudiado, sino de reconocer 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 escenográficos cartografiados, para luego establecer diálogos de cartografías, como los que propicia este Congreso Internacional.

Hoy existe una nueva cartografía mundial de distribución del trabajo en la 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 (2011). De allí también nuestra atención a la Teatrología latinoamericana, contemporánea y pretérita. Los invito a pensar: ¿cómo se han territorializado los estudios escenográficos desde la consideración radicante de la praxis?

¿Una Escuela de Espectadores especializada en Escenografía?

Finalmente, centrémonos en las/los espectadores. Estamos viviendo un movimiento cultural de reivindicación y auto-reivindicación de las/los espectadores como sujetos de la cultura, sujetos complejos y agentes fundamentales del campo teatral, ciudadanas y ciudadanos. Hay claras señales del empoderamiento del espectador como sujeto. Hoy no hablamos de espectadores a secas, sino de espectador-creador, espectador-crítico, espectador-gestor, espectador-multiplicador, espectador-filósofo, espectador-investigador. Sin embargo, sabemos muy poco todavía de las/los espectadores. Tenemos que trabajar en nuevas líneas para los Estudios Comparados de Expectación: investigación participativa, auto-observación, filosofía de la praxis, razón de la praxis, producción de conocimiento desde la propia experiencia y desde la experiencia con otros espectadores.

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

Hay entonces una reconsideración del espectador desde una razón de la praxis. Se trata de un giro epistemológico y práctico, impulsado por una filosofía de la praxis con/desde/para/hacia las/los espectadores en el campo teatral. Por ejemplo, ese giro práctico se observa en la actividad de las escuelas de espectadores. La primera, la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, nació en 2001 y lleva más de veinte años de trabajo. Se han abierto 80 escuelas de espectadores en diversos países: México, Uruguay, Brasil, Perú, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Francia, Venezuela, España, Panamá, El Salvador, etc.⁵ 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.

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

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

⁵ Al momento de edición de esta conferencia, las escuelas de espectadores son 88.

Debemos atender la acción de las/los espectadores porque reconocemos que la expectación, según la Filosofía del Teatro, constituye uno de los componentes *sine qua non* del acontecimiento teatral, del “teatrar”, tanto en su dimensión lógico-genética (convivio + *poíesis* corporal + expectación) como en la pragmática (zona de experiencia y subjetivación que resulta de la multiplicación de convivio + *poíesis* corporal + expectación). Sin espectador no hay acontecimiento teatral, de allí su relevancia. La expectación es también una dimensión *sine qua non* del escenografiar. Reconocemos que la expectación produce *poíesis*: tanto *poíesis* específicamente expectatorial, como convivial. El espectador incide poiéticamente en el acontecimiento, lo configura, lo modifica. Cambia el espectador, cambia el acontecimiento poiético en la zona de experiencia. Cambian las/los espectadores, cambian la escenografía y el diseño espacial. La expectación es una acción circulante. La expectación no es privativa del espectador (es decir, de quien observa al otro producir *poíesis* corporal o escenográfica. Expectan todos los agentes del convivio teatral, incluidos los actores y los técnicos, y por supuesto las/los escenógrafos-espectadores. Les propongo que reflexionemos sobre el escenógrafo y la escenógrafa como espectadores. Un escenógrafo se forma tanto haciendo escenografía como viendo escenografía, un escenógrafo se forma en la expectación. En realidad estamos redescubriendo que el espectador acciona mucho más que lo que se cifra etimológicamente en su designación (de *spectare*, *expectare*, observar atentamente, a la espera, desde afuera de lo que observa / hacia afuera de sí). La palabra “espectador” no nombra todo lo que hace un espectador. Es mucho más que un receptor, y mucho más que espectador (en el sentido etimológico).

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

Por otro lado, en la contemporaneidad las/los espectadores producen discursos críticos y comunicación sobre el teatro (hablamos del espectador-crítico, que cumple las funciones transhistóricas de la crítica, espectador-multiplicador o comunicador). Este empoderamiento del espectador (que también involucra al escenógrafo-espectador) significa una democratización en la producción de dichos discursos, y la posibilidad de su colaboración como masa crítica (con la que se puede contar no solo para esperar espectáculos). Por una encuesta de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires sabemos que cada espectador, al menos, multiplica en 10 a través de su “boca-en-boca”: los 400 alumnas/os, si les gusta el espectáculo, reproducen el entusiasmo en 4.000. Y si a esos 4.000 les gusta el espectáculo, la recomendación es imparable. Así tenemos en Buenos Aires espectáculos que están en cartel más de una década. El espectador, además, con su celular, produce registros como fotógrafo y videasta, o en la web escribe literaturas de espectador. Es un agente fundamental del dinamismo de los campos teatrales. Un espectador-maestro, que forma a otros espectadores, por ejemplo, iniciándolos en el teatro o 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.). Quiero destacar un caso: la artista plástica Maydéé Arigós (escenógrafa, vestuarista, integrante de ADEA, Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina) es integrante de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires desde hace muchos años y permanentemente en sus intervenciones en la EEBA pone el acento en que se nombre a las/los escenógrafas/os, se las/los invite y dé la palabra, se reflexione sobre su producción y trayectoria.

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

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

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

Hay una fuerza y un poder de las/los espectadoras/es, y una creciente conciencia de los espectadores respecto de los alcances de esa fuerza y ese poder, por lo tanto es necesario discutir políticas y éticas del espectador, con sus modelos positivos y sus contra-modelos negativos, según se ejerza y encauce esa fuerza y ese poder en forma positiva o negativa en los campos teatrales. Hablar de 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, 2014), se transforma en un espectador-compañero (etimológicamente, del *cum panis*), “el que comparte el pan” con el otro. Pero también en estos 22 años de trabajo con espectadores teatrales hemos elaborado, desde la observación, al menos 45 contra-modelos de comportamiento, sea en relación a los

espectáculos, a los artistas, a los otros espectadores o a los coordinadores de escuelas: el espectador metroteatral, el verdugo o golpeador, el asesor, el acreedor, el monologuista, el saboteador, el negacionista, el cazador de autógrafos, el nostálgico, el solipsista, el amateur, etc. Si el espectador es cada vez más consciente de sus comportamientos, podrá evitar prácticas negativas para el campo teatral y favorecer otras positivas para el desarrollo y crecimiento de los campos.

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

Bibliografía

- 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.
- Aristóteles. (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.
- Berni, Antonio. (1945). "La escenografía en nuestro teatro". *Latitud*, 3 (abril), p. 18.
- Bohm, David. (1998). *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.
- 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.
- Breyer, Gastón. (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Cabanchik, Samuel. (2000). *Introducciones a la Filosofía*. Barcelona: Gedisa y Universidad de Buenos Aires.
- Calmet, Héctor. (2003). *Escenografía, escenotecnia, iluminación*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Calmet, Héctor, y Mariana Estela. (2016). *Escenografía II. Diseño de escenografía e iluminación con tecnología digital*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

- Carpio, Adolfo P. (1995). "La Fenomenología. Husserl". En su: *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática* (pp. 377-419). Buenos Aires: Glauco.
- Castagnino, Raúl H. (1956). *Teoría del Teatro*. Buenos Aires: Nova.
- Craig, Edward Gordon. (1999). *El arte del teatro*. Introducción y notas de Edgar Ceballos. México: Col. Escenología.
- Deleuze, Gilles. (1996). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Dewey, John. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Dubatti, Jorge. (2005). "Tertulia: otro hito de pensamiento antiteatral". *Teatro al Sur. Revista Latinoamericana*. 29 (noviembre), p. 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.
- ____ (2010a). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2010b). "De la escenografía al espacio escénico". En Cristina Rossi, comp., *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente* (pp. 73-82). Buenos Aires: Eudeba y Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- ____ (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). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- ____ (2016b). *Una Filosofía del Teatro. El teatro de los muertos*. Lima, Perú: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD), con la Asociación Iberoamericana de Artes y Letras.
- ____ (2016c). *O Teatro dos Mortos. Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo. Traducción de Sergio Molina. Solapas de Welington Andrade y prólogo de Beth Néspoli.
- ____ (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).

Dupont, Florence. (1994). *L'Invention de la Littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*. Paris: La Découverte.

Eco, Umberto. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

Gouhier, Henri. (1956). *La esencia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis.

Grotowski, Jerzy. (2000). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.

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*. Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Praxis Teatral. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.

Lévinas, Emmanuel. (2014). *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros.

Levine, Laura. (1994). *Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization, 1579-1642*. Cambridge: 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 Friedrich Engels. (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.

Palermo, Zulma. (2011). "¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?". En Adriana Crolla, comp. *Lindes actuales de la Literatura Comparada* (pp. 126-136). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones Especiales.

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.

Quine, Willard Van Orman. (2002). "Acerca 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.

Roca, Cora, ed. (2018). *Rodolfo Franco. Escritos sobre arte y escenografía*. Buenos Aires: Eudeba.

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.

Stanislavski, Konstantin. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.

Tavira, Luis de. (2003). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México: El Milagro.
