

**INTegrando Saberes | Clase 1: “Acontecimiento teatral, cuerpo y convivio: representaciones de la peste en el teatro argentino” a cargo de Jorge Dubatti**

El texto que se comparte a continuación fue escrito por Jorge Dubatti.

Antes de contestar las preguntas me gustaría comentar algunas cuestiones que en el video aparecen someramente y que están en la base de las preguntas que tan amablemente han formulado. Creo que hay algunas palabras clave para comprender lo teatral: acontecimiento, convivio y tecnovivio, poíesis corporal, expectación, teatro-matriz, teatro liminal, teatrar.

### **Acontecimiento teatral**

Para la Filosofía del Teatro, en una de sus ramas principales, la Ontología (Teoría de la Existencia), el teatro es un **acontecimiento existencial singular**. El teatro es algo que pasa, que acontece, que sucede. Existe en tanto acontece, y mientras acontece. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro, que unos agentes (en este caso los actores o performers, los técnicos, los espectadores) causan o experimentan. El teatro se diferencia de otros acontecimientos (el cine, la literatura, el deporte, la ciencia, etc.) por su **singularidad de acontecimiento**, que puede definirse de dos maneras principales:

- Definición **lógico-genética**: para que allá teatro debe producirse una tríada concatenada de **sub-acontecimientos**: convivio (reunión de cuerpo presente), *poíesis* corporal (hacer “poesía”, en un sentido general, con los cuerpos), expectación (observar detenidamente eso que aparece).
- Definición **pragmática**: el teatro es la **zona de experiencia y subjetivación**, en un territorio geográfico-histórico preciso, que surge de la multiplicación de convivio, *poíesis* corporal y expectación.

Llamamos a la primera lógico-genética porque enuncia aquellos componentes que no pueden faltar y en su orden cronológico de aparición: primero convivio, dentro del convivio alguien produce *poíesis* corporal, dentro del convivio alguien comienza a esperar esa *poíesis* corporal. Para que haya teatro, en consecuencia, se necesitan por lo menos dos personas: alguien que produzca *poíesis* corporal (actor, performer) y alguien que espere esa producción de *poíesis* corporal (espectador). Lo dice Peter Brook en *El espacio vacío*; lo dice Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre*. Nosotros agregamos: **el teatro es el otro**, una práctica radical de lo que el filósofo Emmanuel Levinas llama “ética de la alteridad”.

Llamamos pragmática a la segunda definición porque en un determinado momento, en la praxis del acontecimiento, ya no pueden diferenciarse entre sí convivio, *poíesis* corporal y

expectación, se produce un “espesor” de acontecimiento que resulta del cruce, la interacción y la multiplicación de estos componentes.

Nos quedaremos, para empezar, con los términos de la definición lógico-genética. En otro momento problematizaremos el espesor de acontecimiento de la definición pragmática.

### **Convivio y tecnovivio**

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; 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 lo que ahora ha restringido la cuarentena); tecnovivio: 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. El tecnovivio nació más tarde, cuando se construyó una tecnología para la comunicación entre los cuerpos distantes en diversas territorialidades, por ejemplo, la escritura. El convivio tiene un límite territorial: una sala, una plaza, una cancha, una zona, y es por lo tanto necesariamente minoritario si se lo compara con el tecnovivio, que puede llegar a millones y millones de personas (ej: 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). Convivio y tecnovivio producen 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 (enseguida llegaremos a esas definiciones). 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 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 (que exige otra constelación categorial). El convivio teatral puede incluir lo tecnovivial, pero lo tecnovivial no puede desplazar al convivio. Ni mejor ni peor: diferente. Para que haya teatro no puede faltar el convivio, por una razón histórica de origen del teatro. 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. Podemos pensar esta secuencia: artes teatrales < artes escénicas < artes del espectáculo. Es decir, recurrimos al signo menor-mayor. 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.

### **Poíesis corporal**

Es producida inicialmente por el actor (etimológicamente, “el que lleva adelante la acción”) con su cuerpo presente (incluida la voz como parte del cuerpo). El término *poíesis* puede traducirse como “construcción”, en el doble sentido del término: proceso de construir (ej.: “La construcción de este edificio llevó dos años”) y constructo u objeto construido (ej.: “Esta construcción [el edificio] es de estilo neoclásico”). Obsérvese que en el teatro el acontecimiento existe al mismo tiempo que se está haciendo: es constructo y proceso al mismo tiempo. Aristóteles utiliza la palabra *poíesis* en su *Poética* (Grecia, 334 aC), y de ella proviene nuestra palabra castellana “poesía”. La acción corporal del actor instala una nueva forma, cuya entidad posee otras reglas diferentes de las de la vida cotidiana. Por eso solemos decir que la *poíesis* es mundo paralelo al mundo, un mundo dentro de este mundo pero con otras reglas. Por ejemplo, la *poíesis* corporal juega con la presencia y la ausencia: el cuerpo y sus acciones están presentes (el actor, el performer) para construir una ausencia (ej.: el personaje). Imaginen este experimento: empiezo a mover mis brazos y mi cuerpo de una forma tal que ustedes dicen que ven “un pájaro”, o “un ángel”, o “una bailarina”, etc. Está presente el cuerpo del profesor, y ausentes el pájaro, el ángel, la bailarina... ¿Dónde se construye esas ausencias? En la “cabeza” del espectador. Por eso decimos que la *poíesis* es de naturaleza metafórica: en griego, metáfora quiere decir “transporte”, “mudanza”. La *poíesis* nos “transporta” a otra realidad de representación, nos “muda” a un campo con otras reglas diferentes a las reglas de la vida cotidiana. En el teatro no puede faltar la *poíesis* corporal, es decir, la *poíesis* producida desde/con/por/en el cuerpo del actor o performer.

### **Expectación**

Consiste inicialmente en la acción de observar la producción de *poíesis* corporal en el acontecimiento: observar la construcción (en el doble sentido de constructo y proceso) de metáfora, ficción, nueva forma, mundo paralelo al mundo, en-desde-por-con el cuerpo del

actor, para poder desde dicha observación multiplicar a su vez la experiencia en la producción poética convivial. ¿Cómo y cuándo se constituye un espectador teatral? Cuando, desde un cierto grado de conciencia, se asume lo convenido por la fórmula del acontecimiento teatral, es decir, se aceptan sus reglas de acontecimiento (Nora Lía Sormani ha estudiado el tema en su «El niño espectador», 2004: 51-58). Generalmente este fenómeno se realiza gradualmente, muchas veces desde la infancia, a partir de una frecuentación de la experiencia de acontecimiento. El espectador teatral “se hace”. Sugiero que hagan un ejercicio autobiográfico: recuerden cuándo fueron por primera vez al teatro, con quién, qué les pasó esa vez y las siguientes.

La palabra espectador proviene del latín: *spectator*, *-oris*, «observador», «contemplador». El verbo *spectare*, del que proviene *spectator*, además de «contemplar» y «observar» implica el matiz semántico de «aguardar», estar a la espera de algo que acontecerá. Por otra parte, es importante analizar que si bien usamos la palabra espectador y espectáculo (con «s»), el ejercicio de la expectación requiere el uso de la «x» (no decimos «expectación» con «s»). Expectación es el término que se ha impuesto por el uso. De la palabra *spectatio* pasamos, entonces, a *expectatio*: «espera», «observar con atención en espera de algo», que implica deseo, curiosidad, afán. Debemos valorar el prefijo *ex-*, en tanto introduce la noción de «afuera»: contemplar/esperar *hacia afuera* o *desde afuera*. La idea de *expectación*, por el prefijo, coloca al sujeto que espera «fuera» de aquello que observa/espera, instaurando una implícita zona de veda. El prefijo *ex-* refuerza la idea de distancia, de contemplación desde otro lugar, de observación desde afuera de lo que se espera o desea. Sin embargo, el del espectador es, parafraseando al físico cuántico John Wheeler, un universo de participación. Esperar, en términos de praxis, no implica hacerlo «desde» o «hacia afuera». La Filosofía del Teatro sostiene que el espectador construye el acontecimiento teatral, porque sin expectación no hay acontecimiento teatral.

### **Teatro-matriz**

La matriz presente en todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, *poíesis* corporal y expectación. El teatro-matriz sería constante, desde su surgimiento en la cultura hasta hoy, y de él se desprenderían prácticas, usos, concepciones diversas a través de la historia, que exigen en cada caso un estudio particular. Nos sirve para pensar la historia del teatro en nuestro programa: de los griegos clásicos al mundo contemporáneo, de Esquilo a Heiner Müller. El teatro-matriz como fórmula cultural ancestral hoy viviente y, al mismo tiempo, como tesoro cultural de la Humanidad, una de las más maravillosas invenciones de lo humano.

### **Teatro liminal**

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. Según la distinción de Prieto Stambaugh (2009): no el teatro en fuerza centrípeta hacia el prototipo moderno (el drama, cuya expresión extrema sería la poética que Szondi llama «drama absoluto»), sino en fuerza centrífuga hacia el no-teatro. Es decir, el teatro en función hacia el no-teatro, o también al revés: el no-teatro en función hacia el teatro. 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», el teatro de autoficción, el carnaval, el teatro ritual, las conferencias performativas, el teatro *drag*, el *kamishibai*, el *benji*, etcétera. Preparamos actualmente un tercer tomo, a publicar también en Perú por la ENSAD, sobre otras formas del teatro liminal: algunos 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 *butoh*, 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). 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 puramente dramático.

## Teatrar

Según la teoría del teatrar (lean por favor a continuación el artículo de Mauricio Kartun en el recuadro), el término teatrar define todo lo que hace el acontecimiento, en su fluidez y en su complejidad. Sin duda el teatro, en el teatrar, incluye el literaturear, el musiquear, el videar, pero no podríamos definir la complejidad del teatrar (en su conjunto, es decir, en su *reomodo*) por el literaturear, el musiquear, el videar, etc. El teatro videa, pero no solo videa. El teatro literaturea, pero no solo literaturea. ¿Cómo nombrar el conjunto de lo que hace el teatro? Con un verbo específico: el teatrar. Por

eso necesitamos pensar el concepto de teatro-matriz, que tiene la capacidad de absorber y transformar en otro acontecimiento todos los materiales del universo. Por eso decimos que el teatro-matriz es uno de los tesoros culturales más maravillosos de la Humanidad. Volvemos a la pregunta inicial: ¿cómo acontece el acontecimiento teatral? ¿Cómo nombrar su complejidad? Sin duda no nos alcanza decir que el teatro literateo, videado, musicado, etc., sino que transforma esos acontecimientos en otro acontecimiento. El teatro, respecto de la literatura, el cine, la fotografía, es el otro.

### El teatro teatra

Por Mauricio Kartun<sup>1</sup>

Cuál es el **hecho** del teatro. Qué **hace**. Cada uno lo ve a su modo. El autor, el actor, el director, el espectador. Cada cual creará ver en su propio deseo, en su necesidad -esos fragmentos cualesquiera-, el potencial complejo de ese hacer. Y ninguno de esos segmentos darán cuenta ni por lejos de su complejidad. Se lo observa como resultado de una suma de ánimas y no se le descubre el alma. David Bohm, esa mezcla bizarrona de físico y filósofo, propone concebir lo complejo como totalidad no dividida y fluyente. Y en la necesidad de reconstruir el lenguaje para expresarlo, introduce un nuevo modo verbal, el "reomodo". (*rheo* es la raíz del verbo griego que significa 'fluir'). Un modo en el que el movimiento se considere primario en nuestro pensamiento, y en el que esta noción se incorpore a la estructura del lenguaje para que sea el verbo, antes que el nombre, el que juegue el papel principal. Que allí donde el lenguaje tradicional nos obliga a ver el mundo como estructuras rígidas y estáticas sea capaz de captar el fluir de los procesos, su interconexión. A ver: que sea capaz de hacer comprender que un árbol **arbola**.

Cuando observamos un remolino solemos considerar (y con-solidar) una apariencia material y sólida allí donde se expresa en realidad una de las paradojas dinámicas más bellas de la creación: una energía fluyente, un movimiento hecho materia. Bueno: el teatro es eso: una energía que corre y gira desde hace siglos generando signo y forma en su vértigo morfológico. Un remolino con una fuerza y un saber propio. Y es por esa ancestral energía generadora de forma abierta que el teatro no piensa obras: obra pensamientos. Que cuando está vivo -no siempre- el **teatro sabe**. Bien. Mucha cháchara, pero cómo se define entonces ese hecho, su acción: qué hace el teatro. ¿Practica un ritual en donde el conflicto celebra litúrgica y sanguinariamente a la violencia? ¿Desfila una procesión inmóvil, una ceremonia donde un séquito de fieles sentados en estado de sagrada identificación sigue el devenir del ídolo encarnado? O genera apenas un acto de entretenimiento ordinario. O un espacio expresivo de vanidades. O se limita a encarnar literatura.

No hay caso. Ninguna singularidad sería capaz de dar cuenta nunca del hecho metafísico, maravilloso y bohemiano que puede expresarnos su reomodo: porque lo que hace el teatro

---

<sup>1</sup> Publicado en J. Dubatti, *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatología*, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS, 2009, pp. 7-8. También en Mauricio Kartun, *Escritos 1975-2015*, Buenos Aires, Colihue, 2015.



Instituto Nacional  
del Teatro

desde hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano y lo mítico es nada más y nada menos que **teatrar**.