

Filosofía del Teatro y Teoría del Teatro

Jorge Dubatti

Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

Se propone una Filosofía del Teatro como disciplina que recupera la problemática ontológica para la teatrología. La Filosofía del Teatro se relaciona con y se diferencia a la par de la Filosofía y de la Teoría Teatral. El campo problemático de la Filosofía del Teatro, si bien más restringido que el de la Filosofía, es muchísimo más vasto que el de la Teoría Teatral. La Filosofía del Teatro afirma que el teatro es un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos, y a partir de esa proposición, elabora argumentos fundamentales que cuestionan el reduccionismo de la definición semiótica. La Filosofía del Teatro surge como respuesta a la problemática de la entidad del teatro frente a los fenómenos de desdelimitación histórica, transteatralización, liminalidad y diseminación (o teatralidad expandida, incluida en fenómenos no-teatrales). Se propone “regresar el teatro al teatro”, lo que implica el desafío de diseñar una redefinición que asuma la experiencia histórica de la problemática de la que se ha cargado el teatro en los siglos XX y XXI, y que a la vez supere los cuatro grandes “prejuicios” contra el teatro. La Filosofía del Teatro recurre a la pregunta ontológica como vía de conocimiento: ¿qué hay en el teatro?, ¿qué pasa en el teatro? En tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (por género próximo y diferencia con otros acontecimientos): el *convivio*, la *poíesis*, la *expectación*. De esta nueva consideración se desprenden fundamentos y corolarios que invitan a una revisión de diversas ramas de los estudios teatrales.

El teatro sabe. El teatro teatra.
Mauricio Kartun (2010: 104-106)

Uno de los cambios fundamentales que se aprecian en la Teatrología argentina de los últimos años es el crecimiento de la conciencia y la responsabilidad de los investigadores respecto de la pregunta epistemológica que está en la base de sus estudios. Llamamos *base epistemológica para el estudio teatral* a la elección de las condiciones de conocimiento que determinan los marcos, las capacidades y las limitaciones teóricas, metodológicas, historiográficas, analíticas, críticas y pedagógicas de un investigador ante su objeto de estudio. La determinación de la base epistemológica depende del posicionamiento consciente del investigador respecto de su relación científica con el teatro. Entre los interrogantes hoy frecuentes en nuestros estudiosos, figuran las siguientes cuestiones, en otras épocas poco o nada transitadas:

- ¿Hay una epistemología específica para el estudio del arte y en particular del teatro, en tanto se reconoce que este es un objeto de estudio singular?

- ¿Hay diferentes bases epistemológicas disponibles, hay diferentes construcciones científicas posibles del teatro?

- ¿Desde qué bases epistemológicas realizamos efectivamente nuestras construcciones científicas del teatro?

- ¿Desde su marco específico, qué capacidades y qué limitaciones abre cada base epistemológica?

- ¿Cómo cambian las bases epistemológicas el objeto de los estudios teatrales, la teoría, la metodología, los recorridos analíticos, cuando optamos por bases epistemológicas diversas?
- ¿Cómo se relacionan las bases epistemológicas entre sí?
- ¿Determinados objetos y problemas reclaman bases epistemológicas específicas?

Revisemos algunos fundamentos filosóficos y teóricos que avalan la necesidad de la pregunta epistemológica en los estudios teatrales. Con acierto ya en 1972 Umberto Eco señaló, en “El signo teatral”,¹ que las diferentes bases epistemológicas y las consecuentes concepciones diversas del teatro se manifiestan inscriptas en los términos que elegimos para nombrar el teatro y sus atributos:

No es casual que para indicar la acción teatral usemos, al menos en italiano, el término *representación*, el mismo que se usa para el signo. Llamar a una representación teatral *show* acentúa solo sus características de exhibición de determinada realidad; llamarla *play* acentúa sus características lúdicas y ficticias; llamarla *performance* acentúa sus características de ejecución; pero llamarla *representación* acentúa el carácter signico de toda acción teatral, donde algo, ficticio o no, se exhibe, mediante alguna forma de ejecución, para fines lúdicos, pero por sobre todo para que esté en lugar de otra cosa. (Eco, 1988: 43)

Los términos técnicos a los que recurrimos, en suma, proponen construcciones y concepciones ontológicas diversas del teatro. La pregunta epistemológica permite reconocer, en consecuencia, que cada toma de posición científica es una toma de posición ontológica. La pregunta epistemológica va asociada inseparablemente, entonces, a la pregunta ontológica: ¿qué es el teatro, qué hay en el teatro, qué está en el teatro? Afirma Willard Van Orman Quine en su artículo “Acerca de lo que hay”:

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: 56)

De la misma manera, el filósofo Ángel González Álvarez sostiene que todo punto de partida científico implica un recorte ontológico:

La expresión *ontología* –de on, ontos = ente, y logos = tratado- significa literalmente tratado o ciencia del ente (...) Ente es todo lo que existe o puede existir en cualquier modalidad y bajo cualquier estado. La ciencia no puede salir del ente ni objetiva ni subjetivamente. Bajo algún respecto, todas las ciencias podrían comenzar sus definiciones con aquella mínima expresión: ciencia del ente... La ontología tendría una significación genérica en cuyo seno cabrían todas las ciencias que, en consecuencia, solo se diferenciarían específicamente. Cada una de las ciencias sería o tendería a ser una región de la ontología, una ontología regional. (1979: 13-14)

1 Texto de su participación en la mesa redonda “Para una semiótica del teatro”, Venecia, 23 de setiembre de 1972. A casi cuarenta años de su formulación, este texto resulta discutible en muchos aspectos.

Y poco más adelante González Álvarez ratifica: “Todas las ciencias particulares clavan sus raíces en la ontología. Todos sus objetos hállanse radicados en lo ontológico” (1979: 17). Es decir, la Teatrología como la Ciencia del Ente Teatral.

En su artículo “Epistemología teatral” (2003: 81-88), Tibor Bak-Geler afirma que es necesario comprender las características del objeto de estudio para poder decidir qué grupo de ciencias se hacen cargo de las problemáticas del arte teatral. Bak-Geler realiza cuatro agrupamientos: las ciencias cuyos objetos de estudio son los procesos y fenómenos naturales, en los que el ser humano es incluido como fenómeno fisiológico; las ciencias cuyos objetos de estudio son los procesos sociales; las ciencias cuyo objeto de estudio son productos humanos pero, dada su estructura y comportamiento a través de la historia, permiten proponer parámetros de verificación; las ciencias cuyo objeto de estudio son las artes. De su exposición se obtienen provechosas conclusiones: por un lado, que las Ciencias del Arte, recurriendo a vínculos interdisciplinarios, son las únicas que comprenden el teatro en su singularidad y complejidad, es decir, en la totalidad de procesos y problemas de cómo “el teatro teatral” y “el teatro sabe” (Kartun, 2010: 104-106); por otro, que es necesario volver sobre el pensamiento de los artistas producido a partir de las mismas prácticas artísticas.

Las ciencias que estudian las artes no saldrán del callejón sin salida hasta no reconocer que en realidad se trata de objetos de estudio contradictorios, con estructuras diferentes funcionando de distinto modo (...) [Hay que] acercarse a las teorizaciones que sí son aplicadas, probadas, y funcionales en la práctica para producir un fenómeno artístico. Se trata de las teorizaciones de Appia, Craig, Meyerhold, Laban, Kandinsky, Klee, Albers, etc., por mencionar algunos nombres de las artes escénicas y de las artes plásticas, pero en cualquier disciplina artística encontramos casos similares. No estoy idealizando los conocimientos en cuestión, sin embargo, la práctica demuestra que son un instrumento de trabajo para el sujeto artista que facilitan la creación y permiten la verificación de los resultados. (Bak-Geler, 2003: 86)

Lo cierto es que las diferentes líneas científicas construyen hoy concepciones del teatro muy diferentes. ¿Qué construcciones científicas del teatro se realizan hoy en la Teatrología y cuáles son las más frecuentes en la Argentina? La Semiótica Teatral, hegemónica en las producciones de la posdictadura argentina en la década del ochenta y parte de los noventa, sin duda ha sido desplazada de su lugar de “transdisciplina” al de “disciplina” (retomando, de otra manera, la observación de De Marinis, 1997: 18). Hoy el rico y creciente panorama de los estudios demuestra que hay ejercicio de un pluralismo epistemológico. El pluralismo “acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental” (Cabanchik, 2000: 100). Esta actitud pluralista se define por una conjunción específica de doctrinas que Cabanchik define: “I. Las cosas, los estados de cosas, sus características y estructuras se constituyen en su realidad misma a través de la construcción y aplicación de sistemas simbólicos; II. No hay un límite a priori para nuestras posibilidades de construcción de esos sistemas; III. La experiencia nos propone, de hecho, numerosos sistemas simbólicos de un mismo tipo y también de diferente tipo (...)” (2000: 100-101).

A partir de este ejercicio del pluralismo, aplicado por ejemplo al estudio de poéticas teatrales, pueden distinguirse dos tipos posibles de relaciones entre poéticas, concepciones de teatro y bases epistemológicas. Desde un punto de vista historicista, pueden distinguirse relaciones complementarias (necesarias) y alternativas (contingentes). Concepción de teatro y base epistemológica complementarias son aquellas que parecen inscriptas en la inmanencia de la poética en tanto se definen por el estatus ontológico que se otorga a la poíesis, a la realidad cotidiana y a la relación entre ambas desde una peculiar territorialidad e historicidad. Este estatus ontológico

es convencional, es decir, se funda a partir de un conjunto de convenciones y procedimientos, en consecuencia deviene de una construcción simbólica humana. Cada construcción simbólica impone su concepción de mundo y de teatro respectiva y remite a un régimen de experiencia y a la elaboración de una subjetividad en la producción. La asunción de una determinada base epistemológica dependerá de la conciencia del investigador respecto de los reclamos de cada concepto de teatro. Se trata de un ejercicio dialógico: poner en relación, a través de la amigabilidad y la disponibilidad del estudioso, lo que está en la concepción del teatro en tanto construcción subjetiva del otro (el artista, el técnico, el espectador) y lo que está en la propia construcción simbólica del científico. Recurramos a los artistas. “Es menester aprender a ver para aprender a amar”, afirma Maurice Maeterlinck (s.f.: 175). De la misma manera Beckett escribe con valor de epigrama: “Mal visto, mal dicho”. O retomando a un novelista argentino (que solo una vez incurrió en el teatro, más específicamente en la ópera): “Descubrir es ver de otro modo lo que nadie ha percibido (...) Comprender no es descubrir hechos, ni extraer inferencias lógicas, ni menos todavía construir teorías, es solo adoptar el punto de vista adecuado para percibir la realidad” (Piglia, 2010: 143).

De esta manera, en la Teatología argentina y mundial hoy están en plena vigencia, con mayor o menor desarrollo, las construcciones científicas de la Semiótica (teatral y/o literaria), la Lingüística, la Poética, la Antropología teatral, la Sociología teatral, la Etnoescenología, el Psicoanálisis aplicado al Teatro, la Hermenéutica, la Filosofía del Teatro, los Estudios Económicos aplicados al Teatro, entre otras.

Cada una de estas disciplinas realiza construcciones científicas diversas del teatro. Basten para ratificarlo, brevemente, cuatro ejemplos contrastados. La Semiótica considera el teatro como *lenguaje*, como un sistema de *comunicación, expresión y recepción*, y al actor como un portador de *signos*; la Antropología teatral reconoce en la *teatralidad* una competencia humana, advierte relaciones entre el teatro y las prácticas de la vida cotidiana, entre el *comportamiento teatral* y el comportamiento cultural, y afirma que hay teatralidad *antes (en la base) del actor*; la Etnoescenología estudia el teatro desde las problemáticas de las Ciencias de la Vida; la Filosofía del Teatro define el teatro como un *acontecimiento ontológico* que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de *poíesis y expectación en convivio*, y al actor, en tanto presencia aurática, como generador del acontecimiento poiético (Dubatti, 2007, 2010 y 2011).

Filosofía del Teatro y base epistemológica

Si toda aproximación científica al teatro se formula desde una base epistemológica, es necesario preguntarle a las teorías de las que nos valemos en qué bases epistemológicas se fundan: desde qué marcos científicos producen conocimiento.

Detengámonos, a manera de ejemplo, en las capacidades y limitaciones que la Filosofía del Teatro propone desde su diseño de base epistemológica. Nos interesa desarrollar esta perspectiva porque posee actualmente en la Argentina un centro relevante de producción. Dicha base introduce algunas condiciones fundamentales para la investigación o supuestos insoslayables (diferentes de los que imponen otras de las disciplinas ya mencionadas):

1. Si el teatro es un acontecimiento ontológico (convivial-poético-expectatorial, fundado en la compañía), en tanto acontecimiento el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del *convivio*, existe como fenómeno de la cultura viviente en tanto sucede, y deja de existir cuando no acontece.

2. Si en el mundo hay diferentes acontecimientos, el acontecimiento teatral se diferencia de otros acontecimientos de reunión (no artísticos) y de otros acontecimientos artísticos (el cinematográfico, el plástico, el radial, el musical, el televisivo, etc.), porque posee componentes

de acción (subacontecimientos) determinados, de combinatoria singular, y que construyen una zona de experiencia y de subjetividad que posee haceres y saberes específicos en la singularidad de su acontecer (“el teatro sabe”, “el teatro teatra”, Kartun, 2010; véanse también Dubatti, 2005 y 2009).

3. Si el teatro es un acontecimiento ontológico, en la *poiesis* y en la expectación tiene prioridad la función ontológica (el poner un mundo/mundos a vivir, contemplar esos mundos, co-crearlos) por sobre las funciones comunicativa, generadora de sentidos y simbolizadora (Lotman 1996), secundarias respecto de la función ontológica. El teatro, en tanto acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede la estructura de signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes a los que se lo reduce para una supuesta comprensión semiótica. En el teatro como acontecimiento no todo es reducible a lenguaje. ¿Qué enmarca y hace posible las presencias humanas en el tiempo, el espacio y el acontecer? ¿Cuál es la condición de posibilidad última de la existencia y del vínculo de esos sujetos y su dinámica? ¿El lenguaje es el fundamento último del acontecer vital o está inscripto en una esfera mayor y autónoma al lenguaje, que involucra el orden de experiencia y que la Filosofía llama *existencia* o *vida*?

4. Si el teatro es un hacer (reunirse en convivio, generar *poiesis*, esperar *poiesis*, incidir en una zona de experiencia y subjetividad, etc.) para producir acontecimiento, el teatro debe ser estudiado en su dimensión de *praxis*, debe ser comprendido a partir de la observación de su praxis singular, territorial, localizada, y no desde esquemas abstractos *a priori*, independientes de la experiencia teatral, de su “estar” en el mundo, de su peculiar ser del estar en el mundo.

5. Si el teatro es praxis, como señala Bak-Geler, debe ser pensado no solo a través de la observación de sus prácticas, sino también del pensamiento teatral de los artistas, de los técnicos y de los espectadores, que se genera sobre/a partir de esas prácticas.

6. Si la Filosofía del Teatro es fundamentalmente una filosofía de la praxis teatral, deben confrontarse las teorías del teatro con las prácticas, porque lo que sucede en el mundo de las prácticas teatrales (lo que acontece) no es necesariamente lo que sucede en el plano abstracto del pensamiento, por lo tanto para la Filosofía del Teatro es fundamental la consigna *Ab esse ad posse valet consequentia*, y no al revés, es decir, del ser (del acontecimiento teatral en su praxis) al poder ser (de la teoría teatral) vale, pero no necesariamente al revés. Si acontece, puede ser teorizado; si es teorizable al margen del acontecimiento, no necesariamente acontece. Para la Filosofía del Teatro es basal distinguir, entonces, una *razón lógica* de una *razón pragmática*. La comprensión del teatro radica en el ejercicio de una razón pragmática.

7. La observación del teatro como acontecimiento implica reconocer su problematicidad, y es necesario diseñar categorías que den cuenta de esa problematicidad (como las de desdelimitación histórica, transteatralización, liminalidad o umbralidad, diseminación y ampliación, véase Dubatti, 2007: cap. I).

8. De la misma manera, es necesario discutir y rectificar algunas falsas afirmaciones de la “doxa” sobre el teatro que circulan dentro del campo teatral y fuera de él (afirmaciones del tipo: “todo es teatro”, “solo es teatro la representación de un texto”, “el teatro ha muerto” o “teatro es cualquier cosa a la que estemos dispuestos a llamar teatro”), confrontándolas y cuestionándolas con las conceptualizaciones que surgen de la observación científica de las prácticas.

9. Si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del *teatro perdido*; la historiología teatral implica la asunción epistemológica de esa pérdida, así como el desafío de “aventura” que significa salir a la busca de esa cultura perdida para describir y comprender su dimensión teatral y humana (aunque nunca para “restaurarla” en el presente).

10. La Filosofía del Teatro diseña un modelo de investigador participativo, que interviene en la zona de experiencia teatral, sea como artista, técnico o espectador.

En suma: para la Filosofía del Teatro la concepción del acontecimiento exige repensar el teatro desde sus prácticas, procesos y saberes específicos, habilitando una razón pragmática que pueda dar cuenta de la problematicidad de lo que sucede en el acontecimiento y pueda a su vez rectificar doxa o ciencia desligadas de la observación de las prácticas. La Filosofía del Teatro se interesa, además de las prácticas mismas, por el pensamiento que se genera en torno del acontecimiento, y habilita así el rescate de los metatextos de los artistas, los técnicos y los espectadores como documentos esenciales para su estudio.

Bibliografía

- Bak-Geler, Tibor. 2003. "Epistemología Teatral", en *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, N° 4 (julio-diciembre), pp. 81-88.
- Beckett, Samuel. 1998. "Mal visto mal dicho", en *Relatos*. Barcelona, Tusquets, pp. 225-250.
- Cabanchik, Samuel. 2003. *Introducciones a la Filosofía*. Barcelona, Gedisa y UBA.
- De Marinis, Marco. 1997. *Comprender el teatro*. Buenos Aires, Galerna.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.
- Diéguez, Ileana. 2007. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge. 2005. *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- . 2007. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- . 2009. *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatrológica*. Burgos, Nidia y Kartun, Mauricio (pról.). Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, EDIUNS.
- . 2010. *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel.
- . (en prensa). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.
- Eco, Umberto. 1988. "El signo teatral", en *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires, Lumen, pp. 42-49.
- González Álvarez, Ángel. 1979. *Tratado de Metafísica. Ontología*. Madrid, Gredos, Col. Biblioteca Hispánica de Filosofía.
- Kartun, Mauricio. 2010. "En la cocina de Mauricio Kartun: apuntes del Seminario de Desmontaje a *Ala de criados*", en *Ala de criados*. Dubatti, Jorge (ed. y apénd. crítico). Buenos Aires, Atuel, Col. Biblioteca del Espectador.
- Lotman, Iurij M. 1996. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra.
- Maeterlinck, Maurice. *El tesoro de los humildes*. Valencia, Sempere y Cía., s.f.
- Piglia, Ricardo. 2010. *Blanco nocturno*. Buenos Aires, Anagrama.
- Quine, Willard Van Orman. 2002. "Acerca de lo que hay", en *Desde un punto de vista lógico*. Barcelona, Paidós, pp. 39-59.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1997. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos.

CV

JORGE DUBATTI ES DOCTOR (ÁREA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE), UBA. TRABAJA EN LA CÁTEDRA DE HISTORIA DEL TEATRO UNIVERSAL, CARRERA DE ARTES, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UBA. ENTRE SUS LIBROS: *FILOSOFÍA DEL TEATRO I. CONVIVIO, EXPERIENCIA, SUBJETIVIDAD* (2007), *FILOSOFÍA DEL TEATRO II. CUERPO POÉTICO Y FUNCIÓN ONTOLÓGICA* (2010).