

## Teatro y cultura viviente: propuesta de estudio de las estructuras conviviales como contribución a la teatrología

Jorge Dubatti

### 1. Introducción

Proponemos reconsiderar la definición de la teatralidad –o especificidad del lenguaje teatral- a partir de la identificación, descripción y análisis de sus *estructuras conviviales*<sup>i</sup>.

Nos detuvimos en el problema del “convivio” –reunión, encuentro de presencias- gracias a la lectura de los estudios de Florence Dupont (1991, 1994) sobre las prácticas literarias orales en la cultura “viviente” del mundo greco-latino, especialmente el *sympósion* y las diferentes variantes griegas y latinas del banquete. Dichas investigaciones iluminan el funcionamiento de formas de “convivialité” –término empleado por Dupont- que no son mero contexto del acontecimiento literario sino parte constitutiva e irrenunciable de él. Sumados a las observaciones de Dupont los aportes de otras investigaciones (Segal, Murray, Vernant, Bauzá, entre otros) que directa o indirectamente caracterizan el funcionamiento convivial, traspolamos dichas categorías al teatro, de acuerdo con los principios del comparatismo<sup>ii</sup>, para advertir su relevancia y singularidad.

Para caracterizar el convivio teatral se combinarán en este trabajo aportes bibliográficos diversos con una metodología empírico-inductiva de base antropológica, complementaria en algunos aspectos de la etnoescenología (Pradier, 1996 y 2001; Pavis, 2000), que parte del estudio de casos del campo teatral de Buenos Aires en los últimos diez años y desde lo particular proyecta lo general. Las reflexiones teórico-analíticas que se propondrán surgen *a posteriori* de la observación de la experiencia teatral, de acuerdo con una visión historicista (Dubatti, 1999) que busca restituir al teatro su concreta materialidad como acontecimiento. Al respecto, impulsa estas observaciones una concepción de la teatrología que “regrese el teatro al teatro”, en el sentido que Laura Cerrato otorga al concepto de “vuelta a la literatura”, de “hacer regresar la literatura a la literatura” (1992, pp. 9-10). Para ello, implícitamente fundamos las conceptualizaciones en nuestra enciclopedia de espectador<sup>iii</sup>, así como en las declaraciones de teatristas y de otros espectadores. Se sigue, *mutatis mutandis*, el modelo de los trabajos de Michèle Petit (2001)<sup>iv</sup>.

Un alcance más ambicioso de estos esbozos radicaría en contribuir a la deseada recomposición de la base epistemológica de la teatrología (Dubatti,

2002, pp. 39-48) a través de una doble operación:

a) el desplazamiento de la semiótica de su lugar actual de transdisciplina a sus posibilidades originarias como disciplina de la teatrología (De Marinis, 1997, p. 18);

b) la instauración de un nuevo marco lingüístico (Carnap) más amplio, polimorfo, a partir de la integración de los estudios culturales, la antropología, la ontología, la filosofía de la historia y la filosofía del lenguaje.

## 2. El convivio, principio del acontecimiento teatral

### 2. 1. El convivio en la literatura oral antigua

Ya en *Homère et Dallas* (1991), volumen consagrado al estudio la epopeya homérica y del canto del aedo, Dupont revela la importancia de la situación de enunciación y recepción de estas formas de la literatura: el banquete. Al examinar su ensayo años después, la investigadora resume:

L'épopée grecque archaïque met les hommes en relation avec Mnémosyne, la Mémoire divine du monde, dans le cadre rituel du banquet sacrificiel, par l'intermédiaire de l'aède [...] Savoir éphémère et musical, il n'est accessible que dans un banquet rituel, il ne peut pas se thésaurier comme une marchandise (Dupont, 1994, p. 9-10).

En apretada exposición Dupont agrupa los componentes de este acontecimiento excepcional: oralidad, memoria divina y transmisión convivial en el encuentro de presencias del aedo, los dioses –intermediados por el poeta- y los oyentes-espectadores. Inmediatamente llama la atención sobre su singularidad: se trata de un modelo de producción, circulación y recepción literarias en las antípodas de la escritura impresa y la lectura *ex visu*, silenciosa, del libro. Los poemas no podían ser conservados en la escritura, bajo la forma de un enunciado único, fijo y definitivo, bajo la forma de un texto, sin perder su razón de ser. “Altérité fondatrice”, afirma Dupont, tanto para radicalizar nuestras diferencias respecto de los antiguos como para generar expectativas sobre el futuro insospechado que la posteridad acaso otorgará a los usos de la oralidad y la escritura (1994, pp. 24-25).

La misma Dupont se encarga de señalar que *L'invention de la littérature* (1994), su libro siguiente, es una prolongación (p. 8) de la problemática de *Homère et Dallas*. Retoma sus afirmaciones sobre el banquete homérico para estudiar las formas de producción, circulación y recepción de obras de Anacreonte, Catulo y Apuleyo en el mundo griego y latino. Muy distantes de nuestro concepto moderno de “institución literaria” –cuya aparición marcaría

posteriormente la “invención de la literatura”-, los textos de Anacreonte, Catulo y Apuleyo son “illisibles” (p. 18 y passim) y, aunque textos, funcionan como meros intermediarios de dos grupos de instancias de oralización: el anterior a la fijación textual y aquel que la escritura debe propiciar más tarde, ya fuera a través de la recreación memorialista o de la lectura en voz alta<sup>vi</sup>.

“Literatura sin lectores”, sintetiza Dupont: no existe en el mundo antiguo el concepto de lector en el sentido que actualmente, en forma familiar, otorgamos a ese término. De esta manera distingue en los orígenes de la cultura europea una doble tradición:

D'un côté, une tradition d'écriture, plus récente, plus limitée sans doute qu'on a bien voulu le dire; de l'autre, une tradition de poésie (orale), une poésie rituelle s'inscrivant dans la relation que les hommes entretiennent avec le dieux et qui, comme le sacrifice, définit leur identité d'hommes civilisés, grecs ou romains (1994, p. 12).

Dupont demuestra que la distinción entre oralidad y escritura no implica una concepción meramente utilitaria sino simbólica, y que “la priorité symbolique a toujours été donnée à l'oral, l'écriture apparaissant souvent comme son auxiliaire” (1994, p. 12)<sup>vii</sup>. Refiriéndose a *L'invention de la littérature*, Joël Thomas valora la lectura de Dupont como “un verdadero manifiesto en favor de las culturas de la oralidad y su capacidad de improvisación y ‘entusiasmo dionisiaco’ contra el ‘enfriamiento’ de una literatura escrita, condenada a estar ‘conservada’, definitivamente coagulada en los libros y las bibliotecas” (1997, p. 15).

En tanto la transmisión oral exige convivio, reunión, Dupont se demora en el componente que nos interesa especialmente: el encuentro, la colectivización vinculante, que define como “un lien [atadura, vínculo] social” (1994, p. 12).

*Sym-pósiōn*: “boire ensemble”: le *syn* –ensemble- est essentiel. Tout dans le banquet de Dionysos se fait ensemble, et cet ensemble est la sauvegarde des buveurs, car il permet un contrôle collectif de l'ivresse (1994, p. 30 y ss.).

Según advierte Oswyn Murray, el trato social fue asumiendo en el devenir de la civilización griega diferentes formas: “La relación entre el hombre y la sociedad es dinámica en todas las sociedades: cada época concreta del hombre tiene un pasado y un futuro; y no existe un hombre griego sino una sucesión de hombres griegos” (1995, p. 250-251). Ello le permite, siguiendo el ejemplo de Jacob Burckhardt (*Historia de la cultura griega*), distinguir cuatro tipos

ideales o cuatro edades del hombre griego: heroico, agonal, político y cosmopolita. Lo cierto es que, más allá de los cambios en las formas de sociabilidad, la literatura oral permanece como un constante estímulo de socialización. De las diferentes formas conviviales vinculadas a la literatura oral, podemos abstraer un conjunto de rasgos invariantes:

- a) el convivio implica la reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada –no extensa- en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan dos roles: el emisor que dice –verbal y no verbalmente- un texto, el receptor que lo escucha con atención.
- b) el convivio entraña compañía –etimológicamente, “compartir el pan”-, estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo. Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, suspensión del solipsismo y el aislamiento.
- c) el convivio implica proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, así como una conexión sensorial que puede atravesar todos los sentidos – por ejemplo, el gusto, el tacto y el olfato a través del vino o los alimentos compartidos.
- d) el convivio es efímero e irrepetible, está incerto en el fluir temporal vital en su doble dimensión bergsoniana: objetiva y subjetiva.
- e) la socialización no es excluyentemente humana: el convivio incluye la ofrenda y la manifestación del orden divino en el rito de reunión.

## 2. 2. El convivio en el teatro

A pesar de los reparos que impone Dupont al contrastar el banquete y los festivales teatrales en la Atenas de los tiranos y observar en el siglo VI a.C. el comienzo de un proceso de “enfriamiento” de las prácticas orales y de resistencia a la cultura de la “ebriedad” (1994, pp. 91-105 y *passim*), el teatro preserva la estructura convivial que poco a poco irá perdiendo protagonismo – muy aceleradamente a partir del siglo XVI- al propiciar el libro la lectura en soledad, *ex visu*, como acto individual. Creemos que el teatro es una de las manifestaciones conviviales heredadas en el presente de esa “cultura viviente” de la que habla Dupont, perduración de los hábitos de una sociedad “caliente” y “salvaje” en el marco de una cultura “fría” y “domesticada” (Lévi-Strauss, 1998). En el teatro la letra palpita *in vivo*, a través de las formas de producción, circulación y recepción diferentes de la letra *in vitro*, encapsulada, “enfascada”

propia de la cultura del libro. En consecuencia, el teatro –aunque reconocidos los reparos de Dupont– pertenece, con sus diferencias, a la mencionada tradición de la poesía oral. Hoy el teatro preserva la cultura de la oralidad en una sociedad letrada y regida por al auge de lo sociocomunicacional sobre lo socioespacial, como afirma García Canclini: “[...] en la segunda mitad de nuestro siglo la transnacionalización económica y el mismo carácter de las últimas tecnologías comunicacionales –desde la televisión hasta los satélites y las redes ópticas– reorganizó en un sistema globalizado las comunicaciones” (1995, p. 19), y ello le otorga al teatro, que preserva la territorialidad, un valor de resistencia y afirmación de modalidades ancestrales.

Llamamos acontecimiento teatral<sup>viii</sup> a la singularidad, la especificidad del teatro según las prácticas occidentales (Goody, 1999), advertida por contraste con las otras artes (Souriau, 1986) o, como afirma Grotowski (*Hacia un teatro pobre*), por negación de la cleptomanía artística de aquellas poéticas escénicas acostumbradas a “tomar prestados” campos del arte que no le son “propios”. Hablamos de acontecimiento porque lo teatral “sucede”, es praxis, acción humana, sólo devenida objeto por el examen analítico.

A partir de una reconsideración de lo convivial, el acontecimiento teatral se manifiesta en su fórmula nuclear compuesto por una tríada de subacontecimientos concatenados causal y temporalmente, de manera tal que el segundo depende del primero y el tercero de los dos anteriores.

Los tres momentos de constitución del teatro en teatro son:

- I) El *acontecimiento convivial*, que es condición de posibilidad y antecedente de...
- II) El *acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético*, frente a cuyo advenimiento se produce...
- III) El *acontecimiento de constitución del espacio del espectador*.

El teatro acaba de constituirse como tal en el tercer acontecimiento y sólo gracias a él. Sin acontecimiento de expectación no hay teatralidad, pero tampoco la hay si el acontecimiento de expectación no se ve articulado por la naturaleza específica de los dos acontecimientos anteriores: el convivial y el poético. La idea de espectáculo y de espectador no implican necesariamente teatralidad. En consecuencia, no es la condición aislada de espectador lo que determina la teatralidad sino lo que la completa concatenadamente con los procesos convivial y poético. Estos modalizan la categoría de expectación, la afectan y singularizan teatralmente –distinguiéndola de otras formas de actividad expectatorial– y a la vez la concitan para el advenimiento del teatro si y sólo si la expectación se manifiesta dando entidad totalizante al acontecimiento

teatral.

Detallaremos a continuación las características de cada uno de estas instancias del acontecimiento teatral, sus propiedades y las categorías que involucran para el análisis teatrológico.

### **2. 2. 1. El acontecimiento convivial**

El punto de partida del teatro es la *institución ancestral del convivio*: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo, es decir, en términos de Dupont, la “cultura viviente del mundo antiguo”. Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas (García Canclini, 1995). En tanto convivio, el teatro no acepta ser televisado ni transmitido por satélite o redes ópticas ni incluido en internet o chateado. Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal.

Sin convivio, no hay teatro, de allí que podamos reconocer en él el principio –en el doble sentido de fundamento y punto de partida lógico y temporal- de la teatralidad. A diferencia del cine o la fotografía, el teatro exige la concurrencia de los artistas y los técnicos al acontecimiento convivial y, en tanto no admite reproductibilidad técnica, es el imperio por excelencia de lo aurático (Benjamin). Beatriz Sarlo testimonia en una entrevista su experiencia frecuente como espectadora:

Voy mucho al teatro. Hay algo que aprendí en Walter Benjamin: el riesgo que tiene el teatro me fascina [...] el riesgo de la equivocación, la cosa de que los actores se están moviendo en la cuerda floja. Es lo que Benjamin llama el aura. El pensaba que hay artes que pueden reproducirse técnicamente y otras no. Uno de los casos en que la reproducción es posible, por ejemplo, es la fotografía. Un fotógrafo saca la primera placa y de ese negativo se pueden hacer reproducciones infinitas. También hay artes de las que se puede sacar una reproducción fotográfica aunque la obra de arte sea un original: la plástica. Puedo sacar una foto de La Gioconda e imprimirla en un póster. La Gioconda original tiene aura; la reproducción fotográfica, no. En el caso del teatro y de la música tocada en vivo el aura es irreproducible: no hay foto ni grabación en video de una representación teatral que pueda

restituir el aura. En el teatro, el aura está en la presencia inmediata de los cuerpos. Esto es lo que hace que sea tan apasionante. Hay mucha gente que dice que no tolera el teatro porque están los actores; lo que no toleran es el aura, esa cosa magnética que tienen los cuerpos de los actores, aun de los malos actores (Dubatti, 2001a, pp. 13-14).

En el convivio no sólo resplandece el aura de los actores: también la del público y los técnicos. Reunión de auras, el convivio teatral extiende el concepto benjaminiano. El encuentro de auras no es perdurable, dura lo que el convivio: en consecuencia, es también imperio de lo efímero, de una experiencia que sucede e inmediatamente se desvanece y se torna irrecuperable. Si el teatro sólo acontece en la dimensión aurática de la presencia corporal-espiritual de artistas, técnicos y público –conjunción que inicialmente es humana y sólo *a posteriori* reconocerá la distribución de roles de trabajo-, luego se disuelve y se pierde. Por su efímera dimensión convivial, el teatro –como la experiencia vital– se consume en el momento de su producción y es recuerdo de la muerte. Ricardo Bartís reflexiona sobre el pasado teatral como pérdida: “El teatro es una performance volátil, una pura ocasión, algo que se deshace en el mismo momento que se realiza, algo de lo que no queda nada. Y está bien que eso suceda, porque lo emparenta profundamente con la vida, no con la idea realista de una copia de la vida, sino con la vida como elemento efímero, discontinuo. En ese sentido el teatro parece contener, al mismo tiempo que la seriedad de la muerte, la mueca ridícula de la muerte, su patetismo, su ingenuidad. En una época hiperartificial, hipervisual, la materialidad del teatro sigue siendo un elemento primitivo, reducido, como una obligación de un devenir cerrado, minoritario: gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas” (Bartís, 2003). Traspolando en extensión y radicalidad las categorías de A. Deyermond (1996) y R. M. Wilson (1970) para el estudio de la literatura medieval, puede afirmarse que la historia del pasado teatral es en realidad la historia del teatro perdido.

En el centro aurático del teatro, el arte adquiere una dimensión de peligrosidad de la que el cine carece: el actor puede morir ante nuestros ojos, puede lastimarse, olvidarse el texto, la función se puede interrumpir y suspender.

El acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímera y necesariamente minoritaria (si se la compara con la capacidad de convocatoria y reproducibilidad técnica del cine o la televisión).

En tanto experiencia vital, aparece atravesado por las categorías de la

estabilidad y la imprevisibilidad de lo real, está sujeto a las reglas de lo normal y lo posible, a la fluidez, el cambio y la imposibilidad de repetición absoluta, a nuestro mundo común o intersubjetivo, a la realidad compartida. Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro: la cultura viviente es eminentemente temporal y volátil y los sentidos (especialmente la vista y el oído) deben disponerse a la captación permanentemente mutante de lo visible y lo audible, con el peligro de perder aquello que no se repetirá, con el riesgo de pérdida de la legibilidad y la audibilidad.

### 2. 2. 2. El acontecimiento poético o de lenguaje

De pronto, en el marco del convivio, se detona un segundo acontecimiento: el lenguaje poético. Generalmente un indicador convencional da la señal de dicho advenimiento: se apagan las luces de sala, se silencia la música, se corre el telón... Se inicia así, en el seno del convivio, un acontecimiento de lenguaje, instauración de un orden ontológico otro. No se trata del lenguaje natural, sino de una desviación, un *écart* que instaura –en términos románticos- una *physis* poética, diversa de la *physis* natural (Bauzá, 1997, p. 43). “A través de la poesía [teatral], la palabra [y el lenguaje no verbal] se revela[n] como un lógos demiúrgico y, a través de ella, el poeta –por medio de una suerte de metafísica poética-, a la vez que asume el mundo, crea otro situado en la esfera del arte” (Bauzá, 1997, pp. 40-41). El lenguaje poético –segundo avatar del acontecimiento teatral- instala una estructura sígnica verbal y no verbal que, gracias a un proceso de *semiotización* (De Marinis, 1997) funciona en dos instancias de producción de sentido (Muschiatti, 1986):

–En un primer estadio del signo, los materiales verbales y no verbales se constituyen en signos que *fundan-nombran-describen* un mundo de representación y sentido, un *universo referencial*<sup>ix</sup> (Cerrato, 1992). La construcción de ese mundo marca un salto/cambio ontológico: se crea un universo que es paralelo al mundo, su “complemento” (Eco, *Obra abierta*), otro mundo posible dentro del mundo, que participa de la naturaleza de la ficción, de lo imaginario y de lo estético. Pero ese mundo de lenguaje también es *a-referencial* (Cerrato, 1992), puro acontecimiento de lenguaje, lenguaje sin voluntad de referir a una realidad otra que el mismo lenguaje (en escena, las poéticas más abstractas de la danza, el movimiento como puro lenguaje).

–En un segundo estadio del signo (Muschiatti), la estructura implica el advenimiento de la *semiosis ilimitada*: producción de sentido infinita propia de la función estética que organiza todos los materiales, tanto los verbales como los no verbales.

Valga la breve descripción de un caso: un espectador conmovido que salte al espacio del escenario para abrazar a la víctima inocente de un melodrama



(Indalecia, por ejemplo, en *El desalojo* de Florencio Sánchez), no podrá amparar al personaje sino sólo entorpecer el trabajo de la actriz. El personaje acontece en otro plano de realidad, sostenido sobre la radical negación del ente real. En términos del célebre cuadro de René Magritte: "Esto no es una pipa".

La nueva dimensión óptica del acontecimiento poético produce una amplificación del mundo, funda nuevos territorios ópticos y es eso lo que distingue al teatro de otras formas de espectacularidad que podemos definir como "parateatrales". La seducción (Geirola, 2000) y el fingimiento cotidianos, el fútbol, las ceremonias religiosas y los ritos laicos, las fiestas, los desfiles de modas, el discurso y el acto político, la magia, la tauromaquia, el carnaval, la televisión no ficcional, buena parte de las destrezas circenses, no instauran un mundo otro paralelo al mundo sino que acontecen en la esfera ontológica de lo real intersubjetivo. Las diferencias entre teatralidad y parateatralidad se ratifican en el acontecimiento de la expectación.

La amplitud de fenómenos estéticos que involucra el carácter referencial y a-referencial del acontecimiento poético permite incluir dentro de la esfera de la teatralidad un repertorio abierto, que no reconoce las exclusiones clasificatorias de las taxonomías impuestas en los siglos XIX y XX: el teatro musical, la danza, la narración oral (Bovo, 2002) y las múltiples expresiones de la juglaría, el teatro leído y el semimontado, el recital de poesía y otras manifestaciones performáticas (Schechner, 2000; Taylor, 1997).

### 2. 2. 3. El acontecimiento expectatorial

El universo poético creado por el acontecimiento de lenguaje a partir de los procesos de semiotización, ficción, referencia y función estética —que instauran una dimensión óptica otra—, genera un *espacio de veda* (Breyer) o *espacio de reserva* del teatro como acontecimiento lingüístico. La asistencia al advenimiento y devenir de ese mundo, el atestiguamiento de ese acontecer, la contemplación y afección del universo de lenguaje *desde fuera* de su régimen óptico constituye el tercer acontecimiento o la instauración de un espacio complementario al poético: el de la expectación. El espectador se constituye como tal a partir de la línea que lo separa ópticamente del universo otro de lo poético. Esa separación no existe en los espectáculos parateatrales: quien observa se encuentra en el mismo nivel de realidad que el acontecimiento observado. La óptica política no entabla referencia con un mundo otro sino la esfera inmediata del ser o a través de ésta la presentificación hierofánica de lo numinoso (Rudolf Otto, 1998).

Sin embargo, el lugar de la expectación puede perderse provisoriamente dentro de un juego específico de la poética teatral. El espectador puede salir del espacio de expectación e ingresar en el campo del acontecimiento poético de

lenguaje. Veamos algunos casos de *esta abducción poética*:

- a) Puede ser “tomado”, “absorbido” por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación (los payasos que involucran a alguien del público en sus juegos, la experiencia de hacer subir al escenario al público como en *Cegada de amor* de la compañía española La Cubana o de convertir la platea en escena, como en *Un enemigo del pueblo*, versión del director Andrés Bazzalo) y perder momentáneamente su conexión con el espacio de expectación.
- b) Puede “entrar y salir” del espacio poético en espectáculos de tipo performáticos, en los que se instaura la posibilidad de una entrada permanentemente abierta al orden óptico del acontecimiento de lenguaje (*La cama*, por Batato Barea, en Cemento).
- c) Puede lograr una posición de simultaneidad en el “adentro” y el “afuera” del universo de lenguaje, como sucede con algunos espectadores de intensa participación festiva en *Período Villa Villa* del grupo De La Guarda: el espectador espera y participa simultáneamente, y en la mirada de los otros aparece como “parte” del espectáculo.
- d) Puede ser “tomado” por el acontecimiento poético a través de la experiencia que Peter Brook ha denominado “teatro sagrado” en su *El espacio vacío*: la fuga de la realidad, lo invisible hecho visible, la conexión con lo absoluto, el teatro como *hierofanía* (Mircea Eliade, 1999).

Lo cierto es que, en el teatro, el espacio de expectación nunca desaparece definitivamente: puede quedar delegado a un único espectador mientras el resto de la platea participa “tomada” por el acontecimiento poético, pero dicho espectador es el que garantiza que el teatro no se transforme en parateatro. No hay teatro sin función expectatorial, sin espacio de veda, sin separación óptica entre espectáculo y espectador. Si el acontecimiento expectatorial deja de devenir, el teatro se transforma en práctica espectacular de la parateatralidad y el arte se fusiona con la vida, como en la utopía artaudiana (Dubatti, 2001b y 2002, especialmente la Introducción, pp. 19-38). En las manifestaciones parateatrales apuntadas arriba, la expectación es desplazada por la participación. En tanto no hay distancia ontológica ni espacio de reserva, no se “expecta” la misa o un partido de fútbol –por ejemplo–, sino que se participa “dentro” de ellos, como oficiante o como hinchada respectivamente.

La conciencia del carácter de la expectación es un saber adquirido en los espectadores avisados y cultos. Por el contrario, puede suceder entre los niños y los espectadores adultos ingenuos (o en algunos casos de patología) que no haya

conciencia de la separación entre el arte y la vida<sup>xi</sup>.

Las prácticas parateatrales comparten con el teatro una “óptica política” o “política de la mirada” (Geirola, 2000, p. 50), pero no instauran un orden óptico que se desvía, aparta y desprende de lo real, produciendo un fenómeno de despragmatización del lenguaje (Ricoeur). La vida es campo de ejercicio múltiple de la óptica política, de allí el tópico de “la vida como teatro”, el “Theatrum Mundi”. La espectacularización de las prácticas sociales –ha señalado Debord– es uno de los rasgos más manifiestos de la cultura actual. Pero la vida no es el teatro, al menos para Occidente<sup>xii</sup>.

### 3. Experiencia y lenguaje

La composición triádica del acontecimiento teatral permite refundar las bases de nuestra comprensión del teatro en el convivio. Si la semiótica trabaja sobre el análisis del segundo acontecimiento y el tercero, es necesario volver al primero. Y éste se manifiesta como un campo complejo en el que no rigen las certezas instaladas por la semiótica como preceptos incuestionables.

La primera constatación es que, en el acontecimiento convivial, en la experiencia de presencia, de contacto e intercambio aurático, *no todo es legible*. La experiencia convivial tiene puntos ciegos y funciona por contagio. Transcurre, es efímera y es imposible retenerla, reconstruirla o restaurarla en su dimensión presente. Al convertirla en artefacto de la memoria, se la desnaturaliza: no se conoce la experiencia convivial sino un artefacto construido para una aproximación prácticamente imposible. La experiencia convivial se pierde, no puede ser conservada. El artefacto de la memoria implica congelamiento, detenimiento, en oposición a la fluidez y mutabilidad de la experiencia. Lo convivial también se desnaturaliza en la narrativización: pierde espesor e intensidad.

Además, en el convivio *hay más experiencia que lenguaje*. Hay zonas de la experiencia de las que el lenguaje no puede construir discurso. Hay zonas de la experiencia que no se pueden semiotizar y en consecuencia, quedan fuera del marco lingüístico (Carnap) de la semiótica. *La experiencia está sujeta a los límites de la percepción*. La realidad es transformada en experiencia a partir de una percepción fragmentaria. Suceden más cosas que las que percibimos. Si percibimos “mal”, comprendemos “mal”, construimos un artefacto lingüístico deficiente (Beckett). La realidad y el texto son ilimitados, pero la percepción es limitada, y en consecuencia la experiencia es limitada. La experiencia y la percepción están condicionadas por la cultura y son inmediatas: no hay perspectiva, no hay toma de distancia. Complejidad, multiplicidad, simultaneidad, limitación, velocidad, son categorías que están en la base de la experiencia convivial. La semiótica puede leer el acontecimiento poético-

lingüístico, pero no desde el régimen de afecciones de lo convivial, la cultura viviente, lo aurático. La teatrología debe emprender el desafío de repensar la teatralidad desde su cimiento convivial.

Resulta interesante observar que en algunas prácticas teatrales actuales se restituye al convivio su dimensión de *sympóision* y *comensalia* (Murray): baste citar la comida judía que se sirve en *Trilogía de las polacas* (Patio de Actores, 2002), en las consumiciones del café-concert o en las golosinas y bebidas que se venden en los intervalos de espectáculos del circuito comercial. Pero el beber puede adquirir una dimensión simbólica, como expresa Ana María Bovo al reflexionar sobre su conciencia del convivio durante una función: “[...] la palabra ‘comunicación’ me parece demasiado técnica para nombrar el fenómeno. Es otra cosa: yo me bebo el silencio [que hacen los espectadores concentrados en el espectáculo] y ellos se beben mis palabras” (Bovo, 2002, p. 123).

En conclusión, a partir de los estudios de Florence Dupont sobre las prácticas literarias orales en la cultura “viviente” del mundo greco-latino, hemos propuesto en este trabajo una redefinición de la teatralidad desde el concepto de *convivio*. Recurrimos para ello a diversos aportes bibliográficos y una metodología empírico-inductiva de base antropológica, fundada en nuestra enciclopedia de espectador, así como en las declaraciones de teatristas y de otros espectadores. Sostuvimos que el teatro es una de las manifestaciones conviviales heredadas en el presente de esa “cultura viviente”, en la que la letra palpita *in vivo*, a través de las formas de producción, circulación y recepción diferentes de la letra *in vitro*, “enfrascada” propia de la cultura del libro. Ligado a la tradición de la poesía oral a que hace referencia Dupont, el teatro preserva en la actualidad la cultura convivial de la oralidad en una sociedad letrada y regida por el auge de lo sociocomunicacional sobre lo socioespacial. A partir de una reconsideración de lo convivial, definimos el acontecimiento teatral como una tríada de sub-acontecimientos concatenados causal y temporalmente: el *acontecimiento convivial*, el *acontecimiento de lenguaje o poético*, y el *acontecimiento de constitución del espacio del espectador*.

Para ampliar y continuar estas investigaciones, remitimos a dos trabajos mayores de nuestra autoría (Dubatti 2003 y 2005), a los que remitimos. Allí hemos propuesto de acuerdo con las formulaciones precedentes una aproximación empírico-inductiva al convivio teatral a partir de tres ejes: la composición del convivio (integrantes y vínculos), su estructura diacrónica (convivio pre-teatral, teatral propiamente dicho, de los intermedios y post-teatral) y el comportamiento convivial del público (acciones intersubjetivas y condicionamientos). Señalamos además el nuevo sentido y función que adquiere en las nuevas condiciones culturales el teatro en tanto acontecimiento

convivial y revisamos la nueva concepción de texto dramático y sus sistemas de notación como escritura múltiple, cuestionada y provisoria del acontecimiento teatral. Creemos que la reconsideración de la teatralidad desde el principio del convívio abre perspectivas inéditas y fecundas para la teatrología.

## Bibliografía

- AAVV., 1995, *El hombre griego*, ed. a cargo de J.-P. Vernant, Madrid, Alianza Editorial.
- ARTAUD, Antonin, 1964, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, tomo IV.
- BARISH, J., 1981, *The Anti-Theatrical Prejudice*, Berkeley University Press.
- BARTÍS, Ricardo, 2003, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, ed. a cargo de Jorge Dubatti, Buenos Aires, Atuel. (en prensa)
- BAUZÁ, Hugo F., 1997, *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- BENJAMIN, Walter, 1968, "The work of art in the age of mechanical reproduction", en su *Illuminations* (ed. H. Arendt), New York, Harcourt, Brace & World Inc.
- BORGES, Jorge Luis, 1979, *Borges oral*, Buenos Aires, Emecé/Editorial de Belgrano.
- BOVO, Ana María, 2002, *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Atuel.
- BREYER, Gastón, 1968, *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BROOK, Peter, 1994, *El espacio vacío*, Barcelona, Ediciones Península.
- BURCKHARDT, Jacob, 1953, *Historia de la cultura griega*, Barcelona, Editorial Iberia, 5 vols.
- CARNAP, Rudolf, 1974, "Empirismo, semántica y ontología", en J. Muguerza (comp.), *La concepción analítica de la filosofía*, Madrid, Alianza.
- CERRATO, Laura, 1992, *Doce vueltas a la literatura*, Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar.
- DE MARINIS, Marco, 1997, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Galerna.
- DEBORD, Guy, 2000, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Pre-textos.
- DEYERMOND, Alan, 1996, "El catálogo de la literatura perdida: estado actual y porvenir", *Letras*, n. 34 (julio-diciembre), 3-19.
- DUBATTI, Jorge, 1995, *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales.
- CILC.

- , 1999, *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2001a, "La deslumbrante intensidad de las propuestas mínimas. Entrevista con Beatriz Sarlo", *Teatro al Sur*, n. 19 (Edición Especial, V), agosto, pp. 13-16.
- , 2001b, "Consideraciones sobre el cuerpo y la cultura en el sistema de ideas del 'Prefacio' a *El teatro y su doble* de Antonin Artaud", en AAVV., *Cuerpos*, Universidad Nacional de Jujuy, Talleres Gráficos de la UNJU, pp. 109-126.
- , 2002, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2003, *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2005, *Filosofía del teatro I: Cultura viviente*, *Mirador*, Buenos Aires, Atuel.
- DUPONT, Florence, 1991, *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette.
- , 1994, *L'Invention de la Littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte.
- ELIADE, Mircea, 1999, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1995, "De las identidades en una época postnacionalista", *Cuadernos de Marcha*, n. 101 (enero), pp. 17-21.
- GEIROLA, Gustavo, 2000, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine, Ediciones de Gestos.
- GOODY, Jack, 1999, "Teatro, ritos y representaciones del otro", en su *Representaciones y contradicciones*, Barcelona, Paidós, pp. 115-168.
- GROTOWSKI, Jerzy, 2000, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI Editores.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1998, *El pensamiento salvaje*, México, FCE.
- LEVINE, I., 1994, *Men in Women's Clothing. Antitheatricality and Effeminization 1557-1642*, Cambridge University Press.
- MURRAY, Oswyn, 1995, "El hombre y las formas de sociabilidad", en AAVV., 1995, pp. 249-287.
- MUSCHIETTI, Delfina, 1986, "La producción de sentido en el discurso poético", *Filología*, a. XXI, 2, pp. 11-30.
- ONG, Walter, 1996, *Oralidad y escritura*, México, FCE.
- OTTO, Rudolf, 1998, *Lo santo*, Madrid, Alianza Editorial.
- PAVIS, Patrice, 2000, *El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós.
- PETIT, Michèle, 2001, *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*, México, FCE.

- PRADIER, Jean Marie, 1996, "Ethnoscénologie", *International de l'Imaginaire*, n. 5.
- , 2001, "Artes de la vida y ciencias de lo vivo", *Conjunto*, n. 123 (octubre-diciembre), pp. 15-28.
- RICOEUR, Paul, 1983-1984-1985, *Temps et récit*, Paris, Seuil, tres tomos.
- SARLO, Beatriz, 2000, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, FCE.
- SCHECHNER, Richard, 2000, *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Universidad de Buenos Aires, Col. Libros del Rojas.
- SEBEOK, Thomas A., *Signos: una introducción a la semiótica*, Barcelona, Paidós.
- SEGAL, Charles, 1995, "El espectador y el oyente", en AAVV., 1995, pp. 213-246.
- SOURIAU, Etienne, 1986, "Estética comparada y literatura comparada", en su *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, México, FCE, pp. 15-23.
- TAYLOR, Diana, 1997, *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, Duke University Press.
- UBERSFELD, Anne, 1993, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia.
- VERNANT, Jean-Pierre, 1995, "El hombre griego", en AAVV., 1995, pp. 11-31.
- WILSON, R. M., 1970, *The Lost Literature of Medieval England*, London, Methuen.

<sup>i</sup> A pesar de que los diccionarios de lengua castellana señalan que el adjetivo correspondiente a las voces *convite* o *convivio* es "convival", el uso rioplatense más frecuente es "convivial" y preferimos para nuestro trabajo esta segunda modalidad.

<sup>ii</sup> El teatro comparado es una disciplina de la teatrología que estudia los fenómenos teatrales en contextos de internacionalidad y/o supranacionalidad (Dubatti, 1995 y 2002).

<sup>iii</sup> Valoramos como respaldo de las siguientes observaciones nuestra vivencia expectatorial en más de 1500 espectáculos comentados, desde 1989 hasta hoy, en diferentes espacios críticos profesionales.

<sup>iv</sup> Nos sirven de guía su uso de las entrevistas con lectores adolescentes y el autoanálisis que desarrolla en su "autobiografía como lectora". La invitación de Petit: "Les recomiendo un pequeño ejercicio: escriban su autobiografía como lectores" (2001, p. 66), ha sido aplicada provechosamente a las trayectorias de expectación de los integrantes de la Escuela de Espectadores -espacio de estudio que coordinamos desde 2001-, cuyos resultados tendremos en cuenta para la composición de este trabajo.

<sup>v</sup> Fusionamos aquí la doble función de recepción destacada por Charles Segal (1995, pp. 213-246) ya que sostenemos que el trabajo del aedo y del rapsoda generan -siquiera discontinuamente- no sólo audiencia sino también expectación.

<sup>vi</sup> Bauzá resume el proceso de pasaje de una lectura *ex auditu* a otra *ex visu*: "Con los rollos o volúmenes papiráceos de la antigüedad, con los códices de la Edad Media o con los libros del mundo moderno, se abandona la cultura *ex auditu* - donde hay un declamador y escuchas- y se pasa a la lectura: ésta, en un primer momento, era en voz alta (tal como aconteció también a lo largo de todo el medioevo) pues se la sentía como una prolongación de la conversación y el texto era comprendido en la medida en que *se lo escuchaba*, es decir que ingresaba en la mente no por la vista sino por el oído" (1997, p. 113).

<sup>vii</sup> Jorge Luis Borges lo afirma en su conferencia sobre el libro:

Los antiguos no profesaban nuestro culto del libro. Veían en el libro un sucedáneo de la palabra oral. Aquella frase que

se cita siempre: *Scripta manent, verba volant*, no significa que la palabra oral sea efímera sino que la palabra escrita es algo duradero y muerto. En cambio, la palabra oral tiene algo de alado, de liviano; *alado y sagrado*, como dijo Platón. Todos los grandes maestros de la humanidad han sido, curiosamente, maestros orales (*Borges oral*, 1979).

<sup>vii</sup> Como antecedente de las observaciones que siguen, véase Dubatti 2002, especialmente Capítulo II, "La teatralidad y el ser: el acontecimiento teatral" (pp. 49-56).

<sup>ix</sup> El acontecimiento lingüístico involucra el problema de la referencia: a) referencia de lo teatral o autorreferencia; b) referencia del mundo representado; c) referencia del mundo externo. Véase al respecto nuestro "Hacia una teoría de los efectos" (inédito).

<sup>x</sup> Véase al respecto la nota 5.

<sup>xi</sup> Múltiples testimonios dan cuenta de este borramiento ingenuo de los límites entre la vida y el arte: las participaciones de los chicos en las funciones teatrales, quienes increpan directamente al personaje y entran en diálogo con él como si su ser aconteciera en el mismo plano de realidad en el que ellos se ubican; el episodio del *Fausto criollo* de Estanislao del Campo; la reacción de los gauchos que, en funciones circenses, saltaban al picadero para defender a Moreira de la policía; la anécdota referida por Jorge Luis Borges a Ricardo Piglia sobre una muchacha que aseguraba tener un hijo de Juan Moreira (cuando en realidad lo había tenido del actor que encarnaba el personaje en una compañía itinerante).

<sup>xii</sup> Al respecto, Jack Goody ("Teatro, ritos y representaciones del otro", 1999, pp. 115-168) reconoce una "tendencia internacional" europea contra el teatro, que se remonta a los textos platónicos y perdura con avatares diversos y reformulaciones hasta bien avanzada la modernidad, en la que la antiteatralidad se expresa repudiando en el teatro su distancia ontológica respecto de lo real y el rito. Paradójicamente, dicho repudio implica de alguna manera el reconocimiento de la especificidad ontológica del acontecimiento poético teatral. Remitimos al respecto a los estudios de J. Barish (*The Anti-Theatrical Prejudice*, 1981) e I. Levine (*Men in Women's Clothing*, 1994), entre los más recientes.