**CUERPO, EXPERIENCIA Y PERFORMANCE ACTORAL**

**COMO VÍAS DE CONOCIMIENTO**

Especialización en Docencia y Producción Teatral

Trabajo Final Integrador

Autora: Mónica Dreidemie

UNRN

*Capítulo III*

**Teatrología y Ciencia Cognitiva corporizada en diálogo**.

Antecedentes

El presente capítulo plantea la problemática de la investigación teatral como

ciencia de lo performativo donde el cuerpo es resignificado. En este sentido, revisa

cómo el giro cognitivo, el concepto de performatividad y las nuevas formas de concebir

la relación cuerpo-mente-entorno han influenciado los estudios teatrales.

**3.1 La investigación teatral como ciencia de lo performativo.** Aportes de Schechner

A raíz del giro performativo en las ciencias de la cultura (desarrollado en el

capítulo I), desde comienzos del siglo XX los estudios teatrales debieron adaptarse a un

cambio fundamental no sólo en relación con el concepto de lo teatral, sino también en

relación con el concepto dominante de cultura. Como señala Fischer-Lichte, mientras

antes la cultura era estudiada como *texto*, a partir de entonces se concibió la idea de

*cultura performativa*, lo que resultó en la expansión del campo de estudio de las

ciencias teatrales hacia la investigación de la cultura considerada como *performance.*

Esta transformación amplió el abanico de posibilidades en torno al objeto de estudio:

algunos estudiosos consideran también *performances* los rituales, marchas,

representaciones mímicas, conciertos, eventos deportivos, eventos religiosos,

pantomimas circenses, ceremonias, fiestas, etc.

Richard Schechner ha sido un importante exponente de referencia en este

sentido. Este autor norteamericano, en su libro *Performance Studies* (2002), configuró

un campo de investigación interdisciplinaria entre las artes performáticas, la

antropología (especialmente en su colaboración con V. Turner), la sociología, la

psicología, la filosofía, y la teoría literaria. Él señala que las performances se

manifiestan como acciones, interacciones y relaciones. Sin embargo, realiza un aporte

relevante al señalar que la *Performance* no existe '*en'*, sino en un '*entre'*. De este modo,

acentúa el carácter relacional de todo acontecimiento. Schechner considera el cuerpo

en acción como una inteligencia activa, epistemológica, política y estética en sí misma

(en contraste con su concepción como una *cosa* vista en una pintura tradicional), y hace de la *embodied action* y de los *enactive events* sus objetos de estudio.

Schechner desbarata estándares establecidos en la academia tradicional. En

coherencia con la postura intelectual mencionada, su método de investigación se basa

en la práctica. Por ejemplo, *Practice-as-Research in Performance* (PARIP) documenta

una serie de proyectos de investigación, que el autor desarrolla en el periodo

2001-2006, donde propone incorporar el pensamiento creativo como herramienta para la

investigación.

**3.2** Aportes de Fischer-Lichte

*La performance creó una relación en la que dos relaciones*

*fundamentales tanto para una estética hermenéutica como*

*para una estética semiótica fueron redefinidas: en primer*

*lugar, la relación entre sujeto y objeto, entre observador y*

*observado, entre espectador y actor. Y en segundo lugar, la*

*relación entre la corporalidad o materialidad de los*

*elementos y su signicidad, entre significante y significado.*

*Fischer-Lichte*

Fisher-Lichte (2011) plantea la nueva problemática metodológica de la

investigación teatral como ciencia de lo performativo, cuyo objeto de estudio ya no son los textos dramáticos sino las *puestas en escena*. Para esto distingue y describe sus

caracteres fundamentales:

**Materialidad.** Está dada por la corporalidad de los actores, su interacción y la presencia de los espectadores. En este sentido, las puestas en escena son efímeras y transitorias, no se dejan fijar. Cada una es singular e irrepetible.

El uso de artefactos de otras artes (objetos, pinturas, textos, etc.) participan del

proceso performativo pero no constituyen la materialidad específica de la puesta en

escena.

Por su parte, la constitución de la espacialidad, la corporalidad y la sonoridad se

consiguen sólo mediante la 'performativización' de los materiales usados.

**Medialidad.** Refiere a la co-presencia física de actores y espectadores. Estos agentes

sociales se reúnen en un mismo lugar y tiempo. Por esta simultaneidad, tanto la

producción como la recepción son simultáneas y se condicionan mutuamente. Los

procesos de la puesta en escena y la percepción se implican. La comunicación, de este

modo, se concibe en función de 'reglas de juego interaccional', que son susceptibles de

ser transformadas por las intervenciones de actores y espectadores.

**Semioticidad.** El teatro es de función referencial y performativa a la vez. Solo en la

combinación de ambas dimensiones del evento semiótico se produce el significado/

sentido. Ambos aspectos se desarrollan simultáneamente, aunque pueden alternar en

sus intensidades. La puesta en escena siempre es, de este modo, entendida como

bidimensional.

A través de la fuerza performativa de la teatralidad, la dimensión que tiene la capacidad de recodificar lo real, de 're-crearlo' (reproducirlo, y producirlo a la vez,

transformándolo en cada evento), se arriba a la función referencial (y no a la inversa,

como se lo concebía en la tradición semántica referencialista): la puesta en escena

teatral consiste en una especie de juego donde los significados producidos por los

espectadores son utilizados como instrumento performativo de creación de realidades

interaccionales en el devenir semiótico co-producido.

**Esteticidad.** Mientras otras artes producen obras, el teatro produce acontecimientos. En este sentido, cada función es un acontecimiento único e irrepetible por estar

determinado y constituido por el encuentro de actores con un grupo azaroso de

espectadores, que en cada nueva ocasión es diferente.

Fischer-Lichte señala el carácter de 'emergencia' en la escena teatral: la

emergencia de lo que ocurre en el instante es más importante que el contenido de lo

que se presenta o su posterior interpretación. El acontecimiento afecta a todos los

participantes de manera singular. En su devenir alberga intercambio de energías,

desencadenamiento de fuerzas, formaciones y actividades. Y éste se agota en su

realización, más allá de que sus efectos puedan persistir o se alteren a posteriori.

De la complejidad que presenta esta nueva concepción de teatro deviene la

inquietud de saber cuáles son las posibilidades de análisis del acontecimiento puesto en escena y la problemática que presentan los diversos enfoques. La influencia del *giro*

*performativo* antes analizado, es evidente y fundacional a una nueva forma de concebir y analizar la teatralidad.

Si bien posee muchas ventajas, el análisis semiótico de la puesta en escena

también arrastra algunos condicionamientos o limitaciones. El análisis semiótico focaliza su interés en los procesos de formación de significado, estudiando cómo los actos performativos devienen signos. Por ello, descarta de su análisis todo aquello que no se apoya en un significante construido explícitamente, como accidentes técnicos o

particularidades personales de los actores. Para incluirlos, debe recurrir a fuentes y

documentos que lo ayuden a recuperar lo efímero, valerse de lo que haya podido

anotarse y, especialmente, de videos. En este sentido, el enfoque semiótico es útil en

cuanto método descriptivo y analítico de posibles significados de lo observado, pero en

numerosas ocasiones lo performativo se escabulle del análisis semiótico.

El problema surge en la primera semiótica del Círculo de Praga (1930) donde se

piensan tres principios del funcionamiento del signo en el teatro: 1) principio de

artificialización: todo en el teatro tiene un sentido previo, es decir, está motivado. 2)

connotación: todo en el teatro dice algo más, 3) movilidad: los signos son heterogéneos y, por lo tanto, intercambiables (por ejemplo, la lluvia puede ser representada de diversas maneras). Esta idea de Semiótica del teatro implica pensar en signos de signos, es decir, en una doble mediación. Esta concepción se pone en crisis justamente con el giro performativo, ya que el acontecimiento se puede comprender de manera autorreferencial. El problema analítico consiste en que no se pueden crear unidades mínimas, ya que la relación entre signos en la representación teatral crea un sistema heterogéneo. Entonces, ¿Cómo se puede describir la relación significante/significado?

¿Cómo se implican mutuamente la corporalidad y la signicidad, la sonoridad y la

signicidad, cuando ya no hay personaje, historia, trama, convención o interpretación

inducida?

A su vez, en lo performativo, el tiempo adquiere una nueva cualidad. El contenido

del discurso se relega detrás del modo de habla. ¿Se trata de un acontecimiento sensual y es el espectador quien le adjudica significados? Esta es la pregunta que queda expuesta.

El análisis semiótico, al estar restringido al signo (significante/significado, que

funciona en el marco de un sistema), no puede responder a estas preguntas. De este

modo, la ciencia teatral se encuentra en la encrucijada de desarrollar nuevos métodos

para captar lo genuinamente performativo, ya que en las puestas experimentales las

funciones performativas prevalecen sobre las referenciales. Las teorías estéticas

tradicionales no pueden contener las implicancias de los cambios dados a raíz del giro

performativo, por lo que Fischer-Lichte propone una teoría estética de lo performativo

para el análisis y la investigación teatral.

**3.3 Desde la Teatrología:** Aportes de Patrice Pavis

*El término poco científico y poco semiológico de “energía”*

*resulta muy útil a la hora de delimitar el fenómeno no*

*representable del que tratamos: con su presencia, su*

*movimiento y su fraseo, el actor o el bailarín desprenden una*

*energía que alcanza de lleno al espectador. Intuimos*

*correctamente que esta calidad es la que establece la*

*diferencia y la que participa tanto en la experiencia estética*

*completa como en la elaboración de sentido.*

*Pavis*

Patrice Pavis en su libro *El análisis de los espectáculos* (2000) analiza el teatro, la

mímica, la danza, el cine y otros medios audiovisuales desde la semiología y la

antropología del espectáculo, aportando a la teorización del hecho teatral un método de organización y análisis de los signos teatrales basado en un sistema de *vectorización*.

Este autor estudia la teatralidad como conjunto de signos o semiosis, es decir,

como entramado de redes de signos vinculados que cobran sentido en su

interdependencia dinámica. El método es un intento de superar el estudio fragmentario de la puesta en escena, y plantea la hipótesis de una analogía entre la puesta en escena y los sueños. Así, el escenario es el lugar donde se dan las operaciones de construcción de sentido inconsciente a través de movimientos de fuerzas llamados *vectores*. El vector, definido como una fuerza y un desplazamiento desde un determinado origen hacia un punto de aplicación, puede actuar por condensación (metáfora) o por desplazamiento (metonimia). De esta primera división, el autor desarrolla cuatro vectores: desde la condensación u operación metafórica, actúan el *acumulador* (acumula o condensa varios signos), y el *embrague* o *shifter* (hace pasar de un nivel de sentido a otro); y desde el desplazamiento u operación metonímica actúan el *conector* (enlaza dos elementos de la secuencia en función de una dinámica) y el *secante* (provoca una ruptura del ritmo, por lo que aumenta la atención sobre un cambio de sentido) (Pavis, 2000:77) . De esta manera, los vectores señalan las relaciones que se establecen a lo largo de la obra entre las diferentes redes de signos, describiendo líneas directrices de la dramaturgia en base a principales opciones escénicas.

Al plantear el tema de lo 'no representable', es decir, de lo esencialmente

invisible –la energía, las percepciones kinestésicas, la audición, el ritmo– Pavis como

analista del espectáculo centra su atención en 'leer el cuerpo', vale decir, ver, oír y

sentir cómo se mueve el cuerpo, su direccionalidad, sus calidades, esfuerzos y

dinámicas. Al detenerse en ello, delata el alejamiento de la teoría y el análisis del

espectáculo de una semiótica de la comunicación, señalando las falencias del modelo

semántico del signo y de los niveles de sentido, que no son suficientes para el análisis de la puesta en escena contemporánea.

Pavis considera al actor como eje de su análisis, por lo que estudia su cuerpo en

contacto con el resto de los componentes, incluso con el espectador. Significativamente, utiliza el concepto de *partitura*, aludiendo a una interpretación que genera efectos externos; y el de *subpartitura* o *subtexto*, que hace referencia a todo aquello sobre lo que el actor funda su interpretación: preparación técnica-profesional-artística y el entorno cultural en el que se inscribe al construir su partitura o

'ejecución' (*performance*) (Pavis, 2000:107-111).

Pavis, a su vez, plantea una *vectorización del deseo.* Tanto el deseo del cuerpo

mismo de la representación como el del espectador son pasibles del análisis de las

fuerzas que organizan el espectáculo. De este modo, el autor analiza el espacio, el

tiempo y la acción desde su interrelación e interacción. El espacio, según Pavis, puede

analizarse en su exterioridad más objetiva y fácilmente semiotizable (lugar teatral,

espacio escénico y espacio liminar), lo que entiende como 'espacio objetivo'. Pero

también puede analizarse desde lo que denomina 'espacio gestual', el que depende de la presencia, la posición escénica y el desplazamiento de los actores, lo cual atañe a la

subpartitura. A su vez, puede analizarse a partir de considerar otros ámbitos como la

proxemia o la experiencia kinestésica del actor, el 'espacio ergonómico'. Por otra parte,

distingue el 'espacio dramático', que es el mencionado y simbolizado en el texto

dramático; el 'espacio escénico', al que Pavis aporta el concepto de la mirada

'haptogénica' (cuando los *ojos tocan*); 'el espacio textual' que refiere al ritmo de la

recitación del texto; el 'espacio interior', conocido también como espacio mental, donde un personaje contempla su mundo interior figurado en la escena; y el 'espacio de instalación', cuando el teatro se instala en un lugar particular.

Resulta interesante para esta disertación la mirada que Pavis comparte con la

fenomenología en general sobre la percepción y recepción del espectáculo, cuando

sostiene que el teatro no le llega al espectador, sino que es el espectador quien hace

que el teatro le llegue.

En el fondo, la percepción es un acto constructivo antes que receptivo o meramente

analítico […]. A pesar de todo, una teoría de los procesos mentales realmente

satisfactoria sólo puede existir si incorpora equitativamente teorías de la motivación,

de la personalidad y de la interacción social. Tal vez resulte arriesgado afirmar que

cuando el agente asiste a una representación también busca continuamente puntos

de reconocimiento, conexiones causales entre los acontecimientos. (Pavis, 2000:43)

Para Pavis, el espectador resulta una figura activa, no es un mero receptor,

registrador. El cuerpo del espectador vibra con el hecho escénico, asocia, construye,

proyecta, reflexiona, analiza, produce sus percepciones y sus respectivas conexiones. No se limita sólo a registrar lo que sucede sino que construye sentido interactivamente con el hecho. Pavis también aborda el tema de la subjetividad de la mirada del espectador como manera de experimentar estésicamente; y cita a Barba para aludir al

involucramiento psicofísico del espectador en la dinámica del espectáculo:

“espectadores capaces de seguir o de acompañar al actor en la danza del pensamiento

en acción”(Barba, citado en Pavis, 2000: 38).

Haciendo referencia a la experiencia del espectador, Pavis argumenta que,

siempre que éste suspenda la producción de significantes inmediatos, lo que

experimenta primordialmente es la materialidad del espectáculo, a través de la

presencia y corporalidad del actor, su tono de voz, los colores, la música, el ritmo. Lo

que seduce y captura su atención es el erotismo del acontecer teatral: “cuando

percibimos la materialidad de la representación (…), nada nos impide situarnos en lo

prelingüístico, 'justo antes del lenguaje' y captar 'el cuerpo en la mente'.” (Pavis,

2000:30, citando a Mark Johnson, *The Body in the Mind, University of Chicago Press,*

*1987*).

Otro extracto significativo del autor que nos acerca al modo de análisis que

propone es el siguiente:

Confrontado con un gesto, un espacio o una música, el espectador apreciará *durante*

*el mayor tiempo* posible su materialidad: quedará *primero* afectado de asombro y de

mutismo por esas cosas que se le ofrecen a su estar-ahí, *antes* de integrarse al resto

de la representación y de volatilizarse en un significado inmaterial. Pero tarde o

temprano, fatalmente, el deseo se vectorizará y la flecha alcanzará su presa y la

transformará en significado. Leer los signos del espectáculo supone así,

paradójicamente, resistirse a su sublimación, pero, ¿durante cuánto tiempo? (Pavis

2000:33).

Asimismo, presenta la problemática, particularmente pertinente a esta

investigación, de la interpretación de lo energético en función de su significación: lo

que consiste en “saber conectar estas impresiones que anteceden al lenguaje con los

demás elementos del espectáculo, especialmente lingüísticos y narrativos” (Pavis,

2000:30). Pavis señala la relación entre materialidad y vectorización, su posibilidad de

registro en la organización del *espacio-tiempo-acción,* y la relación entre semiotización

y desemiotización como procesos antitéticos y complementarios. Puntualiza entonces la doble exigencia a la que se ve subscripta la descripción de un espectáculo: volver al

cuerpo mismo de la representación y también abstraerse de él para sondear sus

contornos y recorridos desde el punto de vista del deseo del espectador. Este tipo de

reflexión valida en primer lugar la fisicalidad del espectáculo y, en segundo lugar,

también la participación activa del espectador en la construcción del significado.

El método de análisis que Pavis propone se funda en la experiencia singular del

espectador al asistir por única vez al acontecimiento teatral. Sostiene que en principio

el espectador debiera conformarse con dicha experiencia como objeto de análisis,

considerando que el evento al que asiste es único, dado que se organiza y desarrolla en función de lo efímero y singular.

En su libro *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y*

*perspectiva* (2015), Pavis aborda el tema de la puesta en escena. La analiza desde una

perspectiva histórica que recorre las producciones de Zola y Antoine, donde aparece la

figura del director en su sentido moderno, las investigaciones espaciales de Appia y

Craig, las vanguardias rusas encabezadas por Stanislavsky y Chéjov, la influencia de

Copeau en la escena francesa, la ruptura propuesta por Artaud y Brecht, la

descentralización de la escena con Vilar y Barrault, el giro performático de los años '60 y la creación colectiva, hasta la vuelta al texto en los ‘80 y la nueva dramaturgia de los

‘90. Revisa de este modo el trabajo tanto de artistas europeos, ejemplificados en

Castorf, Pollesch, Chéreau, Mnouchkine como también producciones coreanas y las

prácticas espectaculares del mexicano Guillermo Gómez-Peña en territorio

estadounidense. En este libro, Pavis apunta el sentido específico que adquiere el

término *puesta en escena* dependiendo de cada contexto.

Pavis enmarca el análisis en el contexto de los *Performance Studies*(Schechner,

R., 2002)*.* Considera la puesta en escena como una de las innumerables manifestaciones de las *cultural performances*, donde las nociones de *espectáculo* y *acción performativa* (ritual, juego, ceremonia) se conjugan complejizando la óptica epistemológica, la cual se debate entre la objetivación antropológica y la construcción estética. Así, Pavis atestigua sobre el cambio de paradigma experimentado por la *puesta en escena* a partir del impacto que la *performance*, en tanto arte vivo o de acción, ha tenido sobre ésta.

Articula ambos fenómenos vinculando ambos conceptos: *performance* y *mise en scéne*

en los términos '*performise o mise en perf',* a los que propone como una relectura del

concepto de *teatralidad* concebido por Josette Féral.

De esta manera, el ensayo sostiene la hipótesis de que la *puesta en escena*

*contemporánea* se ha transformado en *performance* en tanto participa de la producción de una acción, por lo que valida el acto mismo de su enunciación, su corporalidad y materialidad y su devenir permanente. La inclusión de nuevas tecnologías en la escena también es señalada por el autor como característica de esta mutación.

Por otra parte, se dedica a estudiar tres casos fronterizos donde se pregunta por

los límites de la *puesta en escena:* la lectura escénica, la no-puesta en escena y la

puesta en escena improvisada. La 'lectura escénica' subraya el sentido performativo de

lo lingüístico; la 'no-puesta en escena' limita al mínimo lo necesario para transmitir un

texto, como en las *performances* a oscuras; y la 'escena improvisada' altera la linealidad del texto y la duración del espectáculo en su compromiso por lo aleatorio en el aquí y ahora. Todas las acepciones demuestran diferentes dosificaciones de teatralidad en un diálogo entre los dos conceptos axiales del ensayo.

Finalmente, basándose en los textos posteriores a Becket y Koltés donde se

evidencia que las fuerzas directrices del teatro ya no pasan ni por el autor ni por el

director, Pavis da paso a la *alteridad,* donde el poder de decisión se transfiere a manos

de los actores y de la mirada del espectador, en un territorio de heterogeneidad,

multiplicidad e hibridación entre puesta en escena y performance. En este planteo, el

autor desarrolla nuevos conceptos como *mise en corps* (puesta en cuerpo *embodiment*) y *mise en perf* (organización de la performance), que complementan el marco teóricometodológico propuesto anteriormente para el análisis de la escena teatral. Tanto los procedimientos analíticos propuestos en *theatre studies* como en *performance studies,* que Richard Schechner había diferenciado una veintena de años atrás, se muestran válidos y complementarios para estudiar el proceso de creación de obras como *Les* *Coréens* (2006) de Michael Vinaver, y también para estudiar su recepción. En este sentido, transmutando el enfoque metodológico de lo que antes era una semiología descriptiva, Pavis transita hacia una fenomenología del sujeto que percibe.

3.4 **Acontecimiento ontológico**. Aportes de Jorge Dubatti

*Las nociones de acontecimiento ontológico, ‘el teatro sabe’,*

*‘el teatro teatra’, la función ontológica y existencia,*

*prácticas teatrales y pensamiento teatral, problematicidad,*

*doxa teatral, teatro perdido, así como la distinción entre*

*razón lógica y razón pragmática, determinan una base*

*epistemológica que exige un modelo de investigador*

*participativo*

*Dubatti*

En *Introducción a los estudios teatrales* (2011) Dubatti analiza, actualiza y define

el teatro y su relación con la realidad. En principio, plantea la problemática

epistemológica del análisis teatral, señalando que la construcción científica del teatro

como objeto de estudio implica una toma de posición ontológica. El autor parte de

asumir la teatrología como ciencia del arte teatral, y sostiene que sólo las ciencias del

arte que recurren a vínculos inter-disciplinarios pueden comprender la singularidad y

complejidad del teatro. Si bien en los años '80 y '90 en Argentina predominó el análisis

semiótico como base epistemológica de la teatrología, este autor señala la necesidad de un pluralismo epistemológico para abordar la escena teatral contemporánea. Además, plantea que para el análisis teatral se hace necesario revisar el pensamiento de los artistas a partir de sus prácticas.

El autor parte de la premisa de que cada construcción simbólica impone una

concepción del mundo y del teatro respectivas, por lo que remite a un régimen de

experiencia y a una concepción de la subjetividad que se presupone. En este sentido,

Dubatti insta a adoptar el punto de vista ‘adecuado a cada caso’ para percibir la

realidad. Observa que la semiótica considera el teatro como lenguaje, como sistema de

comunicación y al actor como portador de signos; mientras que la antropología asume la teatralidad como una competencia humana, debido a que estudia los comportamientos comparados entre el teatro y la cotidianeidad, la relación entre comportamiento teatral y comportamiento cultural; y que, por su parte, la teatrología entiende el teatro como acontecimiento ontológico, caracterizado por la producción de poiesis y expectación en convivio, y al actor como presencia aurática generadora de acontecimiento poiético.

Dubatti postula la teatralidad como un *“*acontecimiento convivial” fundamentado

en una experiencia poiética propia del teatro, entendido como el encuentro copresencial de artistas, técnicos y espectadores (2007, 43-44). Hace hincapié así en el

hecho de compartir una experiencia. La experiencia individual se potencia al

compartirla, al pasar a ser una experiencia colectiva; la teatralidad se alimenta de la

atención y de la comunión. Dicho fenómeno se distingue de la teatralidad social en

tanto que en esta última “no se produce el acontecimiento poiético (y) por lo tanto no

sale del plano de la realidad cotidiana”, observación que lo lleva a sugerir el término

*“espectacularidad social convivial”* para deslindarla del hecho teatral (2011:149-150).

Dubatti delinea algunos de los presupuestos filosóficos de la teatrología del

siguiente modo:

• carácter efímero- evanescente

• la escena teatral construye una zona de experiencia y subjetividad que posee

saberes y *haceres* específicos

• es prioritaria su función ontológica: poner un mundo a vivir

• debe ser estudiada en su dimensión de praxis (no desde esquemas abstractos *a*

*priori*)

• para su análisis, es necesario diseñar categorías específicas acordes a su

problematicidad y complejidad: por ejemplo, los conceptos de *ampliación*,

*liminalidad, umbralidad, desdelimitación histórica,* etc.

• modelo de investigador participativo que interviene en la zona de experiencia

teatral

El autor concibe el teatro como un acontecimiento compuesto por la simultaneidad

de tres sub-acontecimientos: el convivio (acontecimiento en compañía), la poiesis

(producción, nuevo acontecimiento que se produce en el transcurso de la acción teatral) y la expectación (su recepción). La especificidad del teatro, expresada desde una definición lógico-genética, consiste justamente en esta naturaleza triádica: el teatro es la expectación de poiesis corporal en convivio. El teatro, en su dimensión pragmática, genera una multiplicación mutua de los tres sub-acontecimientos, de manera que se tornan indistinguibles en la dinámica del acontecimiento teatral. El teatro es la zona de acontecimiento resultante de la multiplicación convivial-poética-expectatorial.

Expresada desde una definición pragmática, el teatro es la fundación de una zona de

experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-poíesis-expectación.

Dubatti sostiene que esta definición pragmática implica una superación de los

conceptos de teatro de la representación y teatro de la presentación, y retoma la

secuencia inicialmente presentada por Kartún: representar- presentar- sentar (Dubatti,

2011:34), donde la influencia del concepto de performatividad emerge con fuerza. En

esta secuencia, 'sentar' el acontecimiento teatral alude directamente a la función

ontológica del teatro y el arte: el teatro crea un *espacio/tiempo de habitabilidad*

*propio*, *sienta un hito en el devenir de nuestra historia*. (Dubatti, 2011:35)

La poíesis, su especificidad, subraya el nuevo ente que se produce en el

acontecimiento, la acción de creación o producción. La poíesis se diferencia

ontológicamente de otros entes cotidianos por su entidad metafórica, por su autonomía, desterritorialización, semiosis ilimitada y puesta en suspenso del criterio de verdad.

Dubatti afirma que *la poíesis no existe para producir sentido, sólo existe, sin un*

*por qué ni un para qué*, y aludiendo al ejemplo de las formas más abstractas de danza

contemporánea admite que las preguntas: *¿Qué significa, qué representa, qué 'quiere'*

*decir, qué dice?, son preguntas impertinentes* (Dubatti, 2011:62). Afirma que la razón de existencia de la poíesis está en ofrecerse como una *ampliación, como un complemento* *ontológico de este mundo.*

Desde la Filosofía del Teatro, Dubatti recurre a la pregunta ontológica como vía

de conocimiento: ¿qué es el teatro?, ¿qué pasa en el teatro?, ¿qué hay en el teatro? Y es por este posicionamiento base y sus implicancias para la teatrología que sus aportes

resultan pertinentes y vitales para la presente investigación.

En el presente capítulo hemos revisado cuatro autores de referencia (Schechner,

Fischer-Lichte, Pavis y Dubatti) que introducen el concepto de performatividad en la

teatrología, repensando y desarrollando herramientas útiles para el análisis teatral en la escena contemporánea.