

# RELECTURA DE "HACIA UN TEATRO POBRE" DESDE LA FILOSOFÍA DEL TEATRO (OTRO ASPECTO DE LA PRODUCTIVIDAD DE GROTOWSKI EN EL TEATRO ARGENTINO)\*

RE-READING "TOWARDS A POOR THEATER" FROM THE THEATER PHILOSOPHY (ANOTHER ASPECT OF GROTOWSKI'S PRODUCTIVITY IN ARGENTINIAN THEATER)

Jorge Dubatti\*\*

*\*\* Doctor (Área de Historia y Teoría del Arte) por la Universidad de Buenos Aires. Profesor de Historia del Teatro Universal en la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.*

## RESUMEN

Al margen de su función como preciado metatexto de la poética grotowskiana, el artículo "Hacia un teatro pobre", se constituye en una temprana, y precursora afirmación de una filosofía del teatro, en tiempos de estatus ascendente de la semiótica y de las teorías del "giro lingüístico". Publicado en Odra, en 1965, pronto fue difundido por diversas revistas europeas y recogido en libros en inglés en 1968, en castellano en 1970. Gracias a la edición mexicana de Siglo XXI, circula en la Argentina desde comienzos de la década del setenta. El objetivo de este trabajo es destacar algunas afirmaciones de "Hacia un teatro pobre", como posibles antecedentes y fuentes de los postulados centrales de la filosofía del teatro.

## PALABRAS CLAVE

Acontecimiento, actor, creación, filosofía, Grotowski, postulados.

## ABSTRACT

Aside from its function as a valuable meta-text from the Grotowskian poetry, the article "Towards a Poor Theater" becomes an early and precursor affirmation of the theater philosophy in upward semiotic status and "linguistic turn" theories times. Published in Odra in 1965, the article was soon disseminated by several European magazines and collected in books in English in 1968 and in Spanish in 1970. Thanks to the Mexican Siglo XXI edition it is in circulation in Argentina since the beginning of the 70s. The objective of this work is to highlight some affirmations of "Towards a Poor Theater" as possible antecedents and sources for the central postulates of the theater philosophy.

## KEYWORDS

Event, actor, creation, philosophy, Grotowski, postulates.

---

\* Recibido: enero 18 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

## FILOSOFÍA DEL TEATRO: LINEAMIENTOS PARA UNA RENOVACIÓN TEATROLÓGICA

La filosofía del teatro es una disciplina teatrológica de desarrollo actual en la Argentina, surgida de la reflexión teórica sobre las prácticas teatrales en su contexto específico (particularmente las prácticas del campo teatral de Buenos Aires). La filosofía del teatro se diferencia a la par de la filosofía y de la teoría teatral. Si la filosofía se preocupa por el conocimiento de la totalidad del ser, la filosofía del teatro focaliza en el conocimiento de un objeto específico, circunscripto, acotado. Valen al respecto las palabras de García Morente, para distinguir la filosofía, de la filosofía del arte:

La filosofía es el estudio de todo aquello que es objeto de conocimiento universal y totalitario [...] La filosofía podrá dividirse en dos grandes capítulos, en dos grandes ciencias: un primer capítulo o zona que llamaremos ontología, en donde la filosofía será el estudio de los objetos, todos los objetos, cualquier objeto, sea el que fuere; y otro segundo capítulo, en el que la filosofía será el estudio del conocimiento de los objetos. ¿De qué conocimiento? De todo conocimiento, de cualquier conocimiento [...] La estética [en tanto Filosofía del Arte] no trata de todo objeto pensable en general. Trata de la actividad productora del arte, de la belleza y de los valores estéticos (2004: 24).

Pero a diferencia de la teoría del teatro – que piensa el objeto teatral en sí y para sí–, la filosofía del teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes: la relación con la realidad y los objetos reales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los entes ideales, con los valores, con la naturaleza, con Dios, entre otros. Es decir que el campo problemático de la filosofía del teatro, si bien más restringido que el de la filosofía, es muchísimo más amplio que el de la teoría teatral.

La filosofía del teatro, surge como respuesta a la problematicidad de la entidad del teatro frente a los fenómenos de *desdelimitación* histórica, *transteatralización*, *liminalidad* y *diseminación* (o teatralidad 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 problematicidad de la que se ha cargado el teatro en el siglo XX. La filosofía del teatro recurre a la pregunta ontológica como vía de conocimiento: ¿qué hay en el teatro?, ¿qué pasa en el teatro? Concordamos con la afirmación del director mexicano Luis de Tavira: “Si todo es teatro ya nada es teatro” (2003). La filosofía del teatro concibe el teatro como un acontecimiento ontológico en el que se producen entes. Si *théatron* (en griego) significa *mirador*, la raíz compartida con el verbo *théaomai* remite al *ver aparecer*, el teatro es un mirador en el que *se ven aparecer entes poéticos efímeros* de entidad compleja (Dubatti, 2007, 2008, 2009a). En tanto acontecimiento, el teatro se constituye en tres sub-acontecimientos

(por género próximo y diferencia con otros acontecimientos), el convivio, la poíesis, la expectación. De esta manera la filosofía del teatro propone una redefinición lógico-genética: el teatro es la expectación de poíesis corporal en convivio; y una definición pragmática: el teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-poíesis-expectación.

De estas afirmaciones se desprenden numerosos corolarios que proveen nuevos fundamentos para determinar las bases de diversas ramas teatrológicas (así como un completo programa futuro para el desarrollo de la disciplina). Referiremos a continuación, someramente, los corolarios principales:

1. si el teatro es acontecimiento, estudiar el teatro es estudiar el acontecimiento (en su doble dimensión: histórica o abstracta);
2. el teatro es un acontecimiento ontológico, por tanto, exige una discriminación de niveles del ser; es un mirador ontológico;
3. si el teatro es un acontecimiento ontológico, tiene prioridad la función ontológica (el poner un mundo/mundos a vivir, contemplar esos mundos, co-crearlos) por sobre la función comunicativa (secundaria y subsidiaria de la función ontológica);
4. en tanto acontecimiento específico, el teatro posee saberes específicos, es decir, como señala el maestro argentino Mauricio Kartun, "el teatro sabe", "el teatro teatra" (Dubatti, 2009b); el teatro provee una experiencia sólo accesible en términos teatrales, por la que el teatrólogo y el teatrólogo son intelectuales específicos, que saben lo que el teatro sabe;
5. en el acontecimiento, el teatro es resultado del trabajo humano (retomando la afirmación de Karl Marx sobre el arte); para la filosofía del teatro, el teatro surge como acontecimiento a partir de una división del trabajo en la generación de poíesis y la expectación;
6. esa división del trabajo implica que el teatro es *compañía* (del latín tardío, *cumpāne*, "compañero"), una actividad consciente y colaborativa sostenida en el diálogo y encuentro con el teatro, la compañía exige a su vez amigabilidad y disponibilidad hacia el otro (por lo que no sería sustentable una definición teórica del teatro como acontecimiento solipsista o exclusivamente interno a la actividad craneal del espectador);
7. si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del *teatro perdido*;
8. existe una previsibilidad o estabilidad del teatro en su estructura genérica: el teatro constituye una unidad estable de acontecimiento en la tríada convivio-poíesis-expectación.
9. pero el teatro es, en tanto, unidad, una unidad abierta dotada de pluralismo: hay teatro(s). Pueden distinguirse al menos tres dimensiones de ese pluralismo: a) por la ampliación del espectro de modalidades teatrales (drama, narración oral, danza, mimo, títeres, performance, entre otros); b) por la diversidad de concepciones de teatro (Dubatti, 2009a); c) por la combinatorias entre teatro y no-teatro

(deslizamientos, cruces, inserciones, préstamos en el poli-sistema de las artes y de la vida-cultura);

10. si hay diversas concepciones, deben diseñarse diversas bases epistemológicas (complementarias o alternativas) para la cabal comprensión de esas concepciones;

11. es necesario distinguir la teatralidad (entendida como una *óptica política* o *política de la mirada*) del teatro como acontecimiento específico; la teatralidad es históricamente anterior al teatro, en tanto el teatro hace un uso poético de la teatralidad preexistente; para la filosofía del teatro, el teatro es sólo un uso posible de la teatralidad;

12. en tanto acontecimiento, el teatro es más que lenguaje (comunicación, expresión, recepción): es *experiencia*, e incluye la dimensión de *infancia* (de *infans*, el que no habla; véase Agamben, 2001) presente en la existencia del hombre. Esto implica una superación de la semiótica (en tanto ciencia del lenguaje) por la poética como rama de la filosofía del teatro; para la primera el teatro es un acontecimiento de lenguaje; para la segunda, un acontecimiento ontológico;

13. estudiar el teatro como acontecimiento ontológico implica una nueva construcción científica del actor y del espectador;

14. estudiar el teatro implica además un nuevo tipo de investigador (ligado al acontecimiento como teatrista o como espectador);

15. por el convivio y la poíesis corporal irrenunciables, el teatro es un

acontecimiento territorial (en la geografía, en el cuerpo); esto exige el desarrollo de una cartografía teatral, como disciplina del teatro comparado;

16. si el teatro es acontecimiento, se llama *teatralidad del teatro* (o especificidad del teatro) a la excepcionalidad de acontecimiento, a aquello que sólo se genera en las coordenadas específicas del acontecimiento convivial-poético-expectatorial;

17. si hay una función ontológica y un estatus objetivo de la poíesis, es necesario atender a la rectificación y esclarecimiento de las poéticas en su desarrollo histórico y, de las versiones-tensiones que circulan como relatos de la historia en los campos teatrales. La memoria compete con la historia en los campos teatrales: conviven relatos disímiles de teatristas, de periodistas y de investigadores.

### **GROTOWSKI Y LA FILOSOFÍA DEL TEATRO: SEIS EJES FILOSÓFICOS-TEATRALES PARA UNA RELECTURA**

En "Hacia un teatro pobre", Grotowski formula fundacionalmente perspectivas filosófico-ontológicas que pueden organizarse en seis ejes principales: su preocupación por la pregunta sobre el ser del teatro; su definición del teatro a partir de la oposición *teatro pobre/teatro rico*, o *teatro sintético*; su visión de las diferencias del teatro con el cine y la televisión, y de la necesidad de generar una política que profundice esa diferencia; su propuesta de una nueva construcción teórica del actor; su distinción entre un teatro autopoético y un teatro conceptual; su invitación a fundar la teoría del teatro

desde la observación de la práctica teatral, en complementariedad con los supuestos filosóficos de: "el teatro sabe" (Dubatti, 2005) y "el teatro teatral", de Mauricio Kartun (Dubatti, 2009b).

Si se considera el impacto que la concepción del teatro de Grotowski ha tenido en las prácticas teatrales argentinas, en forma directa o a través de intermediaciones como las del Odin Teatret y Eugenio Barba, y si se toma en cuenta –como ya se señaló– que, la formulación de la filosofía del teatro surge de la reflexión teórica sobre las prácticas teatrales argentinas (de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alberto Ure, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, Federico León, Vivi Tellas, entre otros), es posible reconocer la productividad argentina del pensamiento de Grotowski, no sólo en las poéticas escénicas y pedagógicas, sino además, en el origen de esta nueva tendencia teatrológica que llamamos filosofía del teatro.

Detengámonos en la consideración de los seis ejes antes apuntados, que se manifiestan conectados entre sí; veamos en detalle su formulación en "Hacia un teatro pobre".

### 1. La pregunta por el ser del teatro

El punto de partida del artículo de Grotowski es la pregunta por el ser del teatro, esto es, qué hace teatro al teatro, la "esencia" (2000: 16) en términos filosóficos. "Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo" (*Ibid.*: 9), escribe Grotowski, y más adelante insiste: "¿Qué es el teatro?"

¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden?" (*Ibid.*: 13).

Grotowski coloca en la base de sus indagaciones el planteo ontológico: qué es lo que existe en tanto teatro, cuál es su relación y diferencia específica con otros entes en el mundo, qué lo hace posible. De la inserción de la pregunta en su artículo surge la doble preocupación grotowskiana: ontológica y óptica<sup>1</sup>. Grotowski se pregunta por una ontología de objetos específicos, y por la relación del teatro con el conjunto de lo que existe. Grotowski se instaura en filósofo del teatro, no por especificidad académica ni pretensión desmesurada de saber, sino por la simple consecuencia y constatación de la función del artista como intelectual específico y porque, naturalmente, todo amante del teatro deviene en un filósofo del teatro (Dubatti, 2007: 23-26, 175-177). La filosofía del teatro sostiene, como Grotowski, que los artistas teatrales poseen un pensamiento específico sobre esos saberes. Los teatristas, son intelectuales específicos. El artista *piensa a través de los mundos poéticos, piensa los mundos poéticos, piensa para crear los mundos poéticos, piensa más allá de los mundos poéticos*. Aceptar que el teatrista es un intelectual implica concebir el teatro como cantera de pensamiento y experiencia, como campo de subjetividad habitable e indagable en sus afirmaciones.

### 2. La definición del teatro

Frente a la pregunta ontológica, Grotowski propone como respuesta una *definición* del teatro a partir de la oposición *teatro pobre/teatro rico* (también

llamado por Grotowski: *teatro sintético*). Llega a esa definición por *vía negativa* (es decir, por eliminación de componentes contingentes), y a través de sucesivos descartes, formula un núcleo insoslayable, necesario, de presencia inexorable, no susceptible de ser desechado:

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc.). No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y 'viva' (*Ibid.*: 13).

El método lo acerca a la práctica filosófica de la duda cartesiana o al ejercicio de *epochés* de la fenomenología husserliana. Concluye:

La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es *esencial*, nos reveló no sólo el *meollo* de ese arte sino la riqueza escondida en la *naturaleza misma de la forma artística* (*Ibid.*: 16).

El *teatro pobre*, define la fórmula-base, el principio (causa y origen) del teatro: la relación actor-espectador, y el actor concentrado en su cuerpo y su oficio (*Ibid.*: 15). Este carácter "esencial" del teatro (en términos aristotélicos, la "forma" teatral, lo que hace que la cosa sea lo que es) rebate la teoría del teatro como suma de las artes, como:

síntesis de disciplinas creativas diversas: literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminación, actuación (bajo la dirección de un *metteur en scène*). Este 'teatro sintético' es el teatro contemporáneo que de inmediato intitulamos el 'teatro rico': rico en defectos (*Ibid.*: 13).

### 3. Una política de división del trabajo con el cine y la televisión

Para Grotowski, el "teatro rico depende de la cleptomanía artística" (*Ibid.*: 13), es decir, "se obtiene de otras disciplinas" (*Ibid.*: 13), surge del hurto de lo que no le es específico. Grotowski, llama a un teatro no cleptómano, a un reencuentro del teatro con su identidad-esencia, a regresar el teatro al teatro como política estética de los saberes que provee una filosofía del teatro. El teatro pobre, que asume su singularidad como forma artística, no compete en consecuencia con la televisión ni con el cine, géneros que encierran al "teatro rico" en un "círculo vicioso" (*Ibid.*: 13). Si:

el cine y la televisión descuellan en el área de los funcionamientos mecánicos (montajes, cambios instantáneos de locación, etc.), el teatro rico apela vicingleramente a los recursos compensatorios para lograr un 'teatro total' (*Ibid.*: 14).

Grotowski concluye: "no importa cuánto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y la televisión" (*Ibid.*: 14). En consecuencia, no deben competir con ellos por ese camino, debe seguir un camino propio. Como



Obra: "Die Stimme des Geliebten". Grupo Thag. Alemania. Foto: Diego Jiménez

afirma la filosofía del teatro, si cine y televisión dialogan con públicos masivos y capitalizan la intermediación tecnológica, como lenguaje, el teatro apuesta hacia otra dirección: el rescate del convivio –la reunión sin intermediación tecnológica–, el encuentro de persona a persona a escala humana (Dubatti, 2007: 20), o la absorción y transformación de la tecnología en una poética de base aurática, dentro de la matriz teatral.

#### 4. Una nueva construcción teórica del actor

Grotowski, señala en los primeros párrafos de su artículo que "el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor" (2000: 9). Para Grotowski el actor es la materia misma del teatro, no se limita a poner el acento en su capacidad representativa-ficcional, sino en el actor como totalidad humana y poética:

El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la 'madurez' del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad; y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del 'trance' y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de 'transiluminación' (Ibíd.: 10).

Grotowski formula así, a su manera, una teoría del *teatro de estados*, y del *cuerpo poético*, de sus palabras se desprende que el actor es un campo de acontecimiento

ontológico, donde a la vez se observa un cuerpo viviente (cuerpo natural-social) atravesado por un estado o afectación (cuerpo afectado), y que es generador de (y es generado a la vez por) otro cuerpo, el cuerpo poético (Dubatti, 2008: Cap. II). Confluyen así en una unidad y a la vez en un fenómeno de estratificación: a) el cuerpo como materia viva y social, b) el cuerpo en estado “espiritual” (*Ibid.*: 11), en “proceso interno” (*Ibid.*: 11), en “un estado elevado de espíritu” (*Ibid.*: 12), y c) el cuerpo como “composición artificial”, como “estructura disciplinada del papel” (*Ibid.*: 11), como “un signo, no un gesto común” (*Ibid.*: 12) o cuerpo de la *poiesis*.

La relación entre estos “tres” cuerpos (que en la acción del actor componen una unidad y en el laboratorio de percepción del espectador pueden ser discriminables teóricamente), genera en la dinámica multiplicadora del acontecimiento teatral un principio de recursividad: es imposible distinguir la causa y el efecto. Grotowski escribe:

La composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello (la tensión tropística entre el proceso interno y la forma los refuerza a ambos. La forma actúa como un anzuelo, el proceso espiritual se produce espontáneamente ante y contra él) (*Ibid.*: 11-12).

Por otra parte, Grotowski ubica la relevancia del actor como generador del acontecimiento teatral: el texto literario no es teatro en sí, sino invocado y encarnado por la acción del actor.

Sabemos que el texto *per se* no es teatro, que se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, gracias a las entonaciones, a las asociaciones de sonidos, a la musicalidad del lenguaje (*Ibid.*: 12).

En suma, a la manera de la filosofía del teatro, Grotowski afirma que, en tanto proceso de producción, el teatro se produce a partir del *trabajo territorial* de un actor con su cuerpo presente, vivo, sin intermediación tecnológica. El origen y el medio de la *poiesis* teatral es la *acción corporal in vivo*. No hay *poiesis* teatral sin cuerpo presente. Como su nombre lo indica, *actor* es el que lleva adelante la *acción*, una acción con su cuerpo, que puede ser sólo física o físico-verbal.

## 5. La oposición entre teatro autopoietico y teatro conceptual

Grotowski reconoce que el dominio racional del artista sobre el cuerpo poético es relativo. Los trabajos sobre los procesos de semiotización no son garantía de control del cuerpo poético. Si el cuerpo poético no se impone por su lógica interna, por las exigencias que va desplegando su dinámica, no hay semiotización que lo resguarde. Las reglas de la vida de ese cuerpo no provienen de un campo externo, sino, desde el seno mismo de la especificidad de los saberes teatrales. Grotowski valora un conocimiento y comprensión *a posteriori* de la práctica.

Es difícil precisar cuáles son los elementos de nuestra producción que resultan de un programa conscientemente formulado y los que se derivan de la estructura



de nuestra imaginación (...) no se trata del producto de una 'filosofía del arte', sino del descubrimiento práctico y del uso de las reglas teatrales. Es decir, las producciones no surgen de postulados estéticos *a priori*; más bien, como dice Sartre, 'toda técnica conduce a una metafísica' (*Ibid.*: 12).

Grotowski hace referencia a una *creación autopoietica*, en la que la vida de los procesos internos y del cuerpo poético, va dictándole al artista las opciones que le son orgánicas. Puede oponerse al *teatro autopoietico* (de organicidad en el cuerpo poético) un *teatro conceptual*, que parte de esquemas racionales y teorías extrateatrales, para orientar desde ellas los procesos de creación y sentido. Señala Grotowski:

Durante varios años vacilé entre los impulsos nacidos de la práctica y la aplicación de principios *a priori*, sin advertir la contradicción. Mi amigo y colega Ludwik Flaszen fue el primero en señalar esta confusión dentro de mi obra: el material y las técnicas que surgen espontáneamente de la naturaleza misma de la obra cuando se prepara la producción eran reveladores y prometían mucho, pero lo que yo consideraba la aplicación de suposiciones técnicas era más bien la revelación de simples funciones de mi personalidad que de mi intelecto (*Ibid.*: 12-13).

Es por ello que, el trabajo con el actor y la creación teatral implica un descubrimiento sobre la práctica, paso a paso, a partir de

la atenta observación de lo que la forma va develando:

Hay algo incomparablemente íntimo y productivo en el trabajo que realizo con el actor que se me ha confiado. Debe ser cuidadoso, confiado y libre, porque nuestra labor significa explorar sus posibilidades hasta el máximo; su crecimiento se logra por observación, sorpresa y deseo de ayudar; el conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, *se encuentra en él* y nuestro crecimiento común se vuelve la revelación (*Ibid.*: 20).

## 6. Fundar una teoría del teatro desde la observación de la práctica

En estrecha relación con el ejercicio del "descubrimiento práctico" (*Ibid.*: 12) y la "revelación" (*Ibid.*: 20), de lo que el teatro va exponiendo en su dinámica, Grotowski invita a repensar teóricamente el teatro desde la práctica, porque "cuando se prueba rigurosamente en la práctica, [ésta] corroe la mayor parte de nuestras ideas habituales sobre el teatro" (*Ibid.*: 13). El sexto eje reconecta con el primero: sólo puede responderse la pregunta por el ser del teatro desde la teorización de un campo de experiencia. Grotowski parece coincidir con los supuestos filosóficos de "el teatro sabe" y "el teatro teatral", arriba mencionados. Señala Mauricio Kartun:

Cuál es el **hecho** del teatro. Qué **hace**. Cada uno lo ve a su modo. El autor, el actor, el director, el espectador. Cada cual creará ver en su propio deseo, en su necesidad —esos fragmentos cual un que es—, el potencial complejo de ese hacer.

Y ninguno de esos segmentos darán cuenta ni por lejos de su complejidad. Se lo observa como resultado de una suma de ánimas y no se le descubre el alma. David Bohm, esa mezcla bizarrona de físico y filósofo, propone concebir lo complejo como totalidad no dividida y fluyente. Y en la necesidad de reconstruir el lenguaje para expresarlo, introduce un nuevo modo verbal, el “reomodo” (*rheo* es la raíz del verbo griego que significa ‘fluir’). Un modo en el que el movimiento se considere primario en nuestro pensamiento, y en el que esta noción se incorpore a la estructura del lenguaje para que sea el verbo, antes que el nombre, el que juegue el papel principal. Que allí donde el lenguaje tradicional nos obliga a ver el mundo como estructuras rígidas y estáticas sea capaz de captar el fluir de los procesos, su interconexión. A ver: que sea capaz de hacer comprender que un árbol **arbola**. Cuando observamos un remolino solemos considerar (y con-solidar) una apariencia material y sólida allí donde se expresa en realidad una de las paradojas dinámicas más bellas de la creación: una energía fluyente, un movimiento hecho materia. Bueno: el teatro es eso: una energía que corre y gira desde hace siglos generando signo y forma en su vértigo morfológico. Un remolino con una fuerza y un saber propio. Y es por esa ancestral energía generadora de forma abierta que el teatro no piensa obras: obra pensamientos. Que cuando está vivo –no siempre– el **teatro sabe**. Bien. Mucha cháchara, pero cómo

se define entonces ese hecho, su acción: qué hace el teatro. ¿Practica un ritual en donde el conflicto celebra litúrgica y sanguinariamente a la violencia? ¿Desfila una procesión inmóvil, una ceremonia donde un séquito de fieles sentados en estado de sagrada identificación sigue el devenir del ídolo encarnado? O genera apenas un acto de entretenimiento ordinario. O un espacio expresivo de vanidades. O se limita a encarnar literatura. No hay caso. Ninguna singularidad sería capaz de dar cuenta nunca del hecho metafísico, maravilloso y bohmiano que puede expresarnos su reomodo: porque lo que hace el teatro desde hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano y lo mítico es nada más y nada menos que **teatrar** (Dubatti, 2009b).

## CONCLUSIÓN

En “Hacia un teatro pobre”, Grotowski sienta las bases de una nueva teatología, que como la filosofía del teatro, regresa al pensar ontológico, percibe el teatro como diferencia y saber específico, esboza las principales modalidades del “teatrar” y coloca la mirada de la “esencia” (o forma aristotélica) en el trabajo del actor, en su acontecimiento ontológico y en la relación con el espectador. Destaca que, por vía negativa, por eliminación, el teatro se manifiesta como un saber autopoiético, descubrimiento y revelación, y que, en consecuencia, su teorización sólo es formulable en términos de reflexión sobre la experiencia de la manifestación de esa forma y su saber encarnado. Si la

productividad de la práctica grotowskiana sigue dando sus frutos hasta hoy en las prácticas del teatro argentino, propongo que de la misma manera, la teoría grotowskiana se ubica en las raíces de las nuevas orientaciones teatrológicas de la Argentina.

## BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Bartís, Ricardo. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.

Benjamin, Walter. (1968). "The work of art in the age of mechanical reproduction". En: *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World Inc.

Brook, Peter. (1994). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

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

Díaz, Silvina. (2008). "La recepción de la poética grotowskiana en Buenos Aires. Hacia una nueva crítica". En: *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, a. III, n. 5 (Tomado en noviembre). [www.revistaafuera.com](http://www.revistaafuera.com).

\_\_\_\_\_. (2009). "Jerzy Grotowski: el desenmascaramiento del actor". En: *Historia del actor II*. Buenos Aires: Colihue. pp. 405-419.

\_\_\_\_\_. (2009). "El actor en el centro de la escena: de Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires". Tesis para optar al título de doctor. Buenos Aires: Colección Nueva Investigación Teatral.

Dubatti, Jorge. (2005). *El teatro sabe. La relación escenal/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

\_\_\_\_\_. (2007). *Filosofía del teatro: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

\_\_\_\_\_. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

\_\_\_\_\_. (2009<sup>a</sup>). *Filosofía del teatro. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

\_\_\_\_\_. (2009<sup>b</sup>). *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatrolología*. Argentina: Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca). En prensa.

Fischer-Lichte, Erika. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros S.L.

García Morente, Manuel. (2004). *Lecciones preliminares de filosofía*. Buenos Aires: Losada.

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

Kartun, Mauricio. (2009). "Prólogo a J. Dubatti". En: *El teatro teatra*. Argentina: Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca). En prensa.

Kowzan, Tadeusz. (1997). "La semiología del teatro: ¿veintitres siglos o veintidós años?". En: *Teoría del Teatro*. Comp. Bobes, Naves & María del Carmen. Madrid: Arco/Libros S.L. pp. 231-252.

Oliveras, Elena. (2004). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.

Pavlovsky, Eduardo. (1999). *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: Eudeba/CISEG.

\_\_\_\_\_. (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Buenos Aires: Espasa-Grupo Editorial Planeta.

Scavino, Dardo. (1999). "El giro lingüístico". En: *La filosofía actual. Pensar sin certezas*. Buenos Aires: Paidós. pp. 21-92.