

Estudios Comparados de Expectación Teatral: herramientas para la investigación-creación

JORGE DUBATTI

Universidad de Buenos Aires

Academia Argentina de Letras

1. Una primera versión de este artículo fue leída en las *VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* en 2024.

RESUMEN

Para el desarrollo de nuestras investigaciones con espectadoras/es, trabajamos con la disciplina Estudios Comparados de Expectación Teatral (ECET)¹. En materia de expectación teatral, venimos trabajando desde hace más de dos décadas en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (EEBA, fundada en 2001) y otras de las instituciones de la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE). Pero no nos referimos solo a la tarea que desempeñamos en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, y más recientemente en las Escuelas de Espectadores de Santa Fe (provincia de Santa Fe) y en el Laboratorio Artístico de Expectación en el Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA) en General Roca (provincia de Río Negro); también a nuestra labor con artistas-espectadoras/es, docentes-espectadoras/es y estudiantes-espectadoras/es en clases de grado y posgrado universitarias (Dubatti, 2024a).

Palabras clave: filosofía del teatro, estudios comparados, expectación teatral, escuela de espectadores, praxis artística.

ABSTRACT

To conduct our research with spectators, we work within the Comparative Studies of Theatrical Expectation (ECET) discipline. We have been working on theatrical expectation for over two decades at the Buenos Aires School of Spectators (EEBA, founded in 2001) and other institutions in the International Network of Spectators' Schools (REDIEE). However, we are not only referring to the work we do at the Buenos Aires School of Spectators, and more recently at the Spectators' Schools of Santa Fe (Santa Fe province) and at the Artistic Laboratory of Expectation at the Patagonian University Institute of the Arts (IUPA) in General Roca (Río Negro province); we are also referring to our work with artist-spectators, teacher-spectators, and student-spectators in undergraduate and graduate university classes (Dubatti, 2024a).

Keywords: philosophy of theatre, comparative studies, theatrical expectation, school of spectatorship, artistic praxis.

Los ECET tienen un origen múltiple, resultante de nuestras preocupaciones por asumir un posicionamiento epistemológico adecuado a la problemática que estudiamos.

Por un lado, los ECET surgen (necesariamente) de investigaciones participativas, de nuestro ejercicio de investigador participativo como sujeto de la investigación artística y de la investigación-creación (aspecto sobre el que ya reflexionamos en Dubatti, 2014).²

Por otro, los ECET se basan en la disciplina/metadisciplina troncal Filosofía del Teatro y sus disciplinas teatrológicas derivadas: Teatro Comparado, Poética, Geografía Teatral, Poética Comparada, entre otras (Dubatti, 2020a, introducción y capítulos 1 y 2).

¿Qué es la Filosofía del Teatro? Caben tres aproximaciones principales, desde los ángulos centrales de su labor:

1. Es la disciplina/metadisciplina científica que hace las grandes preguntas filosóficas a las artes escénicas en tanto acontecimiento (preguntas provenientes de las diferentes áreas filosóficas: Ontología, Gnoseología, Ética, Política, etc.). En este primer sentido, concebimos la Filosofía como propone Husserl (2012): ciencia omniabarcadora, ciencia de la totalidad del ente, la ciencia en relación con el *Lebenswelt* (mundo de la vida). Porque una ciencia sin filosofía, según Husserl, se transforma en técnica intelectual, puro manejo de conceptos que reemplaza el mundo de la vida, y hace que tomemos como existencia lo que sólo es un método (como explica Carpio, 1995, p. 415). Nos interesa la reflexión epistemológica complementaria de Edgar Morin sobre la distinción entre un “conocimiento técnico” o unidimensional sobre el teatro y un “conocimiento-sabiduría”, el que “prepara a la persona para responder a los interrogantes fundamentales: ¿qué es el mundo? ¿qué es nuestra Tierra? ¿de dónde venimos? [...] nos permiten insertar y situar la condición humana en el cosmos, en la Tierra, en la vida” (*La cabeza bien*

2. Véanse también sobre investigación-creación los trabajos de Casas (2013) y Alba y Buenaventura (2020).

3. La Filosofía de la Praxis Artística da relevancia a (al menos) cuatro sujetos de la investigación artística en la producción de conocimiento desde/para/en/sobre la praxis artística: el/la artista-investigador/a, el/la investigador/a-artista, el/la artista asociado/a a un/a investigador/a no-artista especializado en arte, y el investigador participativo que (sin ser artista) produce conocimiento participando en el acontecimiento artístico (ya sea por su estrecha relación y familiaridad con el campo artístico o por su trabajo en el convivio como espectador; es el investigador que ubica su laboratorio en el acontecimiento teatral, en el “barro” del campo teatral, y no solo en el gabinete científico lejos del acontecimiento, en la “torre de marfil”. Llamamos artista-investigador/a al artista o agente de la actividad teatral que produce pensamiento a partir de su praxis creadora y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos. En el genérico artista-investigador incluimos no solo a los artistas (actores, directores,

- puesta. Repensar la reforma. Reformar el pensamiento, 1999, p. 37).* Además de los conocimientos técnicos, debemos buscar un conocimiento-sabiduría que “sea un alimento para nuestra vida y que contribuya a bonificarnos a nosotros mismos” (Morin, *Ciencia con conciencia*, 1984, pp. 69-70).
2. Es una Filosofía de la Praxis Artística, producción de conocimiento y pensamiento en / desde / para / sobre la praxis teatral, desde una razón práctica o razón de la praxis, que radica en los haceres y saberes del “teatrar”, una razón del acontecimiento escénico. Esta segunda aproximación se relaciona con las investigaciones participativas a las que hicimos antes referencia, así como a la tarea de los otros sujetos de investigación artística (artista-investigador, investigador-artista, asociación entre artista-investigador e investigador participativo, etc.).³
 3. Finalmente, la Filosofía del Teatro (especialmente en su dimensión metadisciplinaria) es también una Filosofía de las Ciencias del Teatro o Filosofía de la Teatología⁴, es decir, la base epistemológica en su formulación más abarcadora: el análisis de las condiciones de producción de conocimiento y validación de dicho conocimiento en la Teatología a partir del vínculo con el acontecimiento teatral en tanto pensado.

¿Por qué metadisciplina? Hablamos de la Filosofía del Teatro como metadisciplina porque brinda a otras disciplinas derivadas un fundamento científico, una base sistemática para el desenvolvimiento de sus campos problemáticos específicos. Tanto aporta al surgimiento de filosofías regionales (Filosofía de la Actuación, Filosofía de la Escenografía, Filosofía de la Dramaturgia, Filosofía de la Expectación Teatral, etc.) como a la singularidad de disciplinas derivadas: Teatro Comparado, Poética, Poética Comparada, Geografía Teatral, Cartografía Teatral, Historia Comparada, Estudios Comparados de Expectación Teatral, etc.

¿Tiene una historia la Filosofía del Teatro? Esta línea de investigación teatrológica se formaliza ya en 1948 con la creación en París del Centro de Estudios Filosóficos y Técnicos de Teatro (impulsado en su acta fundacional por artistas y pensadores del teatro notables: Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Henri Gouhier, Gaston Bachelard, Armand Salacrou, entre otros). En la Argentina

tiene sus primeras concreciones, en los años cincuenta, con Raúl H. Castagnino, estudiioso fundamental, quien define su premiado libro *Teoría del Teatro* de 1956 como una “filosofía del teatro” (p. 18). Esa línea se interrumpe o se invisibiliza, se vuelve subterránea, frente al auge de la Semiótica a partir de los ’70. Hoy se encuentra en pleno auge y con diferentes abordajes de las/los teatrólogas/os y las/los artistas-investigadores⁵. Muchos artistas hacen Filosofía del Teatro aunque no se adscriban a ella explícita o autoconcientemente.

¿Qué toman los ECET de las propuestas teórico-metodológico-epistemológicas de la Filosofía del Teatro? La noción fundante de acontecimiento teatral.

Para los ECET la expectación acontece, es un acontecimiento y una acción: el “expectateatrar”, que se caracteriza por un reomodo singular (Bohm, 1998; Kartun, 2015). La Filosofía del Teatro caracteriza el acontecimiento del “teatrar” por la presencia irrenunciable (desde un ejercicio de reducción fenomenológica: las variaciones husserlianinas) de tres sub-acontecimientos concatenados: convivio + *poésis* corporal + expectación, cuya multiplicación dinámica genera una zona de experiencia territorial a la que solo puede accederse por este medio. Si no hay expectación, el acontecimiento teatral no acontece. Los ECET consideran a las/los espectadores y su *praxis* como componente constitutivo del acontecimiento teatral, son parte insoslayable de la zona de experiencia y subjetivación del teatro (Dubatti, 2020a). Si la expectación es acontecimiento, acción, cuando trabajamos con espectadoras/es se despliega una fenomenología de la complejidad del “teatrar” (acontecimiento mayor), y más específicamente del “expectateatrar” (sub-acontecimiento) para la elaboración de una filosofía de la *praxis* de expectación, desde una razón de la *praxis*.

¿Por qué una Filosofía del Teatro para los estudios de expectación teatral? Otras disciplinas (Semiótica, Sociología, Antropología, Mercadología, Psicología, Neurociencias...) realizan aportes parciales, pero son insuficientes para comprender la dimensión existencial de la expectación, es decir, para responder preguntas básicas que son insoslayables para la Filosofía del Teatro: ¿qué existe en el mundo en tanto expectación teatral?; ¿cómo se relacionan el teatro y la expectación teatral con el mundo?; ¿qué hacen las/los espectadoras/

dramaturgos, escenógrafos, músicos, iluminadores, etcétera), sino también a otros agentes del campo artístico: al gestor-investigador, programador-investigador, técnico-investigador, crítico-investigador, espectador-investigador, etc. Investigador/a-artista es el/la teórico/a con importante producción ensayística y/o científica que, además de su carrera académica en organismos universitarios o científicos, es un artista de primer nivel. Por otra parte, el/la investigador/a participativo/a se caracteriza por trabajar adentro mismo del campo teatral. El/la investigador/a participativo/a puede investigar asociado/a a las/los artistas.

Estas cuatro figuras básicas se multiplican en diversas combinatorias y devenires. Todos estos sujetos, desde la creación-investigación, o investicreación, o investigación-acción, generan una Filosofía de la Praxis Artística. (Dubatti, 2024b, pp. 52-53).

4. Como señalamos en *Teatro y territorialidad* (2020a, p. 22) nos referimos a la Teatrología en tres dimensiones: a) el

conjunto de disciplinas científicas que producen discurso sobre el teatro: Historia, Historiografía, Historiología, Teoría, Metodología, Epistemología, Estudios sobre la Crítica, Semiótica, Poética, Sociología, Antropología, Filosofía, Museística, Archivística, Ecdótica, etc.; b) la metadisciplina o disciplina de disciplinas (disciplina de 2º grado) que focaliza en las relaciones, dinámicas y situación de las disciplinas científicas que estudian el teatro en general o en determinados contextos; c) el conjunto de prácticas ensayísticas sobre teatro producidas no sólo por académicos e investigadores participativos, sino también por los mismos artistas-investigadores. Venimos reivindicando el aporte a la Teatrología de las/los grandes artistas-investigadores latinoamericanos.

5. Un caso destacable: cómo recurre a la Filosofía del Teatro la artista-investigadora Andrea Garrote para problematizar el teatro en su conferencia “El teatro como filosofía política encarnada” en Bogotá, Maestría en Creación Escénica de la Universidad del Valle, disponible

es con el teatro en el acontecimiento, pero también en sus vidas, en el pre- y post-acontecimiento?

La pregunta por lo que existe es central en la Filosofía del Teatro. Nuestro conocimiento del acontecimiento teatral es inicialmente empírico, se relaciona con nuestra experiencia del mundo. Empiria y existencia se enlazan inseparablemente en nuestro vínculo con los fenómenos teatrales.

Por ello los ECET vienen sosteniendo la necesidad de una fenomenología (Husserl, 2012; Carpio, 1995, pp. 377-419) aplicada al conocimiento de las/los espectadores de teatro y artes escénicas. Recurrimos a tres dimensiones principales de la Fenomenología: la empírica, la eidética y la trascendental, ya que nos interesa tanto la observación y el análisis de casos particulares (dimensión empírica), como la elaboración de teorías y esquemas abstractos (dimensión eidética) y la indagación de las condiciones de producción y validación de conocimiento sobre el teatro y la expectación, es decir, el plano epistemológico (dimensión trascendental). Las tres en interacción.

Desde una filosofía de la expectación, nuestra pregunta central es: ¿qué existe en el mundo en tanto expectación como mundo fenoménico? Pero también nos interrogamos sobre aquello del acontecimiento que no se manifiesta en el fenómeno (para la Filosofía del Teatro, el acontecimiento teatral incluye su dimensión fenoménica y la excede en aquello que existe en el acontecimiento pero no se manifiesta como fenómeno). O acaso: ¿cómo se manifiesta y no manifiesta ante/desde nuestra conciencia el universo de la expectación teatral? Intentamos comprender cómo se manifiesta empíricamente la dimensión existencial de la expectación, es decir, responder la pregunta: ¿qué hacen las/los espectadoras/es con el teatro en sus vidas?

Para la Filosofía del Teatro el acontecimiento escénico es una práctica de vínculo con la alteridad (porque el teatro se hace, al menos, de a dos; porque el teatro es el otro en convivio, Dubatti, 2020a). Si el teatro constituye una ética de la alteridad (Lévinas, 2014), proponemos pensar al espectador como un/a otro/otra que se revela fenomenológicamente como manifestación ante nuestra conciencia de un mundo existente y dotado de singular complejidad, regularmente imprevisible (según nuestra experiencia en las escuelas de espectadores).

Es necesario aclarar que utilizamos el término “teatro” no en su acepción moderna restrictiva (que Hegel termina de cimentar en la *Estética*, referencia de buena parte de la teatología moderna y posmoderna posterior), sino en tanto nueva construcción teórica que retoma la palabra histórica de origen griego (*théatron*), pero incluye en su campo todas las manifestaciones del teatro-matríz, así como las múltiples formas del teatro liminal, en el presente y en la historia (Dubatti, 2016, 2017a).

Comprendemos el término “teatro” no como autoadscripción de agentes históricos (que se autoatribuyen, o no, hacer teatro), ni como idea de época (el uso de la palabra “teatro”, o no, en diferentes períodos y con diversas acepciones y matices), sino como teoría (construcción abstracta, eidética, a partir de la observación empírica) que permite una visión de un amplio conjunto de fenómenos en procesos históricos de larga duración y suprateritoriales.

Esta nueva construcción teórica intenta comprender una fórmula cultural de origen ancestral y que perdura, con variaciones (de procedimientos, de trabajo, de concepción, Dubatti 2009), a través de los siglos, sin duda uno de los tesoros culturales de la Humanidad. Siguiendo el método husserliano de las variaciones (Carpio, 1995, pp. 392-394), a partir de la observación de las prácticas históricas accedemos a una invariante teórica que sirve para pensar extensos procesos en el tiempo y prever prácticas futuras. Esta invariante es lo suficientemente amplia como para incluir la diversidad de variantes históricas (de la tragedia griega clásica a la escena posmoderna), al mismo tiempo que lo suficientemente restrictiva como para no incluir todos los fenómenos espectaculares o artísticos, ni otras expresiones y actividades humanas fuera del campo de las artes.

La posibilidad de actualización del acontecimiento teatral implica un estado de disponibilidad futura de los sujetos hacia el acontecimiento, una amigabilidad para la participación en la zona de experiencia, la voluntad de una ética de la alteridad (Lévinas), una actitud de hospitalidad y apertura a la relación con el otro/la otra / los otros / las otras/ lo otro.

Del teatro-matríz no hay reglamento escrito. (Es más, las mejores teorías suelen ser abstrusas, incompletas, y muchos actores-spectadores que participan plenamente en los acontecimientos

en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>.

Mencionemos también los 120 trabajos de autoras/es de diversos países, enmarcados en la Filosofía del Teatro, incluidos en los cinco tomos de la serie *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral* publicados en Lima (Dubatti, coord. y ed., 2020b; Lora & Dubatti, coords. y eds. 2021, 2022, 2023 y 2024), los cinco disponibles en forma gratuita en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>

no necesariamente comprenden ni comparten esas teorías.). Los saberes del teatrar se adquieren por experiencia, por asunción de la convención en las prácticas de los acontecimientos. El saber proviene de la experiencia, como sugiere Borges en su cuento “La busca de Averroes” (Dubatti, 2023) y afirma tempranamente John Dewey [1934] (2008). La convención adquirida en la práctica, por frecuentación, instala esa memoria institucional. Pero se difunde de manera consuetudinaria.

El acontecimiento teatral no depende de “un” actor o “un” espectador particular, sino que es trans-subjetivo: puede ser generado por cualquiera, por alguien que participe del teatro-matriz. Esa memoria institucional se adquiere culturalmente por práctica de actuación-expectación en la zona de experiencia. Se opera una transmisión histórica, por la pasión de actores-spectadores que transmiten esa pasión por el acontecimiento a otras personas. Al mismo tiempo, esa memoria actualiza un acontecimiento ancestral, una sintaxis universal, anterior a Babel, una sintaxis que, en tanto experiencia, incluye lenguaje + infancia (Agamben, 2001). El teatro-matriz puede cargarse de territorialidades culturales singulares (como decíamos, no es lo mismo la escena dionisíaca que la cristiana o la posmoderna, por su poética, su estructura, su forma de trabajo, su concepción, su relación con el pasado y el mundo, etc.), pero todas esas territorialidad participan de una matriz común, previsible. El teatro-matriz es una fórmula cultural lo suficientemente amplia como para que podamos verificarlas en prácticas territoriales culturales diversas, en múltiples liminalidades.

La memoria institucional del teatro tiene una fuerza sorprendente: no han podido contra ella ni las pestes ni los fundamentalistas neotecnológicos ni los profetas de la “muerte del teatro”. Incluso en la restricción del convivio durante la pandemia del covid-19, el acontecimiento se abría camino en las ventanas, las terrazas, los balcones, las tapias y medianeras...

Una de las razones de perduración del teatro-matriz es que se incorpora a nuestra existencia, construye en nosotros un vínculo existencial por el que hacemos con el acontecimiento y su permanente estado potencial de regreso de muchas “cosas” en nuestras vidas. Cuando el acontecimiento es intenso, perfora el

lenguaje: se instala en la inefabilidad, en nuestra infancia, salimos del acontecimiento portanto un estado existencial, profiriendo corporalmente la afectación de acontecimiento. Y esa proferición constituye también la memoria teatral del cuerpo (Dubatti, 2025).

Los aspectos de las múltiples memorias que produce el acontecimiento teatral que se pierde constituyen sin duda componentes centrales de la fascinación investigativa que genera. Los tres principales (corporal, objetual, institucional) se vinculan al *expectateatrar* y aportan nuevos motivos de análisis a los Estudios Comparados de Expectación Teatral.

Al mismo tiempo que se fundan en la Filosofía del Teatro, los ECET se benefician interdisciplinariamente de una constelación de otras disciplinas, también derivadas de la Filosofía del Teatro: Teatro Comparado, Poética, Poética Comparada, Geografía Teatral, Cartografía Teatral y Estudios de Territorialidad, Filosofía de la Praxis Teatral, entre las principales.

Al definir la expectación como acontecimiento (el *expectateatrar*) que se integra a un acontecimiento mayor (el *teatrar*), desplazamos el término *recepción*, que no nos parece ajustado para la complejidad de la expectación teatral, sino más bien pertinente para una visión más restrictiva, la de la Semiótica, que concibe el teatro como lenguaje y comunicación.

La Filosofía del Teatro sostiene que el teatro es mucho más que lenguaje, es experiencia, es decir: lenguaje + inefabilidad. La experiencia considera el estado de infancia, el no-lenguaje o el “despalabrase”, el “des-lenguarse” (en términos verbales y no-verbales). Expectación (el *expectateatrar*) incluye el concepto de recepción y lo supera, de la misma manera que la Filosofía del Teatro incluye la Semiótica y la excede ampliamente.

Como ya apuntamos, el acontecimiento escénico es una práctica de vínculo con la alteridad (porque el teatro se hace, al menos, de a dos; porque el teatro es el otro, la otra, las/los otras/os, lo otro, Dubatti 2020a), se manifiesta como campo problemático una ética de la alteridad (Lévinas, 2014). El acontecimiento teatral involucra una razón ética.

Si la expectación es acontecimiento, acudimos además a una Filosofía de la Praxis de la Expectación Teatral, desde una razón de la praxis (Dubatti, 2020a). Comprendemos la razón de la praxis como una razón del acontecimiento (de base empírica), y la diferenciamos de una razón lógica (puramente racional, geométrica, matemática) y de una razón bibliográfica (principio de autoridad del “Magister dixit”). Una Filosofía de la Praxis de la Expectación Teatral habilita la investigación participativa, la investigación-acción y valora el ejercicio de la expectación como laboratorio de (auto) percepción (Dubatti, 2017b).

En esta dirección, se establece una sinergia singular entre Investigación Específica, Metainvestigación e Investigación Aplicada (Dubatti, 2019a). Del concepto de Investigación Aplicada se deduce o podría suponerse que: primero se investiga lo específico, en paralelo se metainvestiga para poder investigar lo específico, y luego “se aplica” a algún campo. Sin embargo, la Filosofía de la Praxis valora especialmente como fuente de producción de conocimiento la Investigación Aplicada, en la que surgen contenidos, problemas, intuiciones, fenómenos a considerar *a posteriori* en la Investigación Específica.

Distinguimos dos vías fenomenológicas centrales. Una de ellas es la *directa* o inmediata: la constituyimos en la experiencia directa de los acontecimientos escénicos como espectador real (horas de expectación, con sus consecuentes horas de discusión sobre lo expectado y la acción de expectar); en la auto-observación directa como espectador y la producción de discurso sobre el expectateatrar (espectador voluntario); en la observación directa de otras/os espectadores (horas de trabajo con espectadores en las escuelas) y, también, en el análisis de las poéticas dramáticas y espectaculares (su diseño o construcción de espectador implícito). La otra es la *indirecta* o mediata, a través de documentos y registros en los que se refiere la actividad pretérita de las/los espectadores, sean no-poiéticos (prosaicos: memorias, testimonios, ensayos, crónicas, etc.)⁶ o poiéticos (representaciones artísticas del espectador en cuadros, narraciones, poemas, construcciones metateatrales o metadramáticas en los acontecimientos teatrales, etc.), ficcionales o no-ficcionales.⁷

6. Para la oposición poética / prosaica, seguimos a Katya Mandoki (2006a, 2006b y 2007).

7. Hemos destacado que la *poésis* siempre es metafórica, pero puede ser ficcional o no-ficcional (Dubatti, 2014).

Vía directa e indirecta, como señala Husserl, poseen algo en común: en ambas es necesario tener en cuenta la participación constitutiva del sujeto en la producción fenomenológica de conocimiento.

Seguimos el concepto husserliano de “constitución”, porque la acción del sujeto es constitutiva en la manifestación fenomenológica: constituir no quiere decir producir en cuanto hacer y fabricar, sino dejar ver el ente en su objetividad (parafraseando a Martin Heidegger, en Carpio, 1995, p. 407). Por vía directa, es el sujeto de la experiencia el que aporta la constitución (por ejemplo, como espectador en un acontecimiento teatral); debemos preguntarnos: ¿cómo constituye el sujeto el dejar ver el ente/el acontecimiento en su objetividad? Por vía indirecta, la construcción discursiva (testimonio, crítica, respuesta a una encuesta, carta de lectores, etc.) cifra la constitución de quien la elabora (por ejemplo, cómo constituye José J. Podestá, en tanto sujeto en su acción autoreflexiva y memorialista, el relato de su historia o una concepción general del teatro de Buenos Aires en *Medio siglo de farándula*, en 1930), pero mediada a su vez por la constitución de quien la lee (en este caso, el investigador, en el siglo XXI).⁸

La Fenomenología sostiene que nunca tenemos contacto con el objeto en sí sino a través del ejercicio de su constitución. En ambos casos (vía directa e indirecta) hay fenómeno-de-mundo: podemos distinguir una constitución 1º (primaria), cuando es directa (Podestá observa a las/los espectadores, se observa hacer en el acontecimiento teatral, reflexiona sobre sobre su hacer: fenómenos-de-mundo); una 2º (secundaria), cuando es indirecta (constitución de la constitución, Podestá memorialista procesando autorreflexicamente su experiencia, fenómeno-del-fenómeno-de-mundo); y una 3º (terciaria), doblemente indirecta, cuando un lector de su libro lee a Podestá-memorialista y constituye así un fenómeno-del-fenómeno-del-fenómeno-de-mundo. Si pretendemos saber cómo eran los espectadores de Podestá en el Teatro Apolo en 1902, no podremos ignorar este espesor de constituciones.

En todos los casos hay sujeto constitutivo. Por supuesto, todo dependerá de nuestro interés de análisis: si nuestro objetivo es analizar a Podestá-artista investigador del acontecimiento a través de Podestá-memorialista, estaremos ante una constitución 3º (fenómeno-del-fenómeno-del-fenómeno-de-mundo; pero si nuestro

8. Hemos estudiado este aspecto en Dubatti, 2023b.

9. Podemos sumar otras aristas de esta tarea sobre la expectación. Desde 1992 hasta hoy trabajamos con grupos particulares de espectadores (una modalidad generada por Pablo Palant a fines de los años sesenta). En el Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) creamos y coordinamos el Área de Investigaciones en Audiencias, Públicos y Espectadores. Desde 2019 realizamos anualmente en el mismo Instituto las *Jornadas Internacionales de Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral* (ya se han concretado cinco ediciones, y actualmente nos aprontamos a la realización de la sexta). En 2019 fundamos (y desde entonces presidimos) la Asociación Argentina de Espectadores del Teatro y las Artes Escénicas (AETAE), que cuenta con personería jurídica y reconocimiento del Estado (Dubatti, 2019b). Hemos dictado en la Carrera de Artes de la UBA seminarios de Grado y PST (Prácticas Socioeducativas Territorializadas) sobre expectación teatral (en colaboración con la Prof. María Natacha Koss), así como numerosos cursos de capacitación en

objetivo es analizar a Podestá-memorialista, estaríamos ante una constitución 2° (fenómeno-del-fenómeno-de-mundo). No serían infrecuentes los casos de una 4° o 5° constitución, y así en progresión numérica que podemos imaginar ilimitada.

Sea en los casos de Podestá de constitución 2° o 3°, se trata de resolver cómo analizamos el fenómeno-del-fenómeno, desafío de estas páginas. Debemos preguntarnos: ¿cómo constituyen los sujetos, en constituciones 1°, 2° o 3°, etc. el dejar ver el ente/el acontecimiento en su objetividad?

Lo cierto es que tanto podemos sospechar usos y manipulaciones (voluntarios e involuntarios) de las constituciones de fenómenos-del-fenómeno. Por ejemplo, ¿cuánto debemos creerle a Podestá sobre los fenómenos de público a los que refiere y que analiza? Debemos en todo caso triangular con otro documento, testimonio, crítica, etc. y confrontar sus constituciones fenomenológicas y las nuestras.

En tanto investigador participativo y filósofo de la praxis teatral, acopiamos horas de expectación (en diversos espacios y circuitos de producción), así como docencia, gestión e investigación con espectadores. Junto a nuestra propia experiencia como espectador en acontecimientos teatrales (sistemáticamente sostenida al menos desde 1989 hasta hoy, por nuestro trabajo crítico en medios), destaquemos nuestra dirección (en forma ininterrumpida desde 2001) de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (EEBA), que cuenta actualmente con 400 alumnas/os (lo que llamaremos “espectadores reales”, según Dubatti, 2023c). Por otra parte, hemos contribuido a abrir 100 escuelas de espectadores en diversos países de Latinoamérica y Europa. Colaboramos en la coordinación de la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE).⁹

Las escuelas de espectadores resultan laboratorios de investigación, percepción y auto-percepción de esa alteridad de expectación por la frecuentación regular y sistemática de las/los espectadores en sus encuentros (Dubatti, 2017b)¹⁰. Allí accedemos a información y producimos conocimiento sobre demandas, comportamientos, actitudes, problemas, reacciones con los que sería imposible tomar contacto a través de simples encuestas o de encuentros aislados. Si bien las escuelas de espectadores son territoriales, reconocemos en todas ellas cinco ejes de trabajo comunes: proveer

a las/los espectadores una agenda de espectáculos a los que asistir; empoderar con herramientas analíticas, históricas, teóricas, técnicas, filosóficas, etc., para que cada espectador/a construya su propia relación creadora con los espectáculos; propiciar la reunión de las/los artistas con las/los espectadores para favorecer una pedagogía del diálogo y la escucha mutua; ir construyendo una masa crítica cultural integrada por personas con las que se puede contar para mucho más que ir a ver obras de teatro; habilitar a cada espectador/a y a cada escuela como espacio de observación y auto-observación de los comportamientos de los sujetos espectadores. Venimos registrando los saberes que se producen en las Escuelas de Espectadores a través de numerosas publicaciones en los últimos veinticinco años.

Ya sea a través de nuestra propia experiencia de auto-observación expectatorial en acontecimientos teatrales, artísticos o en la vida cotidiana, o del trabajo de observación en las escuelas de espectadores, o de la mencionada tópica de espectadores a través de documentos del pasado, podemos proponer un conjunto de observaciones teóricas sobre el peculiar reomodo (Bohm, 1998; Kartun, 2015) del expectateatrar, resultantes de la producción de conocimiento fenomenológico, en este caso a partir del estudio de comportamientos de espectadores reales: cualquiera de las personas concretas que asisten al convivio y practican la acción de la expectación en el acontecimiento teatral. Debemos diferenciar al espectador real de otros modos de pensar al espectador: implícito, explícito, abstracto, representado (Dubatti, 2023c). El espectador real es “actor” dentro del acontecimiento teatral, en el sentido de que acciona, lleva adelante una acción. El espectador real es también un espectador histórico/territorial, cuando comparte con otros espectadores reales rasgos en común que podemos atribuir a su época y su territorio (Geografía Humana, Dubatti, 2020a y 2020c). Al mismo tiempo, el espectador real cumple una función trans-subjetiva, en tanto interviene a la par en su dimensión real concreta y trans-subjetivamente en el convivio para la constitución del acontecimiento teatral (Dubatti, 2014, pp. 176-177). El espectador real es también un espectador intencional o voluntario, en estado de diálogo y apertura al otro/lo otro teatral, en ejercicio verticalizado de una ética de la alteridad (Lévinas). El espectador real se caracteriza por una complejidad por la que ningún espectador real es igual a otro

trabajo con espectadores en diversos países.

10. Por ejemplo, la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, EEBA, realiza unas 34 clases anuales, de dos horas cada una, todos los lunes de marzo a noviembre inclusive. Entre 2004 y 2019 (antes de la pandemia), se realizaban dos turnos, con alumnas/os diferentes: de 17.00 a 19.00 y de 19.00 a 21.00. En 24 años de trabajo, contando el doble turno, se han realizado más de 1300 reuniones de dos horas cada una.

en la combinatoria del sistema complejo de sus variables personales (su historia, profesión, ideología, subjetividad, deseo, inconsciente, saberes, infancia, traumas, etc.), cruzadas con lo trans-subjetivo y lo intencional o voluntario. Cada espectador real constituye un sistema complejo único.

En conclusión, hemos explicitado los fundamentos epistemológicos y teóricos (de los que desprendemos otras nociones teóricas y metodologías) para estudiar la expectación teatral: el trabajo con la Filosofía del Teatro, la Fenomenología y la Investigación participativa. Estos aportes nos permiten desarrollar cuatro contribuciones que son provechosas a la hora de escribir una historia de las/los espectadores: observaciones teóricas sobre la expectación teatral desde una Filosofía de la Praxis; tópica de espectadores; la distinción de siete formas de pensar al espectador en su complejidad (espectador real, histórico, explícito, implícito, representado, abstracto y voluntario); la distinción entre expectatorialidad, expectación, expectaciones y transexpectatorialidad.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo Editora.
- Alba, G., y Buenaventura, J. G. (2020). Cruce de caminos. Un estado del arte de la investigación-creación. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*. Universidad de Palermo, Ensayos, (79), 21-49. <https://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi79.3675>
- Bohm, D. (1998). *La totalidad y el orden implicado*. Kairós.
- Carpio, A. P. (1995). La Fenomenología. Husserl. En su: *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*. Glauco, 377-419.

Casas, M. V. (2013). Una aproximación al estado del arte en Colombia y otros países sobre la discusión investigación-creación en artes avances y propuestas. En Casas, M. V., comp., *Memorias del evento Valoración de los procesos de creación artística y cultural en el marco de la acreditación de programas*. Colciencias-Consejo Nacional de Acreditación – CNA, 15-33.

Castagnino, Raúl H. (1956). *Teoría del Teatro*. Nova.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue Universidad.

Dubatti, J. (2014). El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral y Excepcionalidad de acontecimiento: máxima concreción de la teatralidad singular del teatro. En su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel, 79-122 y 165-183.

Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal*. Atuel.

Dubatti, J. (2017a). Introducción teórica. Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales. En *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 13-36.

Dubatti, J. (2017b). La Escuela de Espectadores de Buenos Aires (2001-2016): un laboratorio de (auto) percepción teatral. En F. Desgranges y G. Simoes, orgs., *O Ato do Espectador. Perspectivas Artísticas e Pedagógicas*. HUCITEC Editora, iNerTE, 239-249.

Dubatti, J. (2019a). Arte, teatro y universidad: filosofía de la praxis, pensamiento y ciencias. En M. Casarín, coord., *Universidad, producción del conocimiento e inclusión social: a 100 años de la Reforma*. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Avanzados. Libro digital, PDF - (Posdoc ; 6), 147-176.

Dubatti, J. (2019b). Asociación Argentina de Espectadores de Teatro y Manifiesto del Espectador-Crítico. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, 18(79), 21-22. Integra el Dossier Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral.

- Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, Col. Arte y Acción.
- Dubatti, J. (Coord. y ed.) (2020b). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Dubatti, J. (2020c). Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales. *El Hilo de la Fábula*, Universidad Nacional del Litoral, Centro de Estudios Comparados, (20), 29-43.
- Dubatti, J. (2023a). La ‘derrota’ de Averroes: aportes de Jorge Luis Borges a la teatrolología. *Proa. Revista Literaria*, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, (28), 25-40.
- Dubatti, J. (2023b). “Tópica de espectadores: la construcción de un público teatral en Buenos Aires hacia 1901 según *Medio siglo de farándula*, de José J. Podestá”. [Sic]. *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, XIII (35), 62-69.
- Dubatti, J. (2023c). Siete formas de pensar a las/los espectadores. *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 1-7. Edición digital disponible en: <http://iae.institutos.filob.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023> y <http://eventosacademicos.filob.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>
- Dubatti, J. (2024a). Formar al actor como espectador. *Pitagoras* 500, Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Artes Cénicas, 14, 1-14. Disponible en: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500> <https://doi.org/10.20396/pita.v14i00.8678313>

Dubatti, J. (2024b). *Cien preguntas sobre el acontecimiento teatral y otros textos teóricos*. Paso de Gato y Universidad Autónoma del Estado de México, con la colaboración del Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, Gobierno Municipal de Tampico a través de la Secretaría de Cultura de Tampico, Universidad Nacional Autónoma de México, Cultura UNAM, a través de la Dirección de Teatro, Serie Teoría y Técnica.

Dubatti, J. (2025). Memoria corporal, objetual e institucional del acontecimiento teatral. En *Actas Jornadas de Archivo, Cuerpo y memoria “Dislocaciones del Tiempo, Pasados que Actúan”*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo, Eventos Académicos, 1-8 <https://iae.institutos.filob.uba.ar/publicacion/dislocaciones-del-tiempo-pasados-que-actuan> <http://eventosacademicos.filob.uba.ar/index.php/IJACM/paper/viewFile/8120/4860>

Hegel, G. W. F. (2008). *Estética*. Losada.

Husserl, E. (2012). *La idea de la fenomenología*. Herder.

Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Editorial Colihue, Col. Colihue Teatro, Serie Praxis Teatral.

Lévinas, E. (2014). *Alteridad y trascendencia*. Arena Libros.

Lora, L. y J. Dubatti (Coords. y eds.) (2021). *Artistas-investigadoras/ es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II*. Fondo Editorial ENSAD. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/colección-artistas-investigadoras-es/>

Lora, L. y J. Dubatti (Coords. y eds.) (2022). *Artistas-investigadoras/ es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III*. Fondo Editorial ENSAD. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/colección-artistas-investigadoras-es/>

Lora, L. y J. Dubatti (Coords. y eds.) (2023). *Artistas-investigadoras/ es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo IV*. Fondo Editorial ENSAD. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/colección-artistas-investigadoras-es/>

Lora, L. y J. Dubatti (Coords. y eds.) (2024). *Artistas-investigadoras/ es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo IV*. Fondo Editorial ENSAD. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/colección-artistas-investigadoras-es/>

Mandoki, K. (2006a). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica uno*. Siglo XXI Editores.

Mandoki, K. (2006b). *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica dos*. Siglo XXI Editores.

Mandoki, K. (2007). *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional. Prosaica tres*. Siglo XXI Editores.

Morin, E. (1984). *Ciencia con conciencia*. Anthropos.

Morin, E. (1999). *La cabeza bien puesta. Repensar la reforma. Reformar el pensamiento*. Nueva Visión.

Podestá, J. J. (1986). [1930]. *Medio siglo de farándula. Memorias*.

Reedición facsimilar. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Dirección General de Escuelas y Cultura. 1º edición: Imprenta Argentina.

Video

Garrote, A. (2023). Conferencia “El teatro como filosofía política encarnada”, Canal de Youtube Maestría en Creación Escénica de la Universidad del Valle: https://www.youtube.com/watch?v=xUXVYoClMY&ab_channel=MAESTRIADECREACIONYDIRECCIONESCENICA

Recepción: 14/07/2025

Aceptación: 25/07/2025

Cómo citar este texto:

Dubatti, J. (2025).

Estudios Comparados de Expectación Teatral: herramientas para la investigación-creación.

Teatro, (13), 117-133.