



Artigo

CREACIÓN-INVESTIGACIÓN, FILOSOFÍA DE LA PRAXIS TEATRAL Y PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO. ACTOR Y ESPECTADOR COMO SUJETOS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

CRIAÇÃO-PESQUISA, FILOSOFIA DA PRÁXIS TEATRAL E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO. ATOR E ESPECTADOR COMO SUJEITOS DA PESQUISA ARTÍSTICA

CREATION-RESEARCH, PHILOSOPHY OF THEATRICAL PRAXIS AND KNOWLEDGE PRODUCTION. ACTOR AND SPECTATOR AS SUBJECTS OF ARTISTIC RESEARCH

Jorge Dubatti

Jorge Dubatti

Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro y artes. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la Universidad de Buenos Aires. Es Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Es Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es autor de diversos libros, entre ellos Filosofía del Teatro I, II y III, Teatro y territorialidad y Estudios de teatro argentino, europeo y comparado.

E-mail: jadubatti@gmail.com

Resumen

Exponemos coordenadas básicas de investigación artística teatral en la línea de la investigación-creación o creación-investigación, a partir de la distinción de cuatro sujetos de producción de conocimiento: artista-investigador, investigador-artista, investigador participativo y equipo colectivo de colaboración formado por artista-investigador e investigador participativo. El marco teórico-metodológico lo provee la Filosofía del Teatro en una de sus líneas principales: la Filosofía de la Praxis Escénica. Nos detenemos específicamente en los sujetos actor-investigador y espectador-investigador. Nos interesa impulsar estas figuras de la investigación artística a través de la educación (la enseñanza y el aprendizaje), el “docenteatrar” y el “estudianteatrar” de actores y espectadores, ya desde la formación inicial.

Palabras clave: Filosofía del Teatro – Investigación artística – Educación teatral – Actuación – Expectación

Resumo

Apresentamos coordenadas básicas de pesquisa artística teatral na linha da pesquisa-criação ou criação-pesquisa, a partir da distinção de quatro sujeitos de produção de conhecimento: artista-pesquisador, pesquisador-artista, pesquisador participativo e equipe coletiva de colaboração formada por artista-pesquisador e pesquisador participativo. O quadro teórico-metodológico é fornecido pela Filosofia do Teatro em uma de suas principais linhas: a Filosofia da Práxis Cênica. Focamos especificamente nos sujeitos ator-pesquisador e espectador-pesquisador. Estamos interessados em promover essas figuras da pesquisa artística através da educação (o ensino e a aprendizagem), o “docenteatrar” e o “estudenteatrar” de atores e espectadores, já desde a formação inicial.

Palavras-chave: Filosofia do Teatro – Pesquisa artística – Educação teatral – Atuação – Expectação

Abstract

We expose basic coordinates of theatrical artistic research in the line of research-creation or creation-research, based on the distinction of four subjects of knowledge production: artist-researcher, researcher-artist, participatory researcher and collective collaboration team formed by artist-researcher and participatory researcher. The theoretical-methodological framework is provided by the Philosophy of Theater in one of its main lines: the Philosophy of Scenic Praxis. We focus specifically on the actor-researcher and spectator-researcher subjects. We are interested in promoting these figures of artistic research through education (teaching and learning), “docenteatrar” and “estudianteatrar” by actors and spectators, starting from initial training.

Keywords: Philosophy of Theater – Artistic research – Theatrical education – Performance – Expectation

A través de diversos trabajos¹ y de la docencia (el Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica, UNAM, México² y seminarios de Teoría y Metodología de la Investigación Artística en diversas universidades), venimos impulsando el reconocimiento y auto-reconocimiento de los sujetos de la investigación artística: artista-investigador/a, investigador/a-artista, investigador/a participativa/o, asociación entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o (y sus múltiples combinatorias grupales). Nos interesa valorizar estos sujetos, visibilizarlos y empoderarlos en tanto productores de conocimiento específico, en el campo disciplinar de la creación-investigación (o investigación-creación, o investigación-acción artística), como puesta en

1. Para ampliar este encuadre inicial, remitimos a nuestros escritos: Dubatti, 2014, 2020a, 2020b, 2023a; Lora & Dubatti, 2021, 2022, 2023, entre otros. Una primera versión más breve de este artículo se presentó como conferencia en las 3° *Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano “Poéticas Escénicas al (des)Borde de la Confusión”* (Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, jueves 16 de mayo de 2024), bajo el título “Artistas-investigadoras/es, espectadoras/es-investigadoras/es: la producción de conocimiento desde la praxis teatral”.
2. Universidad Nacional Autónoma de México. Diplomado que co-coordinamos con la Dra. Didanwy Kent, organizado por la Cátedra Bergman en Cine y Teatro, la Unidad Académica de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, con el apoyo de Teatro UNAM, el Centro Universitario de Teatro y el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Universidad de Buenos Aires.

práctica de los conceptos expuestos por la Filosofía del Teatro, en una de sus líneas centrales: la Filosofía de la Praxis escénica.

Caractericemos brevemente estos sujetos:

- artista-investigador/a: quien produce conocimiento/pensamiento a partir de la (auto)observación de su praxis creadora y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general;
- investigador/a-artista: quien, además de producción artística, tiene una formación científica sistemática. Muchas/os artistas poseen hoy títulos universitarios que han obtenido con la escritura de tesis de grado o posgrado, y que configuran una literatura artístico-científica de primer nivel. Cada vez más las universidades de todo el mundo reconocen a las/los artistas como productores de conocimiento y diseñan espacios de contención institucional para su desarrollo como investigadores. Y sin duda el número de investigadores-artistas crecerá en el futuro;
- investigador/a participativa/o: de acuerdo con el término utilizado por María Teresa Sirvent (2006), aquel/lla investigador/a (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio o cubículo universitario y trabaja dentro mismo del campo teatral. Puede además realizar tareas en el campo (espectador, periodista, gestor, político cultural, etc.), es decir que participa estrechamente en el hacer del campo teatral y en muchos casos produce, más allá de su investigación específica (que se verá concretada en informes, artículos, libros, comunicaciones), contribuciones en el plano de la investigación “aplicada” a lo social, lo político, lo institucional, lo legislativo, la docencia y la formación de público, etc. Coloca su “laboratorio” en el campo artístico, “vive” el campo radicalmente, en los accidentes y rugosidades del territorio, y produce conocimiento desde esa praxis territorializada. Creemos que cada vez más, en relación directa con la redefinición del rol universitario en el plano del arte y de las Ciencias del Arte, esta dimensión participativa de la investigación artística está creciendo;
- asociación entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o: sujeto colectivo resultante del acuerdo de trabajo colaborativo y la sinergia entre las partes con el objetivo de producir conocimiento.

El punto de partida de esta visión radica en que el/la artista, desde la praxis, en la praxis, para la praxis y sobre la praxis, produce pensamiento permanentemente, en diversas instancias: en los procesos de trabajo, en las estructuras y las poéticas, en las formas de circulación y recepción, en las relaciones

institucionales, en el diseño y las prácticas de archivo, etc. Hay una razón de la praxis, que podemos diferenciar de una razón lógica o de una razón bibliográfica.³ Frecuentemente el/la artista es quien más sabe (o una/o de los que más saben) de artes escénicas y por ello el aporte de sus saberes es fundamental a la Teatrología.

Llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el/la artista (en todos los roles de su dedicación: dramaturgia, dirección, actuación, iluminación, vestuario, escenografía, etc.), el/la técnica/o-artista⁴ y otros agentes de la actividad teatral (productores, gestores, críticos/as, programadores, políticas/os culturales, espectadoras/es, etc.) generan desde/en/para/sobre la praxis teatral. (Recordemos, en breve paréntesis, que el primer texto teórico-técnico sobre teatro del que tenemos noticia –aunque permanece perdido, Cantarella, 1971, p. 260– es de un artista: *Sobre el coro*, de Sófocles, siglo V a.C., muchos años anterior a la *Poética* de Aristóteles, del siglo IV a.C.).

Hablamos, entonces, de nuevos-antiguos sujetos, porque en tanto precuela teórica, la categoría artista-investigador nos permite releer la historia y encontrar su evidencia de su existencia, al menos, desde Sófocles. Sin duda la producción de pensamiento teatral acompaña las prácticas escénicas desde sus inicios. La frecuentación del hacer va elaborando saberes de tiempo y experiencia.

Podemos distinguir un pensamiento teatral *implícito* en la obra (por ejemplo, en tanto metáfora epistemológica, según Umberto Eco).⁵ Lo encontramos tanto en las estructuras de la obra, como en el trabajo de hacerla y en la concepción de su poética. Hay además un pensamiento teatral *explícito*, cuando es expuesto meta-lingüísticamente, es decir, cuando un metalenguaje no-artístico

-
3. Hay una zona de la experiencia empírica que instala, a partir de la observación y la comprobación, una razón de la praxis. No una razón lógica (matemática, racional, geométrica), ni una razón bibliográfica (de autoridad libresca, en la tradición medieval del “Magister dixit”, vigente *mutatis mutandis* en la contemporaneidad), sino una razón del acontecimiento, de lo que pasa en el acontecimiento o en la historia. Muchas veces lo que la razón lógica muestra como incontrovertible en términos racionales, o lo que la razón bibliográfica expone de autoridades legitimadas, es refutado por la razón de la praxis.
 4. Como hemos señalado en diversas oportunidades, la labor de los técnicos y su producción de pensamiento son fundamentales en la producción de acontecimiento teatral, por eso preferimos hablar no de técnico a secas sino de técnico-artista.
 5. Afirma Eco: “El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (*Obra abierta*, 1984, pp. 88-89).

(por ejemplo, técnico, pedagógico, científico, etc.) habla del lenguaje artístico, a través de artículos, monografías, tesis, libros. Puede también acontecer que el pensamiento teatral explícito se manifieste como metalenguaje artístico (por ejemplo, en la autorreflexividad teatral o en el metateatro).

Pensamiento teatral implícito y explícito pueden cruzarse, hibridarse y fusionarse en conferencias performativas, cuadernos de bitácora, discurso meta-escénico dentro de la escena (cuando la enunciación teatral se vuelve enunciado), manifiestos, programas de mano y editorializaciones. Incluso es cada vez más frecuente que en las tesis de posgrado se mezclen lenguaje artístico y no-artístico, metalenguaje artístico y no-artístico.

Al respecto, es importante, sin duda, que se trate de un pensamiento teatral sustentado por la producción artística, que exista una coherencia entre el hacer y el pensar, y su mutua multiplicación: pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el hacer el pensar, etc., o creación de la teoría, teoría de la creación, etc.

Ese pensamiento artístico no está sólo y exclusivamente circunscrito a lo escénico: involucra una visión general del mundo pero desde otro ángulo, desde la experiencia teatral. Basta con hablar con algunos artistas, o leer sus textos ensayísticos o sus declaraciones en entrevistas, para advertir enseguida que miran y piensan el mundo integralmente desde un punto de vista inseparable de su existencia como teatristas. Importante destacarlo: el pensamiento teatral compromete tanto el pensamiento sobre lo específico del trabajo y la poética teatrales, como el pensamiento sobre el mundo. Se genera una mirada comprensiva afectada por la existencia en el teatro. La actividad artística constituye, en consecuencia, un modo de vivir.

El artista es un trabajador específico (retomando la idea de Marx y Engels del arte como trabajo humano) y posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Así, los sujetos de la investigación artística despliegan tres grandes campos: Investigación Específica (abocada a las problemáticas concretas de su creación-investigación), Metainvestigación (cuando en la auto-observación se preguntan por cómo investigar) e Investigación Aplicada (cuando sus saberes se vuelcan a otros campos sociales: la docencia, la salud, la política cultural, la administración, la gestión, la curaduría, etc.).

Podemos distinguir también un pensamiento teatral ensayístico y otro científico. El primero, valiosísimo, no busca la fundamentación ni la sistematización, y está más cerca de la doxa (por su carácter acrítico, muchas veces arbitrario, e incluso no sustentado). El segundo, a diferencia del ensayístico, quiere producir sobre el arte un conocimiento igualmente sensible pero riguroso, sistemático, crítico, fundamentado, y además validado por una comunidad de expertos o especialistas. Esto último tiene que ver con el carácter colaborativo de las ciencias. No hablamos de ciencias “duras”, sino “blandas”: el pensamiento artístico puede realizar grandes contribuciones a las Ciencias Humanas, e incluso constituye un vasto campo, el de las Ciencias del Arte, y dentro de ellas, las Ciencias del Teatro, o en un sentido más amplio la Teatrología. Estas componen un amplio y creciente conjunto de disciplinas científicas que producen discursos sobre el arte /el teatro, generalmente insertas en programas universitarios, ya sea en relación con otros campos científicos (Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias de la Educación, Ciencias Exactas, etc.), o en su especificidad.⁶ En su conjunto estas ciencias articulan una pluralidad de enfoques, una diversidad de aproximaciones a un mundo complejo (Fourez, Englebert-Lecompte & Mathy, 1998, p. 43). De la existencia de esta variedad de disciplinas y de diferentes campos científicos surge, además, la posibilidad de la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad y la transversalidad (Fourez, Englebert-Lecompte & Mathy, 1998, p. 106). Esto genera los desafíos de la comparación y la traducibilidad, de una disciplina a otra, de un campo científico a otro, también en el plano de la relación entre las artes (Artes Comparadas, Estética Comparada) y en el de la epistemología (Epistemología Comparada).

Pensamiento artístico ensayístico y científico se alimentan entre sí multiplicándose y componen en su conjunto una Filosofía de la Praxis artística que no debe ser desatendida. Lo cierto es que la historia del arte y el

6. Es un malentendido frecuente pensar que, bajo el nombre de Ciencias del Arte, se intenta otorgar estatuto de ciencia al arte en sus prácticas, es decir, sostener que el arte es una ciencia o que para hacer arte (pintar, bailar, cantar, etc.) hay que ser científico. Existen las Ciencias del Arte porque se puede producir discurso científico (sistemático, fundamentado, crítico, etc.) sobre el arte. Por otra parte hay perspectivas y abordajes del arte que sólo se los plantean las Ciencias del Arte. La experiencia histórica ha demostrado que las prácticas artísticas (hacer teatro, música, plástica, etcétera, gestionar las artes, enseñarlas, difundirlas, etc.) y las Ciencias del Arte se alimentan entre sí provechosamente.

teatro, de la producción de pensamiento artístico y teatral y de nuestras Universidades como instituciones artísticas sería muy diferente sin los libros de Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Anne Bogart, Augusto Boal o Luis de Tavira (por solo mencionar algunos casos célebres de artistas-investigadores). Como ha estudiado Mark Fortier, “el teatro es un área en la que la teoría ha tenido una influencia poderosa” (*Theory / Theatre. An Introduction*, 2002, p. 2), y hoy esta influencia es más fuerte que nunca. Por otra parte, en la compleja realidad del mundo contemporáneo, vivir sin teorías (etimológicamente, “visiones”) que nos permitan organizar nuestras experiencias, emociones, datos y pensamientos, equivaldría a estar como ciegos.

Actor-investigador

Detengámonos en un sujeto particular: el actor-investigador, la actriz-investigadora. Llamamos actor-investigador a aquel que, desde su formación misma, es consciente de que produce conocimiento desde la (auto)observación de su praxis, de lo que fenomenológicamente va apareciendo en su hacer y pensar (ya sea en el acontecimiento escénico, en los ensayos, los procesos, la circulación, la relación con los públicos, con las instituciones, en el entrenamiento, etc.). Hay una vasta literatura de actor-investigador (internacional y latinoamericana) que da cuenta del universo de esas prácticas. La producción de conocimiento tiene su origen ya en todos los aspectos de la educación teatral del actor y la actriz, del reomodo del estudianteatrar (Scovenna, 2020)⁷ y del docenteteatrar (Dubatti, 2022, 2023b).⁸

7. Para el concepto de reomodo, Bohm (1998); del reomodo específico del teatrar, Kartun (2015). Escribe Mariano Scovenna proponiendo el concepto de estudianteatrar: “Mientras el conjunto de estrategias de enseñanza que diseña el profesor orienta el ‘estudiantar’ de los estudiantes, las formas concretas de estas decisiones (las actividades de aprendizaje) son una de las acciones principales que configuran el teatrar de esos mismos estudiantes. En las experiencias de teatro educacional, los estudiantes juegan en simultáneo, un doble juego: el de crear acontecimientos de aprendizaje y acontecimientos teatrales, que se implican y enriquecen mutuamente. A esta confluencia de procesos complejos la podemos llamar ‘estudianteatrar’. Siendo ella, el fluir de las actividades que realiza un sujeto que aprende teatro y al mismo tiempo crea acontecimientos teatrales” (2020, p. 339).

8. Traspolando el concepto de Scovenna al reomodo del docente teatral, llamamos docenteteatrar al amplio conjunto de prácticas, su “fluir” y entretejido, que el docente realiza en su trabajo pedagógico y en relación a lo escénico.

Entre las funciones que lleva adelante el actor-investigador identificamos la de actor-espectador, es decir, a aquel actor que reconoce en sus prácticas de expectación una fuente de formación actoral. Ver actuar a otros actores, ver espectáculos, poéticas escénicas, trabajo escénico o educativo de otras/os artistas y maestras/os, analizar acontecimientos artísticos es tan formador e indispensable como pisar el escenario y poner el cuerpo en obras. Se aprende a actuar (y se enseña a actuar) viendo actuar a otros actores y viendo espectáculos de otros artistas. Sabemos que si un actor o actriz está haciendo temporada no puede ir a ver otros espectáculos, pero sí puede y debe hacerlo (como prioridad) cuando tiene disponibilidad horaria.

Por otra parte, venimos insistiendo en la necesidad de que los cursos de actuación incluyan formalmente la expectación de actuación: regularmente los estudiantes de actuación deberían asistir al teatro, así como en las clases de actuación se debería incluir la visión de espectáculos y su posterior análisis y discusión (en suma, escuelas de espectadores dentro de las clases de actuación, a través de la visita de artistas a las clases, que hagan en el marco de las clases sus obras y charlen luego con docentes y estudiantes, como propone Jhonatan Pizarro desde Ecuador).⁹

Venimos insistiendo también en que, por la vía de la nueva conciencia que genera la Investigación Artística entre docentes y estudiantes, el perfil de la formación actoral en las escuelas especializadas (sean terciarias, universitarias o no formales; públicas o privadas) se está transformando provechosamente gracias a las nociones de actor-investigador y actor-espectador.¹⁰

Podemos destacar algunos aspectos teóricos de la dimensión general del actor-investigador y, en particular, del actor-espectador:

1. El actor es actor-investigador en la medida en que produce pensamiento (implícito en sus obras y explícito en metalenguaje) sobre sus prácticas de teatrista, se auto-observa en el hacer y el pensar.
2. La expectación no es una acción privativa del espectador sentado en la butaca, es una acción circulante y compartida por

9. Véase su tesis de Maestría en Gestión Cultural “Formación de públicos desde la práctica teatral. Experiencias educativas significativas en bachillerato” defendida en la Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador (Pizarro, 2021) y el video correspondiente: <https://www.youtube.com/watch?v=Jja9g6A3WIQ&t=456s>

10. Un caso relevante de esta transformación, entre otros, es el de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) de Lima (véase Dubatti, 2024a).

todos los agentes que intervienen en el acontecimiento teatral (básicamente tres tipos de agentes: los espectadores, los artistas, los técnicos-artistas). El actor también espera en escena durante el acontecimiento, y no solo cuando está entre patas o fuera de la visión del espectador, sino también mientras actúa. El actor es actor-espectador tanto en el proceso de ensayos como en el acontecimiento teatral.

3. El actor es, también, espectador en la butaca, posee una historia como espectador de otros actores.
4. Por el fenómeno de la transexpectación y sus actualizaciones plurales (Dubatti, 2023c),¹¹ el actor posee múltiples capacidades y experiencias como espectador, ya sea en la vida social y en lo específicamente artístico (espectador de televisión, cine, radio, plataformas, web, arte, etc.).
5. El actor aprende a actuar esperando actuar a otros, por el fenómeno de dialéctica entre actoralidad y expectatorialidad que constituye la teatralidad (Dubatti, 2023c).
6. El actor es consciente de cómo organiza la mirada del espectador y produce reflexión al respecto. En su pensamiento teatral diseña espectadores explícitos (Dubatti, 2023d),¹² construye verbalmente concepciones sobre el espectador. Al respecto, una de las formas de producción de conocimiento del actor se encuentra en las respuestas a esta pregunta central: ¿cómo concibe usted al espectador, en general o en particular en la obra que está haciendo actualmente?

11. Llamamos transexpectatorialidad, en términos abstractos y transhistóricos a la condición de entretreído, interacción y convivencia, etc., entre expectatorialidad y expectativas, y entre las expectativas entre sí (social, artística, etc.). Transexpectación(es), a las actualizaciones de la transexpectatorialidad en acontecimientos concretos y con diferencia específica (Dubatti 2023c).

12. Distinguimos siete formas de pensar teóricamente a las/los espectadores: espectador *real* (individuos o grupos de espectadores y sus comportamientos singulares en su complejidad concreta en contexto), *histórico* (características que transversalizan a la población real de espectadoras/es en un determinado período y territorio), *implícito* (espectador-modelo que se desprende del análisis de las poéticas de una selección de textos dramáticos o espectáculos), *explícito* (que se constituye en la construcción verbal-conceptual que sobre las/los espectadores realizan los artistas y agentes del campo teatral), *representado* (construcciones poéticas del espectador en obras teatrales, literarias, pictóricas, musicales, etc.), *abstracto* (construcciones teóricas del espectador, nacionales e internacionales) y *voluntario* (el que explicita su propio campo de concepciones y afecciones teatrales, reflexiona sobre cómo se relaciona con los espectáculos, cómo lo increpan y qué espera de ellos, y produce un discurso autoconciente y de auto-observación en tanto espectador, que denominamos literaturas de espectador (Dubatti, 2023d).

7. El actor también produce pensamiento desde su dimensión de espectador voluntario (Dubatti, 2023d), cuando habla sobre sí mismo, en nombre propio, sobre sus dinámicas como espectador.
8. El actor está en contacto permanentemente, por diversas vías, con las observaciones de las/los espectadores sobre su trabajo, y asume una posición respecto de qué valor le otorgará a la palabra de las/los espectadores.
9. El actor-espectador reconoce que la experiencia teatral de los espectadores reales es pluralista (en el sentido filosófico, Cabanchik, 2000, p. 100), y no debe ser reducida a una mónada, a una unificación simplificadora. Hay tantas relaciones con el espectáculo y el actor como espectadores reales (Dubatti, 2023d).
10. De acuerdo con el ítem 2, el actor espera que es esperado y a partir de las reacciones que registra en las/los espectadores sobre su propio hacer, puede incorporar transformaciones en su trabajo.

Espectador-investigador

Observemos ahora, brevemente, la dinámica del espectador-investigador: aquel que, desde su formación misma, es consciente de que produce conocimiento a partir de la (auto)observación de su praxis, de lo que fenomenológicamente va apareciendo en su hacer y pensar. El espectador se observa a sí mismo en el acontecimiento del expectateatrar, u observa a otras/os espectadores, o analiza comportamientos en su participación en espacios colectivos como las escuelas de espectadores en tanto laboratorios (Dubatti, 2024b).

Así como hay una literatura de actores-investigadores, reconocemos una literatura de espectadores-investigadores (internacional y nacional) que da cuenta del universo de esas prácticas, y que puede asumir diversas formas discursivas: memorias, ensayos, encuestas y entrevistas, cartas de lectores, espacios de opinión crítica, tratados teóricos, etc. De la misma manera que sucede con la actuación, en el expectateatrar también es relevante la educación (por ejemplo en las escuelas de espectadores). La producción de conocimiento surge tanto en el reomodo expectatorial del estudianteatrar (alumnos de las escuelas de espectadores) como del docenteatrar (coordinadores y profesores de dichas escuelas).

Entre las principales observaciones que se desprenden de la actividad de (auto)observación del espectador-investigador y su fenomenología, destaquemos:

1. La expectación, como la actuación, es acción y praxis, podemos hablar de espectador-actor (en el sentido etimológico: quien lleva adelante la acción de expectateatrar). En la (auto)observación de su acción y praxis, el espectador produce conocimiento.
2. Dicha (auto)observación demuestra que el espectador siempre es más que espectador (en el sentido etimológico de la palabra, del latín *spectator, exspectator*: observador atento a la espera), de allí que la palabra espectador requiere ser desambiaguada para explicitar sus funciones: espectador-creador, espectador-crítico, espectador-gestor, espectador-maestro, etc.
3. Los espectadores poseen múltiples competencias en expectación, podemos hablar de una transexpectación que entreteje liminalmente sus saberes expectatoriales tanto en el plano social como en el artístico (televisión, web, cine, radio, teatro, etc.).
4. Los espectadores relacionan dialécticamente la expectación con la actuación (fenómeno que llamamos transteatralidad, Dubatti 2023c), utilizan sus saberes de espectadores para su desempeño como actores (sociales y artísticos).
5. Los espectadores construyen un vínculo existencial con el teatro: hacen cosas con la experiencia teatral en sus vidas. La relación del espectador con el teatro no termina cuando se levanta de la butaca sino que se multiplica de diversas maneras en su cotidianeidad.
6. Esto último hace que el espectador sea un sujeto fundamental de la cultura, agente del campo teatral dotado de fuerza y poder para generar acontecimientos y transformaciones (provechosas o negativas).
7. La expectación, en tanto experiencia, incluye lenguaje e inefabilidad: una de las zonas más potentes de la dinámica del espectador radica en el despalabrarse.
8. La expectación es un ejercicio del pluralismo con las artes conviviales, las tecnoviviales y las liminales, y dentro de las conviviales-escénicas con multiplicidad de poéticas.
9. Por su fuerza provechosa o negativa, hay éticas del espectador, con modelos y contramodelos: hablamos de una ética de la alteridad (Lévinas, 2014) radicalizada por el vínculo dialógico en el convivio teatral.
10. El espectador es sujeto de derechos, por lo tanto puede agruparse en asociaciones de promoción y defensa de sus derechos (como la Asociación Argentina de Espectadores del Teatro y las Artes Escénicas, AETAE, fundada en Buenos Aires en 2019).

Conclusión

Una Filosofía de la Praxis Escénica, a través de los aportes fenomenológicos de los sujetos actor-investigador y espectador-investigador, ilumina aristas fundamentales del acontecimiento del teatrar. Debemos incorporar esos saberes, otorgándoles nivel teórico, en la disciplina Estudios Comparados de Expectación Teatral (Dubatti, 2024b). En el plano pedagógico, la futura educación de nuestros actores y nuestras actrices, así como de nuestros espectadores y espectadoras, deberá problematizar y estimular esta dimensión de actor-investigador y espectador-investigador cada vez con mayores estrategias. Invitamos a actores y espectadores, y especialmente a docentes y estudiantes, a (auto)observar los acontecimientos de su actuación y su expectación, de su docenteatrar y su estudianteatrar, tomando en cuenta estas perspectivas productivas.

Referencias

- BOHM, D. *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós, 1998.
- CABANCHIK, S. *Introducciones a la Filosofía*. Buenos Aires: Gedisa y Universidad de Buenos Aires, 2000.
- CANTARELLA, R. *La literatura griega clásica*. Buenos Aires: Losada, 1971.
- DUBATTI, J. El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. En su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (pp. 79-123). Buenos Aires: Atuel, 2014.
- DUBATTI, J. (Coord. y ed.). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, 2020a. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- DUBATTI, J. El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis. En su *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y teatro Comparado* (pp. 247-277). Barcelona: Gedisa, 2020b.
- DUBATTI, J. Las literaturas del acontecimiento teatral: bases teóricas para una reconsideración/ampliación del corpus. Literaturas del “estudianteatrar”. En Couso, L. B., Fernández, E., y Ortiz Rodríguez, M. (Coords.), *Constelaciones críticas*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, EUDEM, Centro de Letras Hispánicas, CELEHIS, 2022. En prensa.

- DUBATTI, J. Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde lo escénico. Una filosofía de la praxis teatral. En A. Eme Vázquez (Ed.), M. Gándara, I. Oseguera-Pizaña y E. Arroyo (Coord. y selec.), *Apostar por el encuentro. Prácticas de pensamiento colectivo (Cátedra Bergman 2010-2022)* (pp. 86-99). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Cátedra Extraordinaria Ingmar Bergman en Cine y Teatro, 2023a.
- DUBATTI, J. El acontecimiento teatral y sus literaturas. Discurso de ingreso a la Academia Argentina de Letras. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, (LXXXIII), 367-368 (julio-diciembre), 2023b. En prensa.
- DUBATTI, J. Transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, Lima, (11), 2023c, 1-14.
- DUBATTI, J. Siete formas de pensar a las/los espectadores. *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-7). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 2023d. Disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023> y <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>
- DUBATTI, J. Desde Lima, por una teatrología territorializada. La ENSAD, centro de investigación-creación escénica. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, La Habana, (210) (enero-marzo 2024a), 29-32.
- DUBATTI, J. Estudios Comparados de Expectación Teatral: cuestiones epistemológicas y bases teóricas. *Actas de las VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-12). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 2024b. Disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-viii-jornadas-2024> <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2024/paper/viewFile/7959/4766>
- ECO, U. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1984.
- FORTIER, M. *Theory / Theatre. An Introduction*. New York: Routledge, 2002.
- FOUREZ, G., V. ENGLEBERT-LECOMPTE y Ph. MATHY. *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- KARTUN, M. *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue Teatro, Serie Praxis Teatral, 2015. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.
- LÉVINAS, E. *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros, 2014.
- LORA, L. y J. DUBATTI. (Coords. y eds.) *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, Fondo Editorial ENSAD, 2021. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>

- LORA, L. y J. DUBATTI. (Coords. y eds.). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III*. Lima: Fondo Editorial ENSAD, 2022. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- LORA, L. y J. DUBATTI. (Coords. y eds.). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo IV*. Lima: Fondo Editorial ENSAD, 2023. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- MARX, K. *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1968.
- MARX, K. y F. ENGELS. *La ideología alemana*. México: Pueblos Unidos, 1968.
- MARX, K. y F. ENGELS. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Península, 1969.
- MARX, K. y F. ENGELS. *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue, 2003.
- PIZARRO GORDILLO, E. J. *Formación de públicos desde la práctica teatral. Experiencias educativas significativas en bachillerato*. Tesis de Maestría en Gestión Cultural, Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador, Cuenca, 2021. Disponible en Repositorio Institucional de la UPS: <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/20198>
- SCOVENNA, M. Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos. En J. Dubatti (Coord. y ed.), 2020, pp. 333-347.
- SIRVENT, M. T. *El proceso de investigación*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

Videos en la web

- PIZARRO GORDILLO, E. J. *Cortometraje documental de la fase inicial del proyecto Formación de públicos desde la práctica teatral: Experiencias educativas significativas en secundaria*. Maestría en Gestión Cultural, Universidad Politécnica Salesiana, Cuenca, Ecuador (sep 2019 - mar 2020). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Jja9g6A3WIQ&t=456s>