

acerca de “la influencia oriental en el mobiliario americano” donde se abordan pervivencias hispanoárabes como el estrado y las influencias filipinas, chinas e indias durante el período colonial.

En el cuerpo central, sobre las “bases españolas del mueble hispanoamericano”, se recorren los períodos renacimiento, barroco y neoclásico haciendo oportunos paralelos entre la historia del mueble y la de la arquitectura de cada período.

Finalmente se muestra el desarrollo en profundidad de cada país, tratando en este primer tomo acerca de: Argentina, Uruguay, Paraguay, Chile, Brasil, teniendo en cuenta las particularidades portuguesas y finalmente, Bolivia.

En síntesis y como ya hemos señalado, este libro constituye una herramienta de consulta insustituible, en una temática muy poco desarrollada y que, justamente por su amplitud, permite tanto obrar como compendio y primera fuente de información para el especialista que desee ahondar en algún aspecto puntual, como para los estudiosos de las ciencias sociales en general para quienes se convierte en una valiosísima herramienta de consulta.

Por último, queremos destacar que *El mueble colonial en las Américas* es una obra de la cual se puede opinar lo mejor: “es un libro que nos hace aprender”.

FERNANDO LUIS MARTÍNEZ NESPRAL

**Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Textos Básicos, Editorial Atuel, 2012, 192 pp.**

Este libro se constituye en un valioso apoyo para quienes se dedican a la docencia y a la investigación teatral. Resume en forma de fichas comentadas con rigor técnico —pero con gran solvencia didáctica, pues va aclarando, determinando, ofreciendo diversos ejemplos—, los temas esenciales de la teatrología más actual: Filosofía del Teatro, Poética teatral, Poéticas y política, Teatro comparado, Cartografía Teatral y Poética Comparada.

El subtítulo de Propedéutica obedece a la sistematización con que Dubatti ha procurado organizar los temas que exhaustivamente ha laborado en libros anteriores que han producido aportes excepcionales en los estudios teatrales de Iberoamérica, materiales que apuntan en su diversidad, a un fin común: comprender el teatro.

El primero de los once capítulos indaga sobre el ser del teatro en relación con los demás entes que enriquecen el mundo. Cuál es su entidad y qué lo diferencia de los demás entes, tanto físicos como ideales: lenguaje, valores, Dios, lo sagrado.

Si uno pregunta ¿qué es el teatro?, de hecho está reflexionando sobre la praxis teatral en un contexto determinado; lo que delimita su objeto de estudio en el acontecimiento teatral, acontecer ligado a la cultura viviente, que produce entes mientras sucede.

Este acontecer en medio de la presencia aurática de actores, espectadores y técnicos puede ser indagado con precisión resultando de ello la Ontología Teatral, que se vale de la Ontología Material (que trata las esencias materiales) y la Ontología Formal (que trata las esencias formales). Los aportes de estas perspectivas conforman una ontología de la actividad humana en la Historia. Dubatti nos revela paso a paso, la importancia de reflexionar sobre esta praxis humana, pues hacerlo deviene directamente en pensar al Hombre.

En el segundo capítulo nos exige tomar conciencia de la base epistemológica que determinará cómo y con qué elementos el investigador se enfrentará al acontecimiento teatral.

Es fundamental porque se vincula a la toma de posición ontológica del investigador frente a su objeto de estudio. Enumera una serie de preguntas fundamentales que diferenciarán el mero opinar subjetivo sobre una práctica teatral, de la conclusión valedera, “apoyada en un punto de vista adecuado para percibir la realidad” (Piglia, 2010, citado por Dubatti).

Nuestro autor revela la importancia de que los estudiosos analicen el pensamiento que los artistas producen a partir de sus prácticas y señala que cada construcción simbólica impone su concepción del mundo y del teatro y remite a un régimen de experiencia y a la elaboración de una subjetividad.

Señala que en la actualidad hay un notable pluralismo epistemológico y considera que en el ámbito científico, hay una diversidad de disciplinas de las Ciencias del Teatro, incluidas en las Ciencias del Arte, que eventualmente estudiarían el teatro; pero remarca la superioridad de la Filosofía del Teatro en cuanto es más abarcadora y por su capacidad de atravesar transdisciplinariamente las diversas construcciones científicas, su naturaleza de saber sin supuestos y su capacidad de recurrir provechosamente a la Ontología y a la Epistemología.

El tercer capítulo es nuclear en el desarrollo de esta Propedéutica por cuanto se detiene en las capacidades y limitaciones que la Filosofía del Teatro propone, desde su diseño de base epistemológica. Señala diez condiciones del teatro como acontecimiento particular, en medio de otros acontecimientos del mundo. Este, por sus cualidades especiales, no debe ser estudiado desde esquemas abstractos *a priori*, independientes de la experiencia teatral, sino que debe ser comprendido a partir de su *praxis* singular, territorial, localizada, en su peculiar modo de “estar” en el mundo. Además, no sólo se lo debe pensar a través de la observación de su *praxis*, sino también del pensamiento teatral que —sobre o a partir de esas prácticas—, producen los artistas, los técnicos y los espectadores. Sin embargo no deja de señalar Dubatti la paradoja de que

al ser un acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del teatro perdido, por lo que hay que asumir epistemológicamente esa pérdida, para procurar describir y comprender su dimensión teatral y humana, admitiendo la imposibilidad de su restauración en el presente.

Por ello, concluye que la Filosofía del Teatro reclama un investigador participativo, que intervenga en la zona de experiencia teatral como artista, como técnico o como espectador. Alguien que repiensa el teatro desde sus prácticas, procesos y saberes específicos, habilitando una razón pragmática que pueda dar cuenta de lo que sucede en el acontecimiento. Para Dubatti, no valen la doxa ni la ciencia desligadas de la observación de las prácticas. Pero además, exige como esencial, que se estudie el pensamiento que se genera en torno al acontecimiento, por lo que hay que rescatar los metatextos que producen artistas, técnicos y espectadores.

En el cuarto capítulo “El teatro como acontecimiento” analiza la forma en que este acontecer se constituye: el convivio, la *poiesis* y la expectación. Para explicar el contenido de este capítulo se me ocurre citar lo que dijo el actor Tim Robbins en Buenos Aires el último mes de abril: “El teatro es la única forma de arte que no se puede bajar por Internet”. Repasemos por qué, según Dubatti. El teatro es un ente que se constituye en el acontecer. Lo hace merced a un trabajo humano. Se produce en una reunión de cuerpos presentes de tradición ancestral en el banquete o simposio. Es un encuentro aurático donde todos los presentes son afectados. Es efímero y no puede ser aprisionado por ningún soporte tecnológico porque está ligado a la cultura viviente, y en cuanto acontecimiento, sólo existe mientras sucede. Hay en ese encuentro más experiencia que lenguaje por ello marca el recuento en una subjetividad ancestral de unidad.

Dubatti sienta las diferencias con el tecnovivio: la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica. El tecnovivio interactivo: teléfono, chat, SMS, skype, etc. y el monoactivo: cuando una o un grupo de personas se relaciona con un objeto generado por un humano ausente: el libro, el cine, la TV, la radio. En el teatro, en cambio, el cuerpo del actor y el del espectador participan de la misma zona de experiencia o de afectación, que se crea una sola vez y de forma diferente en cada función.

Llamamos *poiesis* al nuevo ente que se produce y es en acontecimiento a partir de la acción corporal. Dubatti utiliza *poiesis* en el sentido restrictivo con que aparece en la *Poética* de Aristóteles: creación de objetos específicos pertenecientes a la esfera del arte. El término involucra tanto a la acción de crear, como al objeto creado. Su función primaria no es comunicar, sino “poner a existir un objeto en el mundo”: instauración ontológica.

Se denomina Poética al estudio del acontecimiento a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poiesis* teatral. Y poética (con minúscula) es el conjunto de componentes del ente poético, en cuanto producción y producto.

Seguidamente pasa a analizar el sub-acontecimiento de expectación, que implica la conciencia —al menos intuitiva— de la “naturaleza otra” del ente poético. O sea que el espectador no debe ser asido por el ente de manera que lo llegue a incorporar al acontecimiento, pues sin distancia ontológica no hay teatro, (salvo que el actor lo lleve al escenario o le invite a compartir una acción); puede que en algunos espectáculos haya un fácil canal de pasaje. O puede simultáneamente el espectador estar afuera y adentro de la zona de veda, preservando la distancia observadora, y ser visto a la vez por los otros espectadores, como parte de la *poíesis*. Finalmente puede ser “tomado” por el modo que Peter Brook ha llamado “teatro sagrado”, o sea accediendo a un tiempo mítico/místico que detiene el tiempo profano, generando una hierofanía: manifestación de lo sagrado. Esta es una experiencia prácticamente inefable. Pero toda expectación de una *poíesis*, producida por el trabajo del actor, produce una *poíesis* convivial.

Estas características del acontecimiento teatral producen un régimen de recurrencia y previsibilidad en su estructura.

Hay una teatralidad anterior al teatro que es la que surge de todo fenómeno de óptica política o política de la mirada —según acuñara Geirola—, en la que no aparecen los tres sub-acontecimientos necesarios para que exista teatro. Lo que distingue la teatralidad específica del teatro, de la teatralidad natural y de la social, es el salto ontológico de la *poíesis*, que genera una expectación específica (distancia ontológica) y un convivio específico. En conclusión el teatro es una vía de percepción ontológica porque contrasta y revela niveles u órdenes del ser.

Entonces ¿cómo estudiar el acontecimiento? En general se estudian los materiales anteriores al acontecimiento (técnicas, procesos de ensayo, el texto teatral, los cuadernos de la puesta, los metatextos) o posteriores a él: fotos, grabaciones audiovisuales, críticas, etc), pero Dubatti insiste en que la historia del teatro debe centrarse en los acontecimientos teatrales, por ello hay que encontrar las herramientas adecuadas para posibilitar el acceso. El acontecimiento debe ser estudiado a partir de los materiales conservados. Es fundamental que el investigador, mientras pueda, intervenga en la zona de experiencia del acontecimiento teatral, especialmente como espectador-laboratorio de percepción o a través de materiales vinculados a las experiencias de otros asistentes al convivio. Debe dar cuenta del acontecimiento aunque en forma incompleta, nunca absoluta.

Se debe tener en cuenta que el teatro se valida, no como literatura, sino como acontecimiento de experiencia escénica convivial. El nuevo tipo de investigador teatral que propone Dubatti es el que acompaña los acontecimientos, está metido en ellos, o conectado directamente con ellos. De esta manera se convierte en un espectador que se auto-constituye en laboratorio de percepción de los acontecimientos teatrales.

Lo desarrollado hasta aquí, es finalmente resumido por Dubatti, en veintidós corolarios que proveen de puntos de partida para determinar las diversas ramas teatrológicas así como el programa futuro de la disciplina.

En el capítulo cinco se ocupa de la Poética Comparada, área del teatro Comparado que estudia las poéticas teatrales en su dimensión territorial-supranacional (cartográfica) y de historicidad a partir de observaciones de necesidad y posibilidad histórica. Explica cómo la Poética articula un rastreo analítico más totalizador que la Semiótica, porque esta no puede dar cuenta de la totalidad del espesor del ente poético. La poética es el conjunto de las observaciones que pueden predicarse, desde diversos ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético. Por ello hay múltiples poéticas enunciables sobre cada obra o ente poético.

La compleja dinámica de la poésis en el teatro exige atender determinadas consideraciones. Aquí Dubatti reitera, repasa los conceptos precitados que componen la Filosofía del Teatro por cuanto quiere que este funcione como manual de aprendizaje. Vale repasar algunos: el ente poético establece un vínculo metafórico con el mundo. El actor posee un cuerpo natural-social, que por el salto ontológico, produce un mundo paralelo al mundo y deviene en cuerpo poético, integrándose a la nueva forma: el cuerpo afectado o en estado poético. De esta manera el acontecimiento teatral ofrece al espectador —a la vez— el cuerpo natural-social del actor en la encrucijada cronotópica territorial, el trabajo corporal que genera poésis y el cuerpo poético que absorbe y transforma el cuerpo natural-social del actor y la estructura temporal-espacial —cotidiana en la materia— forma del ente poético. Esto lleva a estudiar los programas y directrices implícitos a los que se ha recurrido para organizar el trabajo y producir el nuevo ente. Estudiar el ente poético como unidad, implica trabajar diversos planos: estudiar la materia *a priori* (texto dramático, escenografía, luces, etc.), luego los procesos de producción o trabajo territorial; las concepciones de teatro de las que se valieron consciente o inconscientemente para generar esta nueva forma (programas conceptuales, estéticos, culturales, políticos, creencias, historicidad, territorialidad, etc) y finalmente estudiar el nuevo ente, en tanto producto.

La poésis no se rige por el sentido común de la experiencia cotidiana, va radicalmente en otra dirección. Su entidad metafórica y oximorónica, su artificiosidad, su negación radical del ente real, su capacidad de desterritorialización, de subjetivación y re-subjetivación despragmatización y re-pragmatización, su puesta en suspenso del criterio de verdad, su producción de semiosis ilimitada, hacen que su alteridad respecto del mundo cotidiano marque una tensión ontológica entre ambos niveles del ser.

Esa tensión ontológica entre la entidad del mundo cotidiano y la nueva presencia extra-cotidiana del ente poético es el atributo más potente del arte, especialmente por su capacidad de resisitir la transteatralización. Esta es la tesis del libro.

Capítulo sexto. Prioridad de la función ontológica: la *poiesis* pone un mundo a existir, hace nacer un nuevo ente. Esta capacidad de la *poiesis* de generar acontecimientos y entes poéticos, es su función ontológica, que, más que presentarlo, o representarlo, “sienta” un mundo.

Seguidamente Dubatti marca su preferencia por un espectador compañero, antes que “emancipado”, por cuanto, si bien la *poiesis* incluye una zona de apertura indeterminada en la que prospera un espectador emancipado (Rancière) que disfruta la potestad de una arbitrariedad absoluta en la *poiesis* espectacular, al descontextualizarla; hay otra zona que no se debe ignorar, que se ofrece a la amigabilidad y a la disponibilidad del espectador compañero.

Capítulo 7. Espesor del acontecimiento poético: teoría del cuerpo poético. En este capítulo Dubatti despliega su docencia en cuadros sinópticos que resumen para la visibilidad mnemotécnica el modo en que el cuerpo en acción del actor mientras es observado, produce un volumen de acontecimiento que se manifiesta organizado en una nueva forma. La materia tomada se deja informar por esta nueva forma, que mientras respeta su identidad se funde en una nueva organización constituyendo el ente poético. Repasa los procesos por los que el cuerpo natural-social deviene en cuerpo afectado y luego en cuerpo poético. Acto seguido, ilustra cómo el cuerpo poético se articula internamente en un cuerpo pre-semiótico y tres cuerpos semióticos.

Exalta la relevancia que debe alcanzar el ente poético por sobre la capacidad de semiotización.

En el capítulo 8, relata el proceso de teorizaciones superadoras sucesivas que fueron alcanzando los estudios de Teatro Comparado. Repasa los conceptos de Teatro Comparado y describe cómo y por qué la Cartografía teatral lo corona.

Las nociones de lo nacional, internacionalidad y supranacionalidad siguen vigentes, pero se ven restringidas a fenómenos específicos. Las nociones de territorialidad y supraterritorialidad resultan más abarcadoras y enriquecen considerablemente los estudios de Teatro Comparado. El Teatro del Mundo o Teatro Universal es el concepto problemático por excelencia del teatro Comparado, es el más abarcativo e incluye todos los mapas posibles.

En el capítulo 9, revisa bajo el concepto abarcador de Poética Comparada, los diferentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos en un individuo o en un grupo de entes poéticos: micropoéticas, macropoéticas, arhipoéticas, poéticas enmarcadas. La relación entre ellas establece trayectos de análisis deductivo e inductivo. El revisa en qué casos es más operativo uno u otro tipo de análisis, en una tarea dialéctica que busca diseñar comunidades y cánones facilitadores. Exalta la necesidad de estudiar las poéticas en conjuntos.

En el capítulo 10 reflexiona sobre la objetividad de los valores, o sea estudia los marcos axiológicos (ontología de los valores) y exige una crítica argumentativa y fun-

damentada; especialmente con autocrítica y con capacidad de serendipia (habilidad de un sujeto para encontrar valores donde nadie los ve). Dubatti delimita ciertas coordenadas para la valoración crítica y para alcanzar la “objetividad de los valores” que pretendía García Morente: 1) adecuación, 2) técnica, 3) relevancia simbólica, 4) relevancia poética, 5) relevancia histórica, 6) ideológica (este eje no pretende objetividad y es uno de los más importantes en el ejercicio del pensamiento político de la crítica); 7) génesis del espectáculo (pone más el acento en el trabajo que en los resultados). Aquí ya se ve la solidaridad del crítico, tan importante para Dubatti; 8) efectividad y estimulación del espectador; 9) transformación o recursividad (si produce cambios en el orden social); 10) el más importante según él: teatralidad singular del teatro. Ella surge de la intensidad de percepción: estimula el pensamiento y la afectación física, funda una zona de experiencia y subjetividad en una nueva territorialidad; 11) finalmente pide que el crítico dialogue argumentativamente con su propia voz autocrítica.

En el capítulo 11 analiza la capacidad política del teatro. Revela que todo teatro produce sentido político. En consecuencia afirma que es mejor no usar el término “teatro político” como categoría inmanente de descripción de poéticas. La subjetivación teatral puede ser macropolítica o micropolítica. Puede ratificar el *statu quo*, un teatro de conformismo y regulación social en la ratificación de la subjetividad macropolítica. O puede construir territorios de subjetividad alternativa, micropolítica, por fuera de la subjetividad y las representaciones macropolíticas, que pueden ir de lo confrontativo a lo beligerante. En definitiva, diversas maneras o intensidades de formar subjetividad por las prácticas, la experiencia y la producción de sentido, para que el teatro sea “luz para los hombres” como pedía el gran teatrero Juan Carlos Gené (1928-2012), a quien Dubatti le dedica este enjundioso estudio.

Cierra el volumen un índice de conceptos y referencias teóricas muy práctico para el docente investigador y una muy nutrida guía bibliográfica.

Considero que este texto es imprescindible, no sólo porque enseña a ver teatro, desde el sólido conocimiento y la experiencia expectatorial de Dubatti, sino que además inculca valores éticos fundamentales para el crítico y el espectador común, en definitiva el hombre/mujer de hoy.

NIDIA BURGOS