

Relectura de “Hacia un teatro pobre” desde la Filosofía del Teatro

Otro aspecto de la productividad de Grotowski en el teatro argentino



Jorge Dubatti

Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor regular adjunto de la cátedra Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, UBA. Coordina el Proyecto de Investigación “Historia del teatro universal y teatro comparado” en la UBA. Desde 2001 dirige la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es autor de más de cien volúmenes sobre teatro argentino y universal, entre ellos, *Filosofía del Teatro I y II* e *Historia del actor I y II*. Tradujo teatro de Alfred de Musset, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Bernard-Marie Koltès y Joël Pommerat.

Al margen de su función comopreciado metatexto de la poética grotowskiana, el artículo “Hacia un teatro pobre” se constituye en temprana, precursora afirmación de una Filosofía del Teatro, en tiempos de estatus ascendente de la Semiótica¹ y de las teorías del “giro lingüístico”.² Publicado en Odra, Wroclaw, en 1965, pronto fue difundido por diversas revistas europeas y recogido en libro en inglés en 1968 y en castellano en 1970. Gracias a la edición mexicana de Siglo XXI circula en la Argentina desde comienzos de la década del 70. El objetivo de este trabajo es destacar algunas de sus afirmaciones como posibles antecedentes y fuentes de los postulados centrales de la Filosofía del Teatro.

Surgida de la reflexión teórica sobre las prácticas teatrales en su contexto específico –particularmente, de las prácticas del campo teatral de Buenos Aires–, la Filosofía del Teatro es una disciplina teatrológica de desarrollo actual en la Argentina que se diferencia tanto de la Filosofía como de la Teoría Teatral.³ Si la

1 Véanse al respecto Tadeusz Kowzan, “La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?”, 1997, y Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, 1999.

2 Dardo Scavino, *La filosofía actual. Pensar sin certezas*, 1999, pp. 21-92.

3 Recuérdese que tras historizar el concepto de Estética, Elena Oliveras afirma: “Para superar los inconvenientes que suscita el término Estética, la expresión ‘filosofía del arte’ podría resultar más adecuada” (*Estética. La cuestión del arte*, 2004, p. 22).

Filosofía se preocupa por el conocimiento de la totalidad del ser, la Filosofía del Teatro focaliza en el conocimiento de un objeto específico, circunscrito, acotado. Para distinguir entre ambas, valen al respecto las palabras de Manuel García Morente:

La filosofía es el estudio de todo aquello que es objeto de conocimiento universal y totalitario (...) La filosofía podrá dividirse en dos grandes capítulos, en dos grandes ciencias: un primer capítulo o zona que llamaremos ontología, en donde la filosofía será el estudio de los objetos, todos los objetos, cualquier objeto, sea el que fuere; y otro segundo capítulo, en el que la filosofía será el estudio del conocimiento de los objetos. ¿De qué conocimiento? De todo conocimiento, de cualquier conocimiento (...) La estética [en tanto Filosofía del Arte] no trata de todo objeto pensable en general. Trata de la actividad productora del arte, de la belleza y de los valores estéticos.⁴

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

de la Teoría Teatral,⁵ puesto que concibe el teatro como un acontecimiento ontológico.

En “Hacia un teatro pobre” Jerzy Grotowski formula de manera fundacional las perspectivas filosófico-ontológicas que pueden organizarse en seis ejes principales: su preocupación por la pregunta sobre el ser del teatro; su definición del teatro a partir de la oposición *teatro pobre / teatro rico* o *teatro sintético*; su visión de las diferencias del teatro con el cine y la televisión y de la necesidad de generar una política que profundice esa diferencia; su propuesta de una nueva construcción teórica del actor; su distinción entre un teatro *autopoietico* y un teatro conceptual; y su invitación a fundar la teoría del teatro desde la observación de la práctica teatral, en complementariedad con los supuestos filosóficos de “el teatro sabe”⁶ y “el teatro teatral”.⁷

Si se considera el impacto que la concepción del teatro de Grotowski ha tenido en las prácticas teatrales argentinas,⁸ en forma directa o mediante intermediaciones como las del Odin Teatret y Eugenio Barba, y si se toma en cuenta –como ya se señaló– que la formulación de la Filosofía del Teatro surge de la reflexión teórica sobre las prácticas teatrales argentinas (de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alberto Ure, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, Federico León, Vivi Tellas, entre otros), es posible reconocer la productividad argentina del pensamiento de Grotowski, no sólo en las poéticas escénicas y pedagógicas sino, además, en el origen de esta nueva tendencia teatrológica que llamamos Filosofía del Teatro.

4 Manuel García Morente, *Lecciones preliminares de filosofía*, 2004, p. 24.

5 Véase Dubatti, 2007, 2008 y 2009a. Dentro de los estudios teatrales, la Filosofía del Teatro es la que plantea los problemas más abarcadores y la que refiere a marcos de totalización que exceden los objetos de estudio de otras ramas internas de la Teatrológica, como la Poética Teatral, la Semiótica Teatral, la Teoría Teatral, el Análisis Teatral, la Crítica Teatral, el Teatro Comparado, la Historiografía Teatral, la Pedagogía Teatral, la Preceptiva Teatral, la Etnoescenología, la Antropoescenología, la Socioescenología y la Epistemología del Conocimiento Teatral. La Filosofía del Teatro las enmarca a todas, en tanto expresa las condiciones de posibilidad de cada disciplina.

6 Jorge Dubatti, *El teatro sabe*, 2005.

7 Mauricio Kartún, “Prólogo”, en Jorge Dubatti, *El teatro teatral*, 2009b.

8 Véanse los trabajos de Silvina Díaz, 2008 y 2009a.

Seis ejes filosófico-teatrales para una relectura

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

I. La pregunta por el ser del teatro

El punto de partida del artículo de Grotowski es la pregunta por el ser del teatro, esto es, qué hace teatro al teatro, cuál es su “esencia”⁹ en términos filosóficos.¹⁰ “Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo”,¹¹ escribe Grotowski, y más adelante insiste: “¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden?”.¹²

En la base de sus indagaciones Grotowski coloca el planteo ontológico: qué es lo que existe en tanto teatro, cuál es su relación y diferencia específica con otros entes en el mundo, qué lo hace posible. De la inserción de la pregunta en su artículo surge su doble preocupación: ontológica y óptica.¹³ Grotowski se pregunta por una ontología de objetos específicos y por la relación del teatro con

el conjunto de lo que existe; se instaura en filósofo del teatro, no por especificidad académica ni pretensión desmesurada de saber, sino por la simple consecuencia y constatación de la función del artista como intelectual específico y porque, naturalmente, todo amante del teatro deviene en un filósofo del teatro.¹⁴

Como Grotowski, la Filosofía del Teatro sostiene que los artistas teatrales poseen un pensamiento específico sobre esos saberes. Los teatristas son intelectuales específicos. El artista *piensa por medio de los mundos poéticos, piensa los mundos poéticos, piensa para crear los mundos poéticos, piensa más allá de los mundos poéticos*. Aceptar que el teatrista es un intelectual implica concebir el teatro como cantera de pensamiento y experiencia, como campo de subjetividad habitable e indagable en sus afirmaciones.

II. La definición del teatro

Frente a la pregunta ontológica, Grotowski propone como respuesta una *definición* del teatro a partir de la oposición *teatro pobre / teatro rico* (al que también denomina “teatro sintético”). Llega a esa definición por *vía negativa* (es decir, por eliminación de componen-

9 Jerzy Grotowski, (1970) *Hacia un teatro pobre*, 2000, p.16.

10 Obsérvese la limitación filosófica de la Semiótica cuando pretende ignorar deliberadamente el concepto ontológico de “esencia” (Ver Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 9), que en realidad resulta asimilable al de *forma* en sentido aristotélico. Recuérdese la reflexión de García Morente: “Aristóteles entendió por forma, primero y principalmente, la figura de los cuerpos, la forma en el sentido más vulgar de la palabra, la forma que un cuerpo tiene, la forma como terminación límite de la realidad corpórea vista desde todos los puntos de vista; la forma en el sentido de la estatuaria, en el sentido de la escultura; eso entendió primero y fundamentalmente por forma Aristóteles. Pero sobre esa acepción y sentido de la palabra forma, entendió también Aristóteles –y sin contradicción alguna– aquello que hace que la cosa sea lo que es, aquello que reúne los elementos materiales, en el sentido amplio que les dije a ustedes antes, entrando también lo inmaterial. Aquello que hace entrar a los elementos materiales en un conjunto, les confiere unidad y sentido, eso es lo que llama Aristóteles forma. La forma, pues, se confunde con el conjunto de los caracteres esenciales que hacen que las cosas sean lo que son; se confunde con la esencia. La forma, en Aristóteles, es la esencia, lo que hace que la cosa sea lo que es” (García Morente, *op. cit.*, p. 119). El alejamiento de la Semiótica de las preocupaciones filosóficas dio cabida en los estudios semióticos a una suerte de *horror rerum* (paradójica sustitución contemporánea del *horror vacui*) que hoy nos resulta inexplicable y al que la Filosofía del Teatro se opone programáticamente.

11 Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 9.

12 *Ibidem*, p. 13.

13 Distinguimos ontológico de óntico: según la Real Academia Española (que coincide con Heidegger), *óntico* = referente a los entes, a diferencia de *ontológico* = referente a la ontología, es decir, a la pregunta por el ser de los entes (*Diccionario de la lengua española*, 2001, tomo 7, p. 1101).

14 Jorge Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 2007, pp. 23-26 y pp. 175-177.

tes contingentes) y, mediante sucesivos descartes, formula un núcleo insoslayable, necesario, de presencia inexorable, no susceptible de ser desechado:

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”.¹⁵

El método lo acerca a la práctica filosófica de la duda cartesiana o al ejercicio de *epojés* de la fenomenología husserliana. Grotowski concluye:

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

El “teatro pobre” define la fórmula-base, el principio (causa y origen) del teatro: la relación actor-espectador y el actor concentrado en su cuerpo y su oficio.¹⁷ Este carácter *esencial* del teatro (en términos aristotélicos, la “forma” teatral, lo que hace que la cosa sea lo que es) rebate la teoría del teatro como suma de las artes, como

(...) síntesis de disciplinas creativas diversas: literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminación, actua-

ción (bajo la dirección de un *metteur en scène*). Este “teatro sintético” es el teatro contemporáneo que de inmediato intitulamos el “teatro rico”: rico en defectos.¹⁸

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

Para Grotowski el teatro rico depende de la “cleptomanía artística”, es decir, “se obtiene de otras disciplinas”,¹⁹ surge del hurto de lo que no le es específico. Frente a esto, llama a un teatro no cleptómano, a un reencuentro del teatro con su identidad-esencia, a regresar al teatro como política estética de los saberes que provee una Filosofía del Teatro. El teatro pobre, que asume su singularidad como forma artística, no compite en consecuencia con la televisión ni con el cine, géneros que encierran al “teatro rico” en un “círculo vicioso”.²⁰

(...) el cine y la televisión descuellan en el área de los funcionamientos mecánicos (montajes, cambios instantáneos de locación, etc.), el teatro rico apela vocingleramente a los recursos compensatorios para lograr un “teatro total”.²¹

Grotowski concluye: “No importa cuánto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y la televisión”.²² En consecuencia, no debe competir con ellos por ese camino, sino seguir un camino propio. Como afirma la Filosofía del Teatro, si cine y televisión dialogan con públicos masivos y capitalizan la intermediación

15 Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 13.

16 Los destacados nos pertenecen.

17 Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 15. Obsérvese lo que adeuda a esta definición la teoría del “espacio vacío” de Peter Brook (*El espacio vacío*, 1994).

18 *Ibidem*, p. 13.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*, p. 14.

22 *Ibidem*.

tecnológica²³ como lenguaje, el teatro apuesta hacia otra dirección: el rescate del convivio –la reunión sin intermediación tecnológica–, el encuentro de persona a persona a escala humana,²⁴ o la absorción y transformación de la tecnología en una poética de base aurática, dentro de la matriz teatral.

IV. Una nueva construcción teórica del actor

En los primeros párrafos de su artículo, Grotowski señala que “el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor”.²⁵ El actor es la materia misma del teatro, no se limita a poner el acento en su capacidad representativo-ficcional, sino en el actor como totalidad humana y poética.

El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad; y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del “trance” y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de “transiluminación”.²⁶

Grotowski formula así una teoría del *teatro de estados*²⁷ y del *cuerpo poético*: de sus palabras se desprende que el actor es un campo de acontecimiento ontológico, donde a la vez se observa un cuerpo viviente (cuerpo natural-social) atravesado por un estado o afectación (cuerpo afectado) y que es generador de (y es generado a la vez por) otro cuerpo, el cuerpo poético.²⁸ Confluyen así en una unidad y a la vez en un fenómeno de estratificación:

- el cuerpo como materia viva y social;
- el cuerpo en estado “espiritual”, en “proceso interno”, en “un estado elevado de espíritu”;
- el cuerpo como “composición artificial”, como “estructura disciplinada del papel”, como “un signo, no un gesto común” o cuerpo de la *poiesis*.²⁹

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

La composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello (la tensión tropística entre el proceso interno y la forma los refuerza a ambos. La forma actúa como un anzuelo, el proceso espiritual se produce espontáneamente

23 Utilizamos las expresiones *intermediación tecnológica* y *reproductibilidad tecnológica* en el sentido en que Walter Benjamin habla de “reproducción mecánica” o “reproductibilidad técnica” (según las diversas traducciones). Empleamos la palabra *tecnológica* para dar cuenta de la acelerada y cada vez más sofisticada tecnologización de los medios de reproductibilidad, y para diferenciar el término de *los técnicos*, *la técnica* y sus derivados respectivos, que en la Filosofía del Teatro están referidos específicamente al trabajo teatral en la producción del acontecimiento poético.

24 Jorge Dubatti, *op. cit.*, p. 20.

25 Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 9.

26 *Ibidem*, p. 10.

27 Obsérvese la relación de la concepción grotowskiana con la teoría del actor propuesta por Eduardo Pavlovsky (*Micropolítica de la resistencia*, 1999; *La ética del cuerpo*, 2001) y Ricardo Bartís (*Cancha con niebla*, 2003).

28 Jorge Dubatti, *Cartografía teatral*, 2008.

29 Los entrecomillados pertenecen a las páginas 11 y 12 de la edición que nos ocupa.

ante y contra él).³⁰

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

Sabemos que el texto *per se* no es teatro, que se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, gracias a las entonaciones, a las asociaciones de sonidos, a la musicalidad del lenguaje.³¹

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

V. La oposición entre teatro *autopoietico* y teatro conceptual

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

En este sentido, Grotowski valora un conocimiento y comprensión *a posteriori* de la práctica:

Es difícil precisar cuáles son los elementos de nuestra producción que resultan de un programa conscientemente formulado y los que se derivan de la estructura de nuestra imaginación (...) no se trata del producto de una “filosofía del arte”, sino del descubrimiento práctico y del uso de las reglas teatrales. Es decir, las producciones no surgen de postulados estéticos *a priori*; más bien, como dice Sartre, “toda técnica conduce a una metafísica”.³²

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

Durante varios años vacilé entre los impulsos nacidos de la práctica y la aplicación de principios *a priori*, sin advertir la contradicción. Mi amigo y colega Ludwik Flaszen fue el primero en señalar esta confusión dentro de mi obra: el material y las técnicas que surgen espontáneamente de la naturaleza misma de la obra cuando se prepara la producción eran reveladores y prometían mucho, pero lo que yo consideraba la aplicación de suposiciones técnicas era más bien la revelación de simples funciones de mi personalidad que de mi intelecto.³³

Es por ello que el trabajo con el actor y la creación teatral implican un descubrimiento sobre la práctica; paso a paso, a partir de la atenta observación de lo que la forma va develando.

³⁰ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, pp. 11-12.

³¹ *Ibidem*, p.12.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

Hay algo incomparablemente íntimo y productivo en el trabajo que realizo con el actor que se me ha confiado. Debe ser cuidadoso, confiado y libre, porque nuestra labor significa explorar sus posibilidades hasta el máximo; su crecimiento se logra por observación, sorpresa y deseo de ayudar; el conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, *se encuentra en él* y nuestro crecimiento común se vuelve la revelación.³⁴

VI. Fundar una teoría del teatro desde la observación de la práctica

En estrecha relación con el ejercicio del “descubrimiento práctico” y la “revelación” de lo que el teatro va exponiendo en su dinámica, Grotowski invita a repensar teóricamente el teatro desde la práctica, porque “cuando se prueba rigurosamente en la práctica, [ésta] corroe la mayor parte de nuestras ideas habituales sobre el teatro”.³⁵

El sexto eje reconecta así con el primero: sólo puede responderse la pregunta por el ser del teatro desde la teorización de un campo de experiencia. Grotowski parece coincidir con los supuestos filosóficos de “el teatro sabe” y “el teatro teatra” antes mencionados. Señala Mauricio Kartun:

Cuál es el *hecho* del teatro. *Qué hace*. Cada uno lo ve a su modo. El autor, el actor, el director, el espectador. Cada cual creará ver en su propio deseo, en su necesidad –esos fragmentos cualesquiera–, el potencial complejo de ese hacer. Y ninguno de esos segmentos dará cuenta ni por lejos de su complejidad. Se lo observa como resultado de una suma de ánimas y no se le descubre el alma. David Bohm, esa mezcla bizarrona de físico y filósofo, propone concebir lo

complejo como totalidad no dividida y fluente. Y en la necesidad de reconstruir el lenguaje para expresarlo, introduce un nuevo modo verbal, el “reomodo” (*rheo* es la raíz del verbo griego que significa ‘fluir’). Un modo en el que el movimiento se considere primario en nuestro pensamiento, y en el que esta noción se incorpore a la estructura del lenguaje para que sea el verbo, antes que el nombre, es que juegue el papel principal. Que allí donde el lenguaje tradicional nos obliga a ver el mundo como estructuras rígidas y estáticas sea capaz de captar el fluir de los procesos, su interconexión. A ver: que sea capaz de hacer comprender que un árbol *arbola*. Cuando observamos un remolino solemos considerar (y consolidar) una apariencia material y sólida allí donde se expresa en realidad una de las paradojas dinámicas más bellas de la creación: una energía fluente, un movimiento hecho materia. Bueno: el teatro es eso: una energía que corre y gira desde hace siglos generando signo y forma en su vértigo morfológico. Un remolino con una fuerza y un saber propio. Y es por esa ancestral energía generadora de forma abierta que el teatro no piensa obras: obra pensamientos. Que cuando está vivo –no siempre– el *teatro sabe*.

Bien. Mucha cháchara, pero cómo se define entonces ese hecho, su acción: *qué hace* el teatro. ¿Practica un ritual en donde el conflicto celebra litúrgica y sanguinariamente a la violencia? ¿Desfila una procesión inmóvil, una ceremonia donde un séquito de fieles sentados en estado de sagrada identificación sigue el devenir del ídolo encarnado? O genera apenas un acto de entretenimiento ordinario. O se limita a encarnar literatura. No hay caso. Ninguna singularidad sería ca-

34 *Ibidem*, p. 20.

35 *Ibidem*, p. 13.

paz de dar cuenta nunca del hecho metafísico, maravilloso y bohmiano que puede expresarnos su reomodo: porque lo que hace el teatro desde hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano y lo mítico es nada más y nada menos que *teatrar*.³⁶

Conclusión

En “Hacia un teatro pobre” Grotowski sienta las bases de una nueva teatrología que, como la Filosofía del Teatro, regresa al pensar ontológico, percibe el teatro como diferencia y saber específico, esboza las principales modalidades del *teatrar* y coloca la mirada de la *esencia* (o forma aristotélica) en el trabajo del actor, en su acontecimiento ontológico y en la relación con el espectador.

Por vía negativa, por eliminación, destaca que el teatro se manifiesta como un saber autopoietico, descubrimiento y revelación, y que, en consecuencia, su teorización sólo es formulable en términos de reflexión sobre la experiencia de la manifestación de esa forma y su saber encarnado. Si en las prácticas del teatro argentino la productividad de la práctica grotowskiana sigue dando sus frutos hasta hoy, proponemos que de la misma manera la teoría grotowskiana se ubica en las raíces de las nuevas orientaciones teatrológicas de la Argentina. ■

Bibliografía

BARTÍS, Ricardo: *Cancha con niebla*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

BENJAMIN, Walter: “The work of art in the age of mechanical reproduction”, en Benjamin, Walter: *Illuminations* (ed. Hannah Arendt), New York, Harcourt, Brace & World, 1968.

BROOK, Peter: *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1994.

DÍAZ, Silvina: *El actor en el centro de la escena: de Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*, (tesis doctoral), Buenos Aires, Corregidor, 2009b, en prensa.

DÍAZ, Silvina: “Jerzy Grotowski: el desenmascaramiento del actor”, en Dubatti, Jorge (coord.): *Historia del actor II*, Buenos Aires, Colihue, 2009a.

DÍAZ, Silvina: “La recepción de la poética grotowskiana en Buenos Aires. Hacia una nueva crítica”, en *Afuera. Estudios de crítica cultural*, www.revistaafuera.com, Año III, N° 5, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, noviembre 2008.

DUBATTI, Jorge: *El teatro teatral*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2009b, en prensa.

DUBATTI, Jorge: *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel, 2009a.

DUBATTI, Jorge: *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008.

DUBATTI, Jorge: *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge: *El teatro sabe*, Buenos Aires, Atuel, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999.

GARCÍA MORENTE, Manuel: *Lecciones preliminares de filosofía*, Buenos Aires, Losada, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy: (1970) *Hacia un teatro pobre*, Margo Glantz (trad.), México, Siglo XXI, 2000.

KARTÚN, Mauricio: “Prólogo”, en Dubatti, Jorge: *El teatro teatral*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2009b, en prensa.

KOWZAN, Tadeusz: “La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?”, en Bobes Naves, María del Carmen (comp.): *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

OLIVERAS, Elena: *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel, 2004.

PAVLOVSKY, Eduardo: *La ética del cuerpo*, Buenos Aires, Atuel, 2001.

PAVLOVSKY, Eduardo: *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/ CISEG, 1999.

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

SCAVINO, Dardo: *La filosofía actual. Pensar sin certezas*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

36 Mauricio Kartún, *op. cit.*, 2009 b.