
INFANCIAS Y FILOSOFÍA DEL TEATRO

Abordaje preliminar para el estudio del teatro infantil

INFANCIES AND THEATRE PHILOSOPHY

Preliminary Approach to the Study of Children's Theatre

GERMÁN CASELLA

casellahav@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 06/04/2017 | Aceptado 16/07/2017

Resumen

En este artículo se ahondará en el concepto de Filosofía del Teatro presentado por Jorge Dubatti para sistematizar y para profundizar los postulados que podrían ser aplicados al estudio del Teatro Infantil. Para eso, se destacará la propuesta de una metodología de estudio teatral que supere monismos y reducciones epistemológico-semióticas como un camino posible hacia la investigación de un acontecimiento escénico destinado. Finalmente, se reflexionará sobre el teatro para las infancias.

Palabras clave

Acontecimiento; teatro; ontología; tríada; infancias

Abstract

In this article there will be a deeper understanding of the concept of Theatre Philosophy developed by Jorge Dubatti in order to systematize and broaden the hypotheses that may be tested in Children's Theatre. Thus, the design of a methodology for theatre studies that surpasses monisms and epistemological-semiotic reductions as a viable way towards the study of an oriented scenic event will be emphasized. Finally, the scope of a feasible approach based on Theatre Philosophy as a broadening stance that will allow us to reflect upon a Theatre for the Infancies.

Keywords

Event; theatre; ontology; triad; infancies



«La Filosofía del Teatro busca desentrañar
la relación del teatro con la totalidad del mundo
en el concierto de los otros entes y acontecimientos [...].
Enfrentado a las preguntas radicales,
todo amante del teatro deviene un filósofo del teatro.»
Jorge Dubatti (2007)

El objetivo principal de esta investigación¹ es desarrollar la Filosofía del Teatro (FDT) entendida por Jorge Dubatti (2007; 2012) como refundación y relectura del acontecimiento escénico. Esta postura sobre las micropoéticas escénicas en su relación con la totalidad del mundo permitirá, en principio, el desarrollo teórico de uno de los tres campos que atraviesan el Plan de Investigación.² Estos campos son: teatro como acontecimiento triádico (Dubatti, 2012); infancias como campo sociohistórico atravesado por proyecciones formativas (Carli, 2002), y género y sexo a partir del concepto de performatividad de género (Butler, 2002). De este modo, el artículo configura la organización y la profundización de este tipo de estudios teatrales, lo que dará lugar a un modo de abordar aquellos acontecimientos escénicos que se destinan a las infancias.

La praxis frente a la teoría (semiótica)

La Filosofía del Teatro se caracteriza por oponerse a la Teoría Teatral y, a la vez, por relacionarse con la Filosofía (Dubatti, 2007). Es reflexión teórica sobre la praxis teatral, lo cual introduce una dimensión ontológica en el estudio. De este modo, la FDT centra el foco en el conocimiento de un objeto específico, delimitado y acotado: el acontecimiento teatral. Por una parte, este campo filosófico referido al acontecimiento teatral se diferencia de la Filosofía ya que el sujeto/objeto de su pregunta es más acotado. Por otra parte, se separa de la teoría del teatro en términos de la red de relaciones de su objeto con el mundo. Si la Teoría Teatral piensa al objeto en su manifestación para sí mismo, la FDT busca desentrañar la relación del teatro con el mundo y con otros seres. Esto permite la recuperación de la dimensión filosófica en el estudio del Teatro y excede a los objetos de estudio de otras ramas internas de la teatrología. Dubatti introduce en el abordaje investigativo elementos que la teoría teatral no reivindica:

1 Esta investigación forma parte del Plan de Tesis Micropoéticas escénicas para la infancia: representaciones discursivas de las infancias y géneros en el teatro platense contemporáneo (2010-2014).

2 El objetivo de la investigación es generar tramas de reflexiones posibles alrededor de los discursos formativos sobre género y sexualidades no normativas en el denominado Teatro para Niños.

[...] la relación del teatro con el ser, con la realidad y los objetos reales, con entes ideales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con dios, los dioses y lo sagrado, etcétera (2007: 14).

Todo lo señalado le permite al autor hablar de una refundación de los estudios teatrales y, a la vez, de la necesidad de una relectura total de la Historia del Teatro. Por tanto, se considera al nacimiento de la FDT como la necesidad de superación y de cuestionamiento de definiciones monistas y de diccionario sobre el término *teatro*. La visión semiótica del teatro es la base de las definiciones más comunes que Dubatti señala, para imponer, de esta manera, la idea del teatro como sistema de lenguaje del hombre. Los conceptos *lenguaje*, *expresión* y *comunicación-recepción* adoptan recurrencia y es a partir de esto que el autor afirma que comprenden al teatro como acontecimiento:

[...] (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido, por extensión, existencia y habitabilidad), un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de cuerpos (Dubatti, 2007: 16).

Esta redefinición del Teatro como acontecimiento le permite a Dubatti señalar algunos argumentos para cuestionar el *reduccionismo* de la definición semiótica del teatro. Primero, comprende que el teatro como acontecimiento es más que el conjunto de las prácticas discursivas lingüísticas, ya que excede a la estructura de signos (verbales y no verbales) y se convierte en no reductible al lenguaje. Segundo, no se limita el teatro a la expresión del sujeto emisor, ya que la expresión humana no sería garantía de acontecer artístico. Tercero, pragmáticamente, el teatro no necesariamente transfiere información o construye sentidos compartidos (esto se refiere a comunicar); el teatro puede estimular, incitar, provocar, partir, dar. En este sentido, cabe destacar el concepto de *malentendido*:

El teatro nunca se limita de manera exclusiva a esta comunicación, mezclándose con elementos que favorecen en amplio margen el «malentendido». Beckett ha sido elocuente al respecto: «Signifique el que pueda» (Dubatti, 2007: 17).

También, debemos subrayar la idea de *colonización* que aporta Mauricio Kartun como otro modo de comprender la superación de la visión semiótica del teatro:

Hacer teatro consiste en «colonizar» la cabeza del espectador con imágenes que no comunican, sino que habilitan la propia elocuencia del espectador, porque

incluso el mismo creador no sabría muy bien precisar qué está comunicando (2009a: 6).

Estas tres observaciones sobre la semiótica teatral le permiten a Dubatti habilitar el estudio teatral a partir de basamentos filosóficos y, por tanto, ontológicos. Esto refleja una preocupación por el ser del teatro y por aquello que lo hace existir. La pregunta final es sobre el teatro y su constitución, sus modos de aparecer y de permanecer para evaluar (su posibilidad de) si es posible de ser pensado como ente y, si es así, cómo se relaciona con otros entes y con la vida. De este modo, se abre una nueva perspectiva epistemológica sobre el campo de la filosofía teatral: la pregunta ontológica por el teatro.

El pluralismo epistemológico y la ontología del teatro

Dubatti busca el diseño de una definición que permita problematizar también aquellos fenómenos artístico-históricos que surgen de los siglos XX y XXI. Así, encuentra en la FDT una respuesta a la problematización de la entidad teatral en tanto desdelimitación histórica, transteatralización, liminalidad y diseminación. El autor inaugura, entonces, tres preguntas que recurren a la ontología como vía de conocimiento: qué es, qué hay y qué está en tanto Teatro en el Mundo (Dubatti, 2008).

En concordancia con la búsqueda de respuestas a sus tres preguntas fundacionales, Dubatti realiza un recorrido etimológico a partir de la palabra *teatro*. En principio, se reencuentra con la palabra griega *théatron*, que significa mirador ; comparte raíz con el verbo *theáomani*, como la acción de ver aparecer . Finalmente, el teatro como acontecimiento, para el autor, es un mirador en el que se ven aparecer entes poéticos que son tanto efímeros como de entidad compleja. Por tanto, si el fenómeno teatral ya no es comprendido únicamente como un ente semiótico-comunicativo, sino, más bien, como acontecimiento teatral, la reflexión se relaciona con la praxis específica y contextualizada. De este modo, la FDT nace y muere con el hombre y la mujer, ya que es Filosofía de la praxis humana.

Ahora bien, si el teatro estudiado desde una perspectiva semiótica es superado a partir de la FDT y la pregunta ya no es *en* y *para* el teatro, sino ontológica y para el mundo: ¿qué basamento epistemológico encuentra el autor para abordar el acontecimiento? A partir de esta pregunta, Dubatti desarrolla la comprensión de las características del objeto teatral en busca de proponer diversas ciencias que puedan abordar el arte teatral. Esto introduce en la propuesta investigativa un elemento plural que el autor llamará «Pluralismo Epistemológico», como el nacimiento de diversidad de perspectivas que no den lugar a reduccionismos. Así, la FDT comprende que el teatro como acontecimiento es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del

convivio, pues es fenómeno de la cultura viviente y existe mientras acontece; es diferente a otros acontecimientos de reunión, pues posee componentes de acción que construyen zonas de experiencia y subjetividad con saberes y haceres específicos; prioriza la función ontológica, ya que no todo es reductible al lenguaje; se estudia en su dimensión pragmática por hacerse y producirse. Se debe observar desde praxis singulares, territoriales y locales y no desde esquemas abstractos; solo debe ser teorizado una vez que aconteció, antes no. Si es teorizable al margen del acontecimiento, entonces no necesariamente acontece; es la historia del teatro perdido, ya que es la historia de lo que ya aconteció; requiere de un investigador participativo, sea artista, técnico o espectador, pues se debe intervenir en la zona de experiencia teatral obligatoriamente.

Por tanto, y en conclusión, es necesaria la pluralidad epistemológica al momento de abordar al acontecimiento teatral, como un camino posible hacia la reflexión sobre el estudio teatral. Dubatti comprende esta necesidad como exigencia:

[Exige] repensar el teatro desde sus prácticas, procesos y saberes específicos, habilitando una razón pragmática que pueda dar cuenta de la problematización de lo que sucede en el acontecimiento y pueda, a su vez, rectificar una *doxa* o ciencia desligadas de la observación de las prácticas (2012: 32).

El teatro como acontecimiento: dos definiciones

Como ya se señaló, Dubatti entiende al teatro como acontecimiento complejo internamente. Esto se refiere a tres subacontecimientos que componen el acontecimiento teatral y que necesitan estar presentes para comprender el ente como tal: convivio, poiesis y expectación. Para definirlos, el autor presenta dos tipos de definiciones, una lógico-genética y otra pragmática.

La perspectiva de definición lógico-genética define el teatro como expectación de poiesis corporal en convivio. Para mayor claridad en lo propuesto, se desarrollarán brevemente cada uno de los tres componentes. El *convivio* es la reunión de cuerpos presentes, de artistas, de técnicos y de espectadores en encrucijada territorial cronotópica cotidiana. Este elemento de la cultura viva es la primera distinción del teatro de otras manifestaciones artísticas en las que el cuerpo del productor es implicado. A diferencia del cine o de la radio, exige la presencia aurática del cuerpo presente. El teatro, para Dubatti, no es desaturatizable, ya que es experiencia fundacional y se vive con los otros: establece vínculos compartidos y vicarios que multiplican la afectación grupal. Pero esto hace que el convivio se someta a las leyes de la cultura viviente, lo que lo convierte en efímero y en inconservable como experiencia viviente, sino a partir de soportes. Esto convierte al teatro, como inaugurado desde el convivio, en zona de experiencia.

El segundo subacontecimiento que se implica en el acontecimiento teatral es la *poiesis*, como producción de los asistentes al convivio con cuerpo desde acciones físicas y físico-verbales. La *poiesis*, por tanto, se produce y es desde la acción corporal lo que permite la definición de una posible zona de teatralidad; configura un ente otro respecto de la vida cotidiana. De este modo, el autor presenta a la poesía como algo nuevo dentro del pacto establecido en convivio, es decir que nace como un ente que no podría existir en el cotidiano ya que sólo aparece en esas condiciones. Este término es tomado por Dubatti de la filosofía aristotélica, pues es fabricación, elaboración que siempre es contextualizada, ya que incluye tanto la acción de fabricar y el objeto fabricado. Así, como producción, la *poiesis* es acontecimiento pero a la vez es *en* el acontecimiento y concluye en que su función es ontológica exclusivamente, ya que pone a un acontecimiento a existir.

La *poiesis* cobra su sentido tal al ingresar al acontecimiento el tercer subacontecimiento: la *expectación*. Es observación consciente de la naturaleza otra del ente poético, por tanto es conciencia de la especificidad poética del acontecimiento escénico. A pesar de existir la posibilidad de un gesto expectatorial intermitente, requiere necesariamente de una distancia ontológica, que permita la toma de consciencia de que lo que se está viendo es *poiesis*. Así, Dubatti concluye esta definición del triple subacontecimiento afirmando que el teatro es lugar de vivencia de *poiesis*, pero también de observación: *expectación* puede comprenderse como *vivir-con*, o como dejarse afectar por el nuevo cuerpo producido.

Cabe destacar que esta estructura del acontecimiento otorga un régimen de recurrencia y de previsibilidad al ente teatral, ya que si no están presentes los tres subacontecimientos, para el autor no podría hablarse de acontecimiento teatral. Y aquí es importante destacar, siempre en la línea de las preguntas de la FDT, la existencia de una teatralidad anterior al teatro. Dubatti señala, retomando el origen etimológico de la palabra, a la teatralidad como organización política de la mirada, como estrategias de dirección visual. Ahora bien, esto no incluye la intervención de la tríada convivio-*poiesis*-*expectación*, por lo tanto, el teatro es teatralidad poética exclusivamente, ya que es instauración de un cuerpo poético y su forma de generar *expectación* y convivio específico y situado.

Este último punto es lo que da lugar a la definición pragmática del teatro como la multiplicación mutua de los tres subacontecimientos, convirtiéndolos en casi imposibles de distinguir claramente. Esto no es más que nuevamente la refundación de la comprensión del teatro, ya que implica la superación del concepto del teatro como representación. Así, Dubatti retoma la secuencia de Mauricio Kartun (2009a) *representar>presentar>sentar* para destinar al sentar un sentido distinto: «Sentar es lo que genera el acontecimiento: Construye un espacio-tiempo de habitabilidad, sienta un hito en el devenir de nuestra historia» (Kartun, 2009a: 25).

De esta secuencia se destaca que la definición pragmática del teatro retoma una idea del mismo como zona de experiencia de la cultura viviente, siempre determinada por la presencia de los tres subacontecimientos. Entonces, el teatro se convierte en espacio de subjetividad y de experiencia, y lo instaura como espacio de contacto con el ser. Dentro del convivio y desde la poiesis, el teatro construye una zona de experiencia singular que favorece la construcción de espacios de subjetividad alternativa, por ser organización político-poética de la mirada.

Finalmente, es a partir de todo lo dicho que se puede considerar al teatro como acontecimiento ontológico que requiere de un abordaje epistemológico plural. Para estudiar al acontecimiento, desde cualquiera de sus dos definiciones, es necesario estar presente o bien abordar los materiales físicos que intervienen antes, durante o después de la expectación. De este modo, la perspectiva de la FDT tendría un carácter innovador y de refundación. Cabe ahora preguntarse, en concordancia con el Plan de Investigación, por la factibilidad o no de este abordaje en el Teatro para Niños.

El teatro para niños y la FDT: un abordaje posible

Se definió a la FDT como refundación y como reivindicación del estudio teatral. Así, se comprendió que esta postura es más amplia que la Teoría Teatral (por estudiar al teatro en su relación con el Mundo) y más acotada que la Filosofía (por preguntarse únicamente por el ente teatral). Luego, se revisó la postura superadora de la FDT frente a perspectivas semióticas del teatro y se dio lugar a la pregunta ontológica por el mismo. Surgió, entonces, el concepto de *acontecimiento teatral* como proceso específico conformado por tres subacontecimientos que sientan hitos en el devenir de la vida humana y por tanto construyen subjetividades. Éstas últimas podrían considerarse alternativas a otras formas de construcción de modos de habitar el mundo ya que se relacionan directamente con un acontecimiento teatral. Finalmente, se concluyó en la conveniencia de abordar al teatro desde un pluralismo epistemológico que permita comprender al acontecimiento desde su origen primario y efímero.

Ahora resta preguntarse por la pertinencia de esta perspectiva al estudio de acontecimientos escénicos infantiles. En principio, hay que destacar la falta de especificidad conceptual a la hora de definir al teatro para chicos. Una línea posible es la que comprende al Teatro Infantil como un acontecimiento destinado a personas en situación de infancia (Sormaní, 2004). Las infancias serán comprendidas como campo sociohistórico compuesto por superposición de tiempos (Bustelo, 2011). Esto contiene la idea de que el presente concreto de los niños y las niñas es contrapuesto constantemente por el deseo de un futuro impuesto por la lectura adulta ajena, dando como resultado determinaciones

formativas sobre ellos y ellas (Carli, 2002). Esto implica desnaturalizar/desbiologizar el concepto de infancia, para llevarlo hacia términos culturales que deshabilitan la intervención normativa por parte del adulto y la abstracción historiográfica. De este modo, el teatro para niños es un teatro destinado, en el sentido de que es pensado para un grupo expectatorial específico, pero no necesariamente real. Con esto se apela a que existe un gran desconocimiento del destinatario por parte del productor adulto, principalmente por la visión/intervención señalada. Existiría, entonces, una distancia generacional que puede ser completada con el recuerdo de la propia infancia, dando como resultado el trabajo con un espectador-*identikit* (Mehl, 2010).

Al comprender la complejidad de lo planteado, concluiremos acerca de la pertinencia de abordar el Teatro Infantil desde la FDT. En primer lugar, la FDT habilita razonamientos prácticos que dan cuenta de la problematicidad de lo sucedido en el acontecimiento, por lo que se podrían visibilizar modos de producción y recepción ocultos en el Teatro Infantil. Asimismo, si se refiere a la relación del teatro con el ser, la realidad y demás, entonces la FDT es una herramienta amplia para el abordaje investigativo de acontecimientos teatrales que se gestan hacia un grupo definido.

En segundo lugar, el pluralismo epistemológico que señala Dubatti para abordar el acontecimiento teatral es totalmente coincidente con el abordaje transdisciplinar de las Infancias. La FDT permite repensar al acontecimiento como zona de experiencia y subjetividad alternativa, por lo que habilita a la revisión del acontecimiento escénico infantil en tanto instauración de mundos proyectados opuestos a realidades infantiles concretas.

Por un lado, si es verídica la ausencia de especificidad conceptual alrededor del Teatro Infantil, entonces la FDT puede funcionar como un camino posible para comprender la conceptualización del acontecimiento escénico infantil como formador de subjetividades estereotípicas o no. Por otro lado, la superación de la perspectiva semiótica del teatro daría lugar a la producción y a la investigación de otras micropoéticas no pensadas como infantiles pero plausibles de ser expectadas por niños y niñas.

Finalmente, la preocupación por saber que se *sientan* formas de estar en el mundo a partir de un acontecimiento escénico permitiría la toma de consciencia de la responsabilidad de fabricar poesis teatrales para niños y niñas. Saber que la Historia del Teatro es la historia del teatro perdido, habilita a la revisión de discursos, estéticas, propuestas históricas locales comprendidas como Teatro para Niños.

Referencias bibliográficas

Bustelo, Eduardo (2011). «Introducción». En *El recreo de la infancia* (pp. 15-19). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Carli, Sandra (2002). «Introducción». En *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955* (pp. 17-38). Buenos Aires: Miño & Dávila.
- Carli, Sandra (2006). «Notas para pensar la infancia en la Argentina. (1983-2001). Figuras de la historia reciente». *La cuestión de la infancia* (pp. 19-54). Buenos Aires: Paidós.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Athuel.
- Dubatti, Jorge (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Athuel.
- Dubatti, Jorge (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propuedéutica*. Buenos Aires: Athuel.
- Kartun, Mauricio (2009a). «El teatro teatra». En Dubatti, Jorge. *El teatro teatra. Nuevas Orientaciones en Teatrología*. Bahía Blanca: Ediuns.
- Mehl, Ruth (2010). «Introducción» y «El teatro para niños y los malentendidos que lo circundan». En *El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea* (pp.15-17, 21-35). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Sormaní, Nora Lía (2004). *El teatro para niños. Del texto al escenario*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.