

Filosofía del Teatro, acontecimiento, autopoiesis e infrasciencia: el pensamiento de Mauricio Kartun y Javier Daulte

Jorge Dubatti¹

Resumen. El artículo desarrolla el concepto de autopoiesis tal como lo concibe la Filosofía del Teatro en relación con el acontecimiento teatral. En una de sus líneas principales (la Filosofía de la Praxis Artística, producción de conocimiento en/desde/para las prácticas teatrales), dos notables artistas-investigadores argentinos (Mauricio Kartun y Javier Daulte) reflexionan sobre la autopoiesis a partir de la auto-observación de su trabajo dramático y escénico. Se propone una valoración y análisis de la literatura de artistas-investigadores (literatura de vasto volumen en Hispanoamérica, que empieza a ser estudiada) como aporte a la Teatrológica.

Palabras clave: teatrológica hispanoamericana, filosofía de la praxis artística, poética, creación-investigación.

[en] Theatre philosophy, events, autopoiesis and infrascience: the thinking of Mauricio Kartun and Javier Daulte

Abstract. The article develops the concept of autopoiesis as conceived by the Philosophy of Theater in relation to the theatrical event. In one of its main lines (the Philosophy of Artistic Praxis, production of knowledge in/from/for theatrical practices), two notable Argentine artist-researchers (Mauricio Kartun and Javier Daulte) reflect on autopoiesis from the self-observation of their dramaturgical and scenic work. An appreciation and analysis of the literature of artist-researchers (vast-volume literature in Latin America, which is beginning to be studied) are proposed as a contribution to Theaterology.

Keywords: Hispanic American Theaterology, Philosophy of Artistic Praxis, Poetics, Creation-Research.

Cómo citar: Dubatti, J. (2024) Filosofía del Teatro, acontecimiento, autopoiesis e infrasciencia: el pensamiento de Mauricio Kartun y Javier Daulte, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 53, 5-11.

En Filosofía del Teatro (Dubatti, 2020a, 2024) la noción de autopoiesis² excede la dimensión que la conecta a la autorreflexividad del sujeto de enunciación escénica, lo autobiográfico y lo autoficcional. El concepto de acontecimiento (basal para esta disciplina/metadisciplina teatrológica en la que venimos investigando, desde la Universidad de Buenos Aires, hace ya un cuarto de siglo) concibe la *poiesis*³ corporal como un componente *sine qua non* (no hay acontecimiento teatral sin *poiesis* corporal) e implica la aparición (en términos fenomenológicos) de elementos poéticos que no podemos atribuir ni a la voluntad programadora, ni a la conciencia ni al control vigilante de las/los artistas, de las/los técnicas/os-artistas ni de las/los espectadores reunidos en el convivio, es decir, que desborda los campos de la *poiesis* productiva y la receptiva.⁴ Autopoiesis y acontecimiento teatrales son categorías inseparables y en ellas se funda una reconsideración teórica del teatro más allá de la comunicación: la función primaria de la *poiesis* teatral no es la comunicación ni la generación

¹ Academia Argentina de Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Correo: jadubatti@gmail.com

² Acentuamos gráficamente *poiesis* como en el griego original, no así en autopoiesis, por tratarse de un término técnico contemporáneo.

³ En términos de acontecimiento, “el teatral se diferencia de otros acontecimientos conviviales por un sub-acontecimiento o componente existencial: la *poiesis* corporal, la construcción de un mundo con otras reglas, con / en / desde el cuerpo vivo. En este sentido, esa condición de *poiesis* corporal, expectatorial y convivial también lo diferencia de otros acontecimientos poéticos, como el libro (que trabaja con la tecnología tecnovivial de la escritura y la edición), el cine (que no necesita el convivio entre actores y espectadores y sustituye el cuerpo físico por signos) o la radio (que requiere para su acontecer una tecnología de mediación remota, a distancia). El teatro es el único acontecimiento que combina lo convivial, lo poético corporal y lo expectatorial en la producción de un tipo de experiencia y de subjetivación. Viene de siglos, milenios atrás” (Dubatti, 2024: 16-17).

⁴ Sobre *poiesis* productiva, receptiva y convivial, Dubatti, 2012, *passim* (ver “Índice de conceptos y referencias teóricas”, p. 167).

semiótica de sentidos ni la simbolización cultural (Lotman, 1996; Martínez Fernández, 2000: 19 y sigs.) sino la instauración ontológica, poner mundos a existir, hacer nacer mundos con otras reglas (Dubatti, 2012: 82). Como señala Mauricio Kartun, dentro de la palabra “re-pre-sentación” están inscriptas otras dos: “presentación” y “sentación”. Justamente esta última se vincula con el fundamento ontológico: “sentar” un mundo artístico. La función ontológica reenvía al sentar mundos (en los acontecimientos) como fundamento del arte teatral.

La idea de acontecimiento sostiene que el teatro es más que lenguaje y que, si ya el lenguaje genera sus propias dinámicas autónomas, no apresables en una orientación excluyente de significación (como pensaba Samuel Beckett, véase Cerrato, 2007: 24), la experiencia teatral (lenguaje + inefabilidad; comunicación + infancia) multiplica en su espesor el descubrimiento de lo imprevisible durante el acontecimiento y *a posteriori*. Para ser más precisos, en el acontecimiento teatral podemos prever que habrá una zona imprevisible, y que esta es sólo accesible, cognoscible y experimentable en el mismo acontecimiento y en la reflexión posterior sobre este.

Solemos escuchar que en el acontecimiento “pasan más cosas” (perceptibles desde todos los ángulos posibles de análisis) que las que planifican o pretenden controlar los sujetos artísticos mencionados. ¿Cómo hacer para que un espectáculo performativo no genere autopoieticamente ficción? ¿Cómo controlar que la posdramaticidad no produzca territorios dramáticos? Hay una dimensión de la *poiesis* que no podemos catalogar como deliberadamente productiva (de artistas y técnicos) o receptiva (de espectadores), aunque los bordes de su definición sean liminales, lábiles, borrosos.

En Filosofía del Teatro⁵ llamamos autopoiesis a esa zona del acontecimiento que sobrepasa el trabajo humano, pero al mismo tiempo es propiciada por él, en una suerte de habilitación, invocación o estimulación programada que deja abierto un campo aleatorio de revelación y descubrimiento. Como escribía el poeta Alberto Girri cuando afirmaba que el poema “sucede”: “No pasaría nuestro trabajo de ser más que una tenaz invocación: tocar tambores para que llueva” (1990: 101). La acción productiva opera a manera de catalizador, con la certeza de que en la zona poética confluyen lo programado y lo no-programado, o mejor dicho lo programado como descubrimiento de lo no-programado. En los procesos creadores la noción de autopoiesis es vinculable a la formatividad de la que habla Luigi Pareyson (1960, 1987; también Oliveras, 2006).

La autopoiesis coloca a los sujetos de la creación en un saber y un no-saber, en un espacio de conciencia (saber que se sabe) e infrasciencia (saber que no-se-sabe). Y se trabaja para descubrir lo que no-se-sabe y solo es accesible desde la aceptación de la infrasciencia. El hacer es a la par guiado por la conciencia y la infrasciencia (Dubatti, 2014: 28, 54, 86, 100, 155); observamos la presencia de lo autopoietico en el espesor de acontecimiento del cuerpo poético y su relevancia como condición para la creación (2012: 95 y 102).

En trabajos anteriores señalamos cómo la autopoiesis no “expresa” al sujeto artístico (entendido como sujeto emisor en el circuito de la comunicación), quien incluso “reprime el teatro, lo inhibe” (2012: 11; véanse los ejemplos de Armando Discépolo y Ricardo Bartís en nota 5, p. 15); nos preguntamos cómo cada poética puede asumir posicionamientos diversos respecto de qué hacer y qué valor otorgarle a la autopoiesis (opusimos los casos de Ricardo Monti y Mauricio Kartun, 2012: 86-87); distinguimos entre un teatro autopoietico y un teatro conceptual, según la modalidad de trabajo de diferentes directores (2007: 117-118).

Para la Filosofía del Teatro la autopoiesis se manifiesta en todas las multiplicaciones del acontecimiento concebido como un sistema complejo, o incluso como un polisistema, en el que intervienen diversos componentes y variables en permanente mutación tanto de selección como de combinación: hay descubrimiento en lo que pasa en los convivios, en la semiosis ilimitada, en las construcciones estructurales, en lo presemiótico de los procesos, en los accidentes o dinámicas micropoéticas que asume cada acontecimiento, en la multiplicidad de cuerpos inscripta en el cuerpo poético, en la liminalidad primaria y secundaria (con la vida, con las otras artes, con otros campos de acontecimiento como el deporte, la educación,

⁵ Le caben a la Filosofía del Teatro tres posibles aproximaciones principales, desde sus ángulos de labor centrales. Por un lado, es la disciplina / metadisciplina científica que hace las grandes preguntas filosóficas al teatro como acontecimiento (provenientes de las diferentes ramas filosóficas: Ontología, Gnoseología, Ética, Política, etcétera). Por otro, es una Filosofía de la Praxis Artística: la producción de conocimiento y pensamiento en / desde / para / sobre la praxis teatral, desde una razón práctica o razón de la praxis, que radica en los haceres y saberes del “teatrar” del acontecimiento por parte de artistas-investigadores e investigadores participativos. Finalmente, es también una Filosofía de las Ciencias del Teatro o de la Teatrológica, es decir, la dimensión epistemológica en su formulación más abarcadora: el análisis de las condiciones de producción de conocimiento y validación de dicho conocimiento en la Teatrológica (Dubatti, 2024: 20-21).

la fiesta, el rito, la salud, la política, etc.). Ningún ángulo de abordaje queda indiferente a la manifestación de la autopoiesis.

Por otra parte, en la *poiesis* implícita de cada acontecimiento queda siempre una cantera en latencia para las multiplicaciones futuras a descubrir. Como afirma Eric Clémens, “le jeu de textes défait la volonté” (citado por A. Pagés Larraya, 1983: 15).

Destaquemos la reflexión sobre la autopoiesis en dos artistas-investigadores (Dubatti, 2020a, Cap. VI, 247-277), productores de conocimiento desde una Filosofía de la Praxis Artística,⁶ observadores permanentes de lo que acontece en las prácticas teatrales: Mauricio Kartun (San Martín, Provincia de Buenos Aires, 1946) y Javier Daulte (Buenos Aires, 1963), ambos de brillante trayectoria artística en dramaturgia, dirección, docencia, gestión.

Debemos enmarcar este análisis en el rescate y valorización de una inmensa literatura hispanoamericana, la de los artistas-investigadores, que empieza a ser estudiada y conservada sistemáticamente (Dubatti, 2020b, y Lora-Dubatti, 2021, 2022 y 2023) y que constituye sin duda un aporte central a la Teatología.⁷ Estas páginas (de volumen inmenso, ya que esta producción se refleja en ensayos, manifiestos, tesis, monografías, programas de mano, entrevistas, etc.) es parte central de las literaturas del acontecimiento teatral (Dubatti, 2023).

Hay dos textos ensayísticos breves donde Kartun sintetiza su posicionamiento respecto de la autopoiesis: su prólogo a *Teatro x la Identidad Ciclo 2001* y “El teatro teatral”, publicados originariamente en 2001 y 2009 y recogidos más tarde en su libro *Escritos 1975-2015* (2015: 239-240 y 136-137).

En el prólogo a *Teatro x la Identidad* Kartun propone la expresión “El teatro sabe”⁸ para nombrar la autopoiesis: “Lo que sus artistas a veces no saben lo sabe el teatro mismo” (2015: 239). Hay saberes en el acontecimiento que no dependen de la conciencia ni de los saberes explícitos (el saber que se sabe) de los sujetos productores. Kartun brinda un ejemplo que ilustra su afirmación:

Un director enfrenta a su elenco en el temido primer ensayo. No tiene una imagen ni por casualidad. Está vacío. El actor entre tanto espera ese algo que no llega. Se enciende un tacho. La presencia de otros parece indicarle su lugar en el vacío. Alguna palabra detona las suyas. Gana el espacio físico, pinta con su cuerpo el imaginario. Todos se mueven por él como si nunca hubieran hecho otra cosa. Nace un mundo. El director mira y dirige: como nacida de algún paradójico gen fosforescente, la puesta se ilumina a sí misma. Como respondiendo a la lógica de un organismo ausente la creación se hace en el interior del propio objeto creado. (239)

Kartun destaca la función ontológica: “Nace un mundo”, y afirma que la *poiesis* es automodélica, va encontrando en esas coordenadas (ese espacio, esos actores, ese convivio creador, etc.) su propia entidad de acontecimiento. Un saber fundamental del artista radica en confiar en los saberes autopoieticos del teatro. Kartun desestima, en consecuencia, la imagen del director como el que sabe todo, el que ve la totalidad; para Kartun el director es el que sabe ver lo que el teatro sabe, lo que autopoieticamente va descubriendo sucesivamente en la experiencia teatral de los ensayos y las funciones. El saber teatral está distribuido entre todas las instancias que concurren en el acontecimiento: “El teatro sabe. Saben sus espacios, sus artistas, como parecen saber esos grandes textos que basta dejarlos correr para que pidan espectáculo. Y sabe su público,

⁶ La Filosofía de la Praxis Artística da relevancia a (al menos) cuatro sujetos de la investigación artística en la producción de conocimiento desde/para/en/sobre la praxis artística: el/la artista-investigador/a, el/la investigador/a-artista, el/la artista asociado/a a un/a investigador/a no-artista especializado en arte, y el investigador participativo que (sin ser artista) produce conocimiento participando en el acontecimiento artístico (ya sea por su estrecha relación y familiaridad con el campo artístico o por su trabajo en el convivio como espectador; es el investigador que ubica su laboratorio en el acontecimiento teatral, en el “barro” del campo teatral, y no solo en el gabinete científico lejos del acontecimiento, en la “torre de marfil”. Llamamos artista-investigador/a al artista o agente de la actividad teatral que produce pensamiento a partir de su praxis creadora y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos. En el genérico artista-investigador incluimos no solo a los artistas (actores, directores, dramaturgos, escenógrafos, músicos, iluminadores, etcétera), sino también a otros agentes del campo artístico: al gestor-investigador, programador-investigador, técnico-investigador, crítico-investigador, espectador-investigador, etc. Investigador/a-artista es el/la teórico/a con importante producción ensayística y/o científica que, además de su carrera académica en organismos universitarios o científicos, es un artista de primer nivel. Por otra parte, el/la investigador/a participativo/a se caracteriza por trabajar adentro mismo del campo teatral. El/la investigador/a participativo/a puede investigar asociado/a a las/los artistas. Estas cuatro figuras básicas se multiplican en diversas combinatorias y devenires. Todos estos sujetos, desde la creación-investigación, o investiceación, o investigación-acción, generan una Filosofía de la Praxis Artística. (Dubatti, 2024: 52-53).

⁷ Como señalamos en *Teatro y territorialidad* (2020a: 22) nos referimos a la Teatología en tres dimensiones: a) el conjunto de disciplinas científicas que producen discurso sobre el teatro: Historia, Historiografía, Historiología, Teoría, Metodología, Epistemología, Estudios sobre la Crítica, Semiótica, Poética, Sociología, Antropología, Filosofía, Museística, Archivística, Ecdótica, etc.; b) la metadisciplina o disciplina de disciplinas (disciplina de 2º grado) que focaliza en las relaciones, dinámicas y situación de las disciplinas científicas que estudian el teatro en general o en determinados contextos; c) el conjunto de prácticas ensayísticas sobre teatro producidas no sólo por académicos e investigadores participativos, sino también por los mismos artistas-investigadores. Venimos reivindicando el aporte a la Teatología de las/los grandes artistas-investigadores hispanoamericanos.

⁸ Según Mauricio Kartun nos comentó, escucho por primera vez esta expresión en boca del director Alberto Ure, otro gran artista-investigador argentino, quien a su vez la habría escuchado a algunos actores.

claro, que es nada más y nada menos que la otra mitad de sí” (239). Kartun pone como caso de acontecimiento inesperado de autopoiesis los sucesos de Teatro Abierto 1981 en plena dictadura:

¿De qué manera si no se entendería lo que para muchos es milagro? Corre el fin de la dictadura militar en Buenos Aires. Una banda de dramaturgos rabiosos pone toda su leche en veinte textos cortos. Los directores los toman, se suman los actores. ¿Cómo hacer lo que nunca se hizo? ¿Cómo convertir trescientas carillas carta en un acontecimiento político capaz de conmoverle las tripas al poder? Un par de meses después el público hace cola en horarios insólitos para sumarse desde su lugar –el único que le da sentido– a aquel ya mítico Teatro Abierto. (239)

Otro ejemplo de que “el teatro sabe” es para Kartun el de Teatro x la Identidad, caso notable de teatro aplicado a la causa de las Abuelas de Plaza de Mayo en busca de los nietos y las nietas robados durante la dictadura. Escribe Kartun, estableciendo un paralelo (*mutatis mutandis*) con el “milagro” de Teatro Abierto:

Pocos géneros más devaluados y convalecientes que el teatro político. Se juntan unas pocas voluntades lúcidas con la intención solidaria de colaborar desde el arte con la búsqueda ineludible de las Abuelas de Plaza de Mayo. Con su rastreo incansable de la verdad, con su tarea de reconstrucción de lazos e identidades. Con sabiduría y modestia le pasan el desafío al *teatro*. Abren el juego a la comunidad teatral. Espontáneamente, sin prejuicios, sin modelos, y aun sabiendo que pueden ser elegidos o no, un centenar de artistas –la mayoría sorprendentemente jóvenes– responde presentando sus proyectos. Nadie se preocupa por saber cómo hacerlo: se lo hace. Talía, musa fané, le da un pie para subir a proscenio, y el viejo teatro, tan alejado en los últimos años de toda función política, se reinventa a sí mismo. Como esos pañuelos de bolsillo que la gente moja durante las manifestaciones y usa de máscara contra los gases, así el teatro encuentra la manera de cambiar creativamente su función y transformarse en esa otra herramienta capaz del módico prodigio. Como en aquel Teatro Abierto el público no aguarda críticas, comentarios, ni recomendaciones: su glándula le pide: revienta las salas desde el primer día transformando a Teatro por la Identidad en una fiesta por la vida. Apenas terminado el ciclo buena parte de sus objetivos están cumplidos: alrededor de setenta jóvenes se presentan a corroborar su identidad, cerca de veinticinco mencionan especialmente a TxI como detonador de su impulso. (239-240, el subrayado es del autor)

En la visión de Kartun, el “teatro” que sabe pasa a ser un nuevo organismo, un nuevo sujeto colectivo (en el que se desubjetivan y resubjetivan los sujetos artísticos y el público) que sabe más que cada uno/una de los que intervienen en sus prácticas. Pongamos especial atención en que para Kartun las/los espectadores son parte fundamental en la configuración de ese sujeto otro y mayor.

Años después Kartun retome la expresión “el teatro sabe” en su artículo “El teatro teatral”. Retoma allí el concepto de “reomodo” de David Bohm y escribe:

Cuando observamos un remolino solemos considerar (y con-solidar) una apariencia material y sólida allí donde se expresa en realidad una de las paradojas dinámicas más bellas de la creación: una energía fluyente, 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*. (136, el subrayado es del autor)

Para Kartun el teatro está “vivo” cuando pone en ejercicio la autopoiesis: el acontecimiento “obra pensamientos” más allá de lo que piensan individual o colectivamente los seres humanos que intervienen en él. El reomodo del teatro que reconoce en su dinámica los saberes de la autopoiesis exige un término específico: el teatrar. No puede definirse todo lo que hace el teatro (autopoiéticamente) sino con esa palabra singular:

Ninguna singularidad sería capaz 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*. (137, el subrayado es del autor)

La reflexión que Javier Daulte realiza respecto de su forma de trabajo con “el procedimiento” en el ensayo “Juego y compromiso” (2010a, 2021) y los procesos de composición que a partir de éste se detonan, permiten establecer una conexión de la autopoiesis con la formatividad, teoría sobre la creatividad artística formulada por Luigi Pareyson (1960, 1987). Se trata de una clave fundamental para el análisis de su teatro y, al mismo tiempo, para la comprensión del fenómeno de la autopoiesis. Daulte establece una tensión entre irracionalismo-racionalismo (la dialéctica que llama entre “el niño y el matemático”), juega entre la indeterminación

autopoietica de la obra y el control consciente del artista. El “procedimiento” daulteano opera como la “forma formante” de la que habla Pareyson y que conduce hacia la “forma formada”. Según Elena Oliveras,

mientras la *forma formante* va haciéndose, “da forma” a la obra y se convierte, en el final del proceso, en *forma formada* [...] El proceso de producción de una obra se define como la actividad ejercida por la *forma formante* antes de existir como forma formada. [...] La forma es activa aun antes de existir. (2006: 152, los subrayados son de la autora)

Daulte coincide con Pareyson en que el hacer va encontrando el modo de hacer, entre “la invención” y “el descubrimiento” (Daulte, 2013). Por eso muchas veces el camino de creación teatral se inicia con el “procedimiento” como clave autopoietica pero aún sin texto escrito, sin obra. El “procedimiento”, en tanto forma formante, es la guía principal en el proceso hacia la obra (forma formada). Según Daulte la creación le implica asumir la productividad de una posición infrasciente: no sabe ni conoce plenamente hacia dónde va la forma formante porque, como afirma Pareyson, “la forma existirá solamente cuando el proceso esté acabado” (1960: 58). En el no-saber todo, en la capacidad de ir descubriendo e inventando sobre la forma que va apareciendo, está el secreto de la creación buscada. Al mismo tiempo, Daulte confía en el procedimiento y en su propia capacidad de percepción y diálogo con el proceso que va desarrollando. El artista es una suerte de partera, *medium*, intermediario entre la forma formante y la forma formada, y al mismo tiempo un organizador activo, un constructor, que “lejos de esperar pasivamente la germinación de la forma, busca, ensaya, experimenta, estudia, decanta” (Oliveras, 2006: 153) en el proceso de los ensayos.⁹ Dice Pareyson:

La obra acabada es una maduración que presupone un proceso de germinación e incubación a través del cual, mediante una continuada sucesión de rectificaciones, correcciones, reinicios, selecciones, tachaduras, rechazos y sustituciones, la obra se define mientras se va decantando. (1987: 111)

La forma se va desplegando ante la conciencia creadora y técnica del artista, quien propicia una autopoiesis: se trata de dejar ser aquello que se va desplegando ante su conciencia de la mano del procedimiento y sus reglas. De esta manera Daulte vehiculiza una de sus ideas fundamentales respecto del arte, de raíz simbolista: el valor de la autonomía del arte, de su especificidad, de su inmanencia estructural, su condición de mundo paralelo al mundo (cosmos dentro del cosmos, estructura en abismo, como en Borges y en las piezas daulteanas)¹⁰ dotado de sus propias reglas. Su “compromiso” con esas reglas de “juego” inmanentes es la condición de posibilidad de la existencia de su teatro.

Afirma Oliveras que, de acuerdo con la formatividad, “la toma de conciencia del desarrollo de la obra solo puede aparecer *post factum*, una vez que ésta se ha terminado. Sólo entonces el autor comprende que ha seguido el único camino en que se podía llegar a hacerla” (2006: 154). ¿No es la necesidad, el deseo, la felicidad de comprender y desandar esos caminos misteriosos y fascinantes, que se han recorrido un tanto a ciegas, lo que impulsa a Daulte a escribir teoría y a repensar lo hecho? ¿No surgen del núcleo radiante de la pregunta por la creación sus ensayos, sus “Prólogos” y sus “Postfacios” publicados en los tomos de su teatro (Daulte, 2004, 2007, 2010b, 2011, 2012b, 2018, 2021)?

Esta relación de infrasciencia (por la que se sabe algo pero no todo lo que preside el proceso creador) se relaciona con la producción de sentido, que siempre es *a posteriori*, como sostiene Daulte en “Batman vs. Hamlet” (2012a). No se sabrá qué puede significar la obra hasta que, al final del proceso, “forma formada”, se transforme en un dispositivo de estimulación. Consciente de la crisis del teatrero ilustrado, Daulte construye dispositivos de ausencia, de vacío, que claman por ser llenados de sentido y, frente a la demanda tradicional por “lo importante”, despiertan la elocuencia del espectador y lo invitan a completar esa ausencia. Ejemplos de esos dispositivos de estimulación están en toda su obra, mencionamos como ejemplos el “paquete” de *Desde la noche llamo*, el personaje de Claudio (el hombre invisible o fantasma) en *¿Estás ahí?*, el cubo en *Clarividentes*. Daulte no le dice al espectador lo que debe pensar, entender o concluir, ni qué sentido debe construir, ya que sería “dictatorial”, “fascista” unificar el sentido; lo invita a crear, a jugar libremente en un campo de reglas, a construir su propia interpretación y enlaces referenciales. Más que un circuito de comunicación, Daulte promueve una donación de mundo (función ontológica) que genera estimulación. Como

⁹ Usamos aquí la palabra “ensayo”, no como texto teórico de artista-investigador, sino en tanto proceso de creación teatral, el trabajo de puesta en escena o escritura escénica e investigación con los actores y equipo.

¹⁰ Véase al respecto nuestra introducción al tomo 6 de las obras de Daulte (2018: 23-81).

Kartun, Daulte concibe el teatro no como un vehículo transmisor de ideas, sino como un constructor, un portador de ideas en sus mismas estructuras dramáticas y en sus artificios.

Por las observaciones realizadas sobre autopoiesis, queremos destacar finalmente que los textos de Mauricio Kartun y Javier Daulte (literatura de artistas-investigadores del teatro) resultan un aporte relevante al pensamiento teatrológico argentino e hispanoamericano.

Referencias bibliográficas

- Bohm, D. (1998). *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.
- Cerrato, L. (2007). *Beckett: el primer siglo*. Buenos Aires: Colihue.
- Daulte, J. (2004). "Postfacio". En su *Teatro 1*. Buenos Aires: Corregidor, 207-222.
- (2007). "Postfacio". En su *Teatro 2*. Buenos Aires: Corregidor, 353-397.
- (2010a). "Juego y compromiso". En *La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario*. Ed. Olga Cosentino. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 119-139.
- (2010b). "Postfacio". En su *Teatro 3*. Buenos Aires: Corregidor, 417-442.
- (2011). *Teatro 4*. Prólogo de Javier Daulte (19-26). Buenos Aires: Corregidor.
- (2012a). "Batman versus Hamlet. El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa". En *Teatro contemporáneo: provocaciones y encuentros*. Christian Quenta y Omar Rocha Velasco (eds.). La Paz, Bolivia: Fundación Simón I. Patiño / Festival Internacional de Teatro de La Paz (FITAZ) / Carrera de Literatura de la Universidad
- Metropolitana de San Andrés (UMSA) e Instituto de Investigaciones Literarias (IIL), 64-86.
- (2012b). "Postfacio". En su *Teatro 5*. Buenos Aires: Corregidor, 361-378.
- (2013). "El acto creativo, ¿invención o descubrimiento?". Artículo inédito cedido por el autor.
- (2016). "La palabra, el ruido y la música". En *Nuevas orientaciones en Teoría y Análisis Teatral. Homenaje a Patricio Esteve*, J. Dubatti coord. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS, Serie Extensión, Colección Estudios Sociales y Humanidades, 31-50.
- (2018). *Teatro 6*. Estudio preliminar de J. Dubatti (23-81), "Prólogo" de Javier Daulte (83-103). Buenos Aires: Corregidor.
- (2021). *Teatro 7*. "Prólogo" de Javier Daulte (23-26), estudio preliminar de J. Dubatti (27-50). Buenos Aires: Corregidor.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, Col. Arte y Acción.
- (ed.). (2020b). *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". Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- (2023). "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). En prensa.
- (2024). *Cien preguntas sobre el acontecimiento teatral y otros textos teóricos*. México: Paso de Gato y Universidad Autónoma del Estado de México, con la colaboración del Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, Gobierno Municipal de Tampico a través de la Secretaría de Cultura de Tampico, Universidad Nacional Autónoma de México, Cultura UNAM, a través de la Dirección de Teatro, Serie Teoría y Técnica.
- Girri, A. (1990). *1989/1990*. Buenos Aires: Fraterna.
- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Praxis Teatral. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.
- Lora, L. y Dubatti, J. (ed.) (2021). *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. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- (ed.) (2022). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III*. Lima: Fondo Editorial ENSAD. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- (ed.) (2023). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo IV*. Lima: Fondo Editorial ENSAD. Disponible en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Oliveras, E. (2006). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.

- Pagés Larraya, A. (1983). "Estudio preliminar. La voz de Ricardo E. Molinari: voz y mito del sur". En R. E. Molinari, *Páginas de Ricardo E. Molinari seleccionadas por su autor*. Buenos Aires: Celtia, 13-50.
- Pareyson, L. (1960). *Estetica. Teoria della formatività*. Bologna: Zanichelli.
- (1987). *Conversaciones de Estética*. Madrid: Visor.