



Lo sagrado

Dramaturgia: Julio Chávez y Camila Mansilla
 Elenco: Julio Chávez, Eugenia Alonso, Rafael Federman / Rocco Romano, Claudio Medina
 Diseño de escenografía: Ariel Vaccaro
 Diseño lumínico: María Verónica Alcoba
 Diseño de vestuario: Alejandra Robotti
 Diseño gráfico: Martín Gorricho
 Música original: Diego Vainer
 Dirección: Julio Chávez
 Asistente de dirección: Juan Ramón Gaona
 Producción ejecutiva: Francisco J. Martínez Jones
 Dirección de producción: Estanislao Otero Valdez
 Producción general: Rimas Producciones, Florencia Masri, Ricky Pashkus, Alejandro Zaga, Fernando Sokolowicz
 Estreno: 12 de abril de 2024, Paseo La Plaza, CABA.

PALABRAS CLAVE: TEATRO – FILOSOFÍA DE LA PRAXIS ARTÍSTICA - ACTUACIÓN – EXPECTACIÓN
 KEYWORDS: THEATER – PHILOSOPHY OF ARTISTIC PRAXIS – PERFORMANCE – EXPECTATION

Actuar, escribir, dirigir, expectar teatro: Julio Chávez, “Lo sagrado” y la reflexión sobre la praxis escénica

Jorge Dubatti¹

Por la vía de la nueva conciencia que genera la Investigación Artística (creación-investigación)² entre docentes y estudiantes de artes y teatro, el

¹ Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963) es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Profesor Titular Regular de Historia del Teatro Universal/Historia del Teatro 2 (Carrera de Artes, UBA) y Profesor Titular Interino de Teoría y Análisis del Teatro (Carrera de Letras, UCA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo:CyT (2022-2024) “Historia Comparada de las/los espectadores de teatro en Buenos Aires 1901-1914”. Desde 2023 es Académico de Número de la Academia Argentina de Letras (Sillón Ventura de la Vega) y Miembro Correspondiente de la Real Academia Española. Su libro más reciente: *Cien preguntas sobre el acontecimiento teatral y otros textos teóricos*.

² Véanse sobre Investigación Artística, Dubatti 2014, 2020a, 2020b, 2023a.

perfil de la formación actoral en las escuelas especializadas (sean terciarias, universitarias o no formales; públicas o privadas) se está transformando provechosamente.³ Tanto de docentes como de estudiantes de actuación, ese nuevo diseño conceptual incluye la dimensión del actor como investigador y como espectador.

Llamamos actor-investigador a aquel que, desde su formación misma, es consciente de que produce conocimiento en/para/desde/con su praxis (ya sea desde el acontecimiento escénico o en los ensayos, los procesos, la circulación, la relación con los públicos, con las instituciones, en el entrenamiento, etc.). Hay una vasta literatura de actor-investigador (internacional y nacional) que da cuenta del universo de esas prácticas. La producción de conocimiento surge ya de todos los aspectos de la educación teatral, del reomodo (Bohm) del estudiantear (Scovenna, 2020)⁴ y del docentear (Dubatti, 2022, 2023b).⁵

Identificamos como actor-espectador, principalmente, a aquel que reconoce en sus prácticas de expectación una fuente de formación actoral. El ejercicio del actor-espectador es parte del de actor-investigador. Ver actuar a otros actores, ver espectáculos, poéticas escénicas, trabajo escénico o educativo de otras/os artistas y maestras/os, analizar acontecimientos artísticos es tan formador e indispensable como pisar el escenario y poner el cuerpo en obras. Se aprende a actuar (y se enseña a actuar) viendo actuar a otros actores y viendo espectáculos de otros artistas. Sabemos que si un actor o actriz está haciendo temporada no puede ir a ver otros espectáculos, pero sí puede y debe hacerlo (como prioridad) cuando tiene disponibilidad horaria. Por otra parte, venimos insistiendo en la necesidad de que los cursos de actuación incluyan formalmente la expectación de actuación: regularmente

³ Un caso relevante de esta transformación, entre otros, es el de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) de Lima (véase Dubatti, 2024a), que acaba de ser transformada oficialmente en la Universidad Nacional de Arte Escénico de Perú (UNAE).

⁴ Escribe Mariano Scovenna: “Mientras el conjunto de estrategias de enseñanza que diseña el profesor orienta el ‘estudiantar’ de los estudiantes, las formas concretas de estas decisiones (las actividades de aprendizaje) son una de las acciones principales que configuran el teatrar de esos mismos estudiantes. En las experiencias de teatro educacional, los estudiantes juegan en simultáneo, un doble juego: el de crear acontecimientos de aprendizaje y acontecimientos teatrales, que se implican y enriquecen mutuamente. A esta confluencia de procesos complejos la podemos llamar ‘estudiantear’. Siendo ella, el *fluir* de las actividades que realiza un sujeto que aprende teatro y al mismo tiempo crea acontecimientos teatrales” (2020, p. 339).

⁵ Traspolando el concepto de Scovenna al reomodo del docente teatral, llamamos *docentear* al amplio conjunto de prácticas, su “*fluir*” y entretelado, que el docente realiza en su trabajo y en relación a lo escénico.

los estudiantes de actuación deberían asistir al teatro, así como en las clases de actuación se debería incluir la visión de espectáculos y su posterior análisis (en suma, escuelas de espectadores dentro de las clases de actuación, a través de la visita de artistas a las clases, donde puedan hacer sus obras y charlar con docentes y estudiantes, como propone Jhonatan Pizarro desde Ecuador).⁶

Son diversos los ángulos de enfoque de las prácticas del actor-espectador y cada uno merece una reflexión particular. En esta ocasión elegimos referir una selección de ocho observaciones teóricas e ilustrarlas con la reflexión de un actor-investigador excepcional: Julio Chávez.⁷



Pudimos entrevistar a Chávez en el marco de las actividades de la Escuela de Espectadores de Santa Fe.⁸ El punto de partida fue el estreno de su nuevo

⁶ Véase su tesis de Maestría en Gestión Cultural “Formación de públicos desde la práctica teatral. Experiencias educativas significativas en bachillerato” defendida en la Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador (Pizarro, 2021) y el video correspondiente: <https://www.youtube.com/watch?v=Jja9g6A3WlQ&t=456s>

⁷ Para una sistematización de la trayectoria creadora de Julio Chávez en el cine, la televisión, el teatro, la dramaturgia, la docencia teatral y las artes plásticas, pueden consultarse los estudios y cronología que redactamos para Chávez 2006 y 2012.

⁸ Escuela de Espectadores de Santa Fe, Novena Temporada (Santa Fe, Provincia de Santa Fe, Ministerio de Cultura, Centro Cultural Provincial Paco Urondo, viernes 19 de abril de 2024). Tema 1° sesión: “El espectador. Sujeto de la cultura”. Entrevista de J. Dubatti a Julio Chávez, con la participación de Claudia Tourn. La grabación de la entrevista está disponible en la web: <https://www.youtube.com/live/laRu39jE84k?feature=shared>

espectáculo teatral: *Lo sagrado*, en el que actúa, dirige y escribe (esta última tarea en colaboración con Camila Mansilla). Artista-investigador, Chávez reflexiona brillantemente sobre su múltiple praxis artística (que excede la actuación y la integra). En la conversación pusimos especial interés en su actividad como espectador y en la categoría de actor-espectador. *Lo sagrado* posee sin duda un valor teatral, dramático y escénico, en sí mismo y es, al mismo tiempo, un detonante para indagar en estas problemáticas.

Múltiples son los atractivos de la obra que Chávez presenta en la Sala Pablo Picasso del Paseo La Plaza (Corrientes 1660, CABA), centro porteño de referencia en el circuito del teatro comercial de arte (producción empresarial de alto nivel artístico).⁹ En primer lugar, es un gusto volver a ver en escena a Julio Chávez actor, sin duda uno de los grandes intérpretes nacionales, en esta ocasión acompañado por un valioso equipo: Eugenia Alonso, Rafael Federman (quien integra el elenco de la película *La sociedad de la nieve*)¹⁰ y Claudio Medina. Por otra parte, interesa verlo actuar en una producción dramática de su propia autoría. Chávez es dramaturgo de numerosas piezas, entre las que se destacan *Rancho*, *Mi propio Niño Dios*, *La de Vicente López*; esta vez en coautoría con Camila Mansilla (binomio que también ha compuesto diversos textos en los últimos años). Chávez no suele actuar sus propias escrituras, y he aquí un valor agregado: verlo componer un personaje que él mismo imaginó y siente la necesidad de encarnar, que casi es la declaración pública de un credo. Un personaje que le sienta como anillo al dedo y que (suponemos) lo expresa íntimamente. Además, en esta ocasión Chávez se autodirige.

⁹ Se puede acceder al texto dramático a través de su reciente edición: Chávez y Mansilla (2024), con valiosas observaciones en el prólogo de Ginna Álvarez (pp. 3-5).

¹⁰ Actualmente reemplazado por Rocco Romano.



Un escritor (Chávez), que elige vivir aislado en un pueblo rural y costero, recibe la visita del hijo (Federman) de su ex pareja, quien viene a reclamarle que cumpla con su palabra empeñada en una “promesa” realizada hace años. El punto de partida es, entonces, el valor de la palabra en la existencia, la responsabilidad de generar acontecimientos con los actos verbales, el sentido de prometer algo a otros. ¿Sigue vivo el valor de la promesa en la sociedad actual, o solo se promete para traicionar tarde o temprano lo comprometido? Pero, además, la palabra se entreteje con lo irrenunciable, con “lo sagrado”, entendido como aquello que exige riguroso respeto. Un componente dramático fascinante para el espectador es el inesperado cambio de punto de vista de la historia, que pasa del escritor al muchacho (inicialmente un jeroglífico, que poco a poco se va develando).

La poética de *Lo sagrado* pone en evidencia la vigencia del modelo del drama moderno, a la manera ibseniana, especialmente el período de Ibsen posterior a los cinco dramas modernos canónicos (Dubatti, 2009). Hay en *Lo*

sagrado de Chávez-Mansilla una reelaboración y transformación de *El arquitecto Solness* (1892).

Otro ingrediente es la construcción de “lo sagrado” como ausencia, como dispositivo de vacío que invita a ser llenado, a la manera del Godot de Beckett. ¿Qué es lo sagrado para los personajes? Chávez y Mansilla alimentan la acción interna, el subtexto. ¿Qué es lo sagrado para el espectador? ¿Qué es aquello a lo que cada uno no puede sino respetar? Cada quien deberá hacerse la pregunta: ¿qué es lo sagrado para mí? Y también: ¿qué es lo sagrado para los otros? Y tratar de responderse, o quedarse suspendido en una lúcida incertidumbre.

La obra propone reflexionar sobre el límite del imperativo ético, sobre aquello con lo que “no se jode”. ¿Existe ese límite ético? Según Rudolf Otto, en su libro *Lo sagrado*, esta categoría encarna un sentimiento de terror y de fascinación (al mismo tiempo) frente a lo numinoso y mayestático, frente a las fuerzas descomunales que superan lo humano y no podemos explicar, donde se abre el misterio. Para otro teórico de las religiones, Mircea Eliade, lo sagrado se opone a lo profano. ¿Qué es sagrado hoy, en la sociedad contemporánea, fundada en el materialismo? ¿Quedan aunque sea residuos de ese temblor?, se preguntan Chávez y Mansilla.



A partir de *Lo sagrado*, a partir de la profunda conciencia de Chávez como actor-investigador y actor-espectador, queremos destacar de su diálogo los siguientes aspectos teóricos de filosofía de la praxis:

1. el actor es actor-investigador en la medida en que produce pensamiento (implícito en sus obras y explícito en metalenguaje) sobre sus prácticas, se auto-observa en el hacer y el pensar. Al respecto le preguntamos a Chávez por el entretendido de las funciones de director, dramaturgo, actor, y cómo en ellas se pone en juego la expectación, y señala a partir de la auto-observación de actor-investigador:

Son la misma cosa y no la son, porque como director discuto con mi autor en el momento de la puesta. Una cosa es la palabra escrita y otra la palabra puesta en la escena. En ese momento mi director discute con mi autor. Y empieza a atribuirse los derechos, que yo creo que tiene, de intervenir en

asuntos de la palabra escrita transformada en palabra escénica. Ahí mi espectador empieza a ser claramente diferente a mi espectador oyente, que también empieza a tener otros compañeros actores, colegas, que también son otra manera de interpretar lo que pasa. Como actor empiezo también a discutir con mi director si empiezo a advertir que mi director tiene ciertas ideas que, en el momento de llevarlas a la acción, mi actor puede llegar a discutir. Hay discusiones, y cuando digo discusiones son positivas, constructivas, de trabajo. Hoy por hoy tengo oficio de sentarme a la mesa para poder discutir. No significa que sepa, sino que hago el ejercicio de pensar, con buenos resultados o, a veces, no tan buenos. Este ejercicio de siempre tener algo enfrente sobre lo que pensar...¹¹

2. la expectación no es una acción privativa del espectador sentado en la butaca, es una acción circulante y compartida por todos los agentes que intervienen en el acontecimiento teatral (espectadores, artistas, técnicos-artistas). El actor también espera durante el acontecimiento, y no solo cuando está entre patas o fuera de la visión del espectador, sino también mientras actúa. El actor es actor-espectador en el proceso de ensayos y en el acontecimiento teatral. Chávez señala que cuando pasa de los ensayos a las funciones con público, siente como actor que aparecen otras dimensiones expectatorias que no estaban antes. Espera que es esperado y esto genera producción de nuevos saberes. Le preguntamos, como punto de partida, si el actor espera el acontecimiento teatral mientras actúa:

Sin lugar a dudas. El actor se vuelve doble espectador cuando hay espectadores. O mejor dicho, aparecen en él otros espectadores que durante el proceso de ensayo no aparecen en el imaginario de un autor-director. Cuando aparece este fenómeno que completa el hecho teatral, que tiene que ver con el que asiste, con la actividad fundamental del espectador en el teatro, en ese mismo momento mi actor empieza a percibir tal vez lo que pasa en la platea. Pero también en mí mismo se despiertan espectadores que no estaban presentes hasta que el espectador se hace presente. Empiezo a ubicarme, empiezo a darme cuenta inclusive de ciertas cuestiones producto de la conciencia de que hay en ese mismo momento un espectador. Podés advertir ritmos, palabras, acciones, adaptaciones que en privado, en los ensayos, resonaban de una manera y estando el espectador resuenan de otra. [...] Creo que no se puede ser actor si no se es espectador.

Al respecto, Chávez ejemplifica con una situación vivida en la temporada teatral de 2012, en una pieza de Edward Albee en el circuito de producción

¹¹ En adelante, todas las citas de declaraciones de Chávez corresponden a la mencionada entrevista registrada en video (Chávez, 2024).

comercial de arte (Teatro Tabarís), cuando se desempeñaba también como actor y director:

Cuando hice *La cabra*, hace ocho o nueve años, teníamos un truco en escena: se caía una biblioteca. Estábamos chochos con el truco, salía muy bien, la actriz lo hacía muy bien y producía mucho efecto. A medida que fueron pasando las funciones, me empecé a dar cuenta de que los espectadores no creían que eso que era un truco, creían que pasaba de verdad. Y ahí advertí que eso era un problema. Porque en lugar de funcionar como yo quería que funcione, es decir, dramáticamente y como lenguaje teatral, empecé a funcionar de manera que la gente se asustaba, decía “Ay Dios mío”, se preocupaba. Ahí me di cuenta de que el truco estaba tan bien hecho que no se transformaba en teatral. Tuvimos que modificarlo, al punto de que ese truco se volvió teatral y de esa manera el espectador lo podía construir y no se sentía interrumpido por un accidente que creía que había sucedido. Mirá de qué manera el espectador es alguien tan importante, porque el espectador es un intérprete que también interpreta lo que está sucediendo y que expresa en el teatro eso que está interpretando. Cosa que ubica al artista en un lugar de mucha dificultad: decidir qué de lo que vos te das cuenta que el espectador recibe vas a modificar y qué no.

3. El actor es también espectador en la butaca, posee una historia como espectador. Por el fenómeno de la transexpectación y sus actualizaciones plurales (Dubatti, 2023c),¹² el actor posee múltiples capacidades y experiencias como espectador social y artístico (espectador de televisión, cine, radio, plataformas, web, arte, etc.). Le pedimos a Chávez que nos recuerde su historia como espectador, y si la expectación (o la transexpectación) tuvo que ver con su decisión de ser actor:

Empecé en esto porque fui espectador. Es algo que he contado varias veces. Viendo telenovelas la vi a Silvia Montanari. No hablo de espectador teatral, sino de espectador de telenovelas, mi espectador también fue formado ahí. La telenovela se llamaba *La cruz de Marisa Cruces*. Yo estaba tan encantado con ella, me parecía una madre hermosa, buena madre, abnegada, heroína, y ahí pensé: si para tener una madre así hay que ser actor, yo voy a estudiar actuación. (Ríe.) Fue la primera vez que se me pasó por la cabeza ser actor.

Específicamente sobre la transexpectatorialidad, Chávez observa asumiendo una posición filosófica idealista (Hessen, 2006, p. 90-95):

¹² Llamamos transexpectatorialidad, en términos abstractos y transhistóricos a la condición de entretejido, interacción y convivencia, etc., entre expectatorialidad y expectativas, y entre las expectativas entre sí (social, artística, etc.). Transexpectación(es), a las actualizaciones de la transexpectatorialidad en acontecimientos concretos y con diferencia específica (Dubatti 2023c).

No existe en el ser humano la posibilidad de no ser espectador. El espectador no es algo que construye el teatro; el espectador es alguien que existe y que hace que el mundo exista. En el mismo momento en que el último ser humano tenga la posibilidad de ver el mar y ese ser humano muere, se terminó el mar. Se terminó el mar porque se terminó quien lo mire. De manera que para nosotros esperar es crear. En el momento en que estás viendo o asistiendo a un fenómeno, ese fenómeno lo estás construyendo vos también. Si vos no estuvieses ese fenómeno no pasa.

4. El actor aprende a actuar esperando actuar a otros, por el fenómeno de dialéctica entre actoralidad y expectatorialidad que constituye la teatralidad (Dubatti, 2023c).

Es imposible ser actor sin ser espectador. Creo que el actor debe aprender a mirar, debe aprender a pensar sobre lo que está viendo, y debe encontrar el ejercicio de lo que es ser un espectador. Porque creo que eso finalmente desarrolla tu espectador para tu propio ejercicio. Para mí el espectáculo no tiene fin, es la demostración de que el espectáculo es algo vivo que sigue moviéndose y que podría seguir moviéndose.

5. El actor puede tomar conciencia de cómo organiza la mirada del espectador y produce reflexión al respecto. En su pensamiento teatral diseña un espectador explícito (Dubatti, 2023d),¹³ construye verbalmente una concepción sobre el espectador. Le preguntamos a Chávez cómo piensa al espectador de *Lo sagrado*, y si se dirige a un tipo de espectador en particular:

Ante todo a mi propio espectador. Cuando dirijo o actúo, también hay en mí un espectador. Ese es el primer espectador que tengo, te diría, y es el espectador al que en principio le debo y del que soy el responsable. En el caso de *Lo sagrado* vamos a ver lo que pasa, porque es un bebé que acaba de nacer. Nuestra intención es que el espectador se sienta atrapado en un

¹³ Distinguimos siete formas de pensar teóricamente a las/los espectadores: espectador *real* (individuos o grupos de espectadores y sus comportamientos singulares en su complejidad concreta en contexto), *histórico* (características que transversalizan a la población real de espectadoras/es en un determinado período y territorio), *implícito* (espectador-modelo que se desprende del análisis de las poéticas de una selección de textos dramáticos o espectáculos), *explícito* (que se constituye en la construcción verbal-conceptual que sobre las/los espectadores realizan los artistas y agentes del campo teatral), *representado* (construcciones poéticas del espectador en obras teatrales, literarias, pictóricas, musicales, etc.), *abstracto* (construcciones teóricas del espectador, nacionales e internacionales) y *voluntario* (el que explicita su propio campo de concepciones y afecciones teatrales, reflexiona sobre cómo se relaciona con los espectáculos, cómo lo increpan y qué espera de ellos, y produce un discurso autoconciente y de auto-observación en tanto espectador, que denominamos literaturas de espectador (Dubatti, 2023d).

cuentito casi de suspenso y que, finalmente, advierta que lo han metido en una pregunta ética. Queríamos que el vehículo sea entretenido. Que tenga algo que un poco tienen las películas de suspenso. Para que el espectador se sienta involucrado en la sensación de que algo va a pasar. Y finalmente lo que pasa es que él mismo está siendo interrogado: qué se hace frente a este problema. Ante esas preguntas.

[...]

Queríamos poner sobre la escena una pregunta, no una respuesta. No queremos expresar ninguna cosa que nosotros consideremos sagrada, sino instalar las preguntas. ¿Para vos qué es lo sagrado? ¿A qué llamás lo sagrado? ¿Es sagrada la privacidad? ¿Es sagrado el arte? ¿Es sagrado el amor? ¿Es sagrada la plata? Porque aun un ser humano podría decir: para mí son sagrados la economía y tener plata. En el momento en que afirma eso va a tener que hacer un ejercicio para sostenerlo. Creemos que, en nuestra contemporaneidad, lo sagrado es una palabra con demasiada carga. Por eso también la utilizamos. Porque suponemos que para muchos ya no nos compete. Nosotros creemos que sí, que lo sagrado nos compete. El ser humano, para mí y para Camila, está deprimido entre otras cosas porque ya no puede tener un ejercicio con lo sagrado.

6. El actor también produce pensamiento desde su dimensión de espectador voluntario (Dubatti, 2023d), cuando habla sobre sí mismo y sobre sus propias dinámicas como espectador. Chávez define así su complejidad como espectador, complejidad que sin duda pone en juego a la hora de actuar (y de enseñar actuación, en el docenteatrar) en la dialéctica de la teatralidad:

Yo soy varios espectadores, no soy “un” espectador. Tengo mi espectador inocente y absolutamente ignorante de las leyes teatrales y artísticas, al que sigo escuchando. Tengo un espectador extremadamente estricto, producto del idealismo de los años ‘70 y ‘80, un momento en el que empezaba o mediaba mi formación. Después tengo un espectador muy desarrollado, que tiene que ver los 45 años de experiencia como entrenador. Que se me ha desarrollado sin lugar a dudas en lo que es el trabajo. Y después tengo un espectador que, hoy por hoy, está más formado y entiendo yo que mejor formado, que sabe mejor hacer el ejercicio de preguntarse qué hago con lo que veo. En ese sentido he aprendido a no ubicar las cosas en lugares legitimados, o que son aparentemente cultura y arte, sino que me dejo guiar por el fenómeno que estoy presenciando en ese momento. Simplemente intento hacer el ejercicio de preguntarme qué quiso hacer el artista, qué está sucediendo, qué me está sucediendo. Es un ejercicio que, para mí, es fundamental, e intento comunicarlo a la gente que se entrena.

7. el actor asume una posición respecto de qué valor le otorgará a la palabra de las/los espectadores. Como nos ha demostrado la experiencia de trabajo en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, algunos integrantes del público pueden ser violentos y agresivos. Reflexiona Chávez:

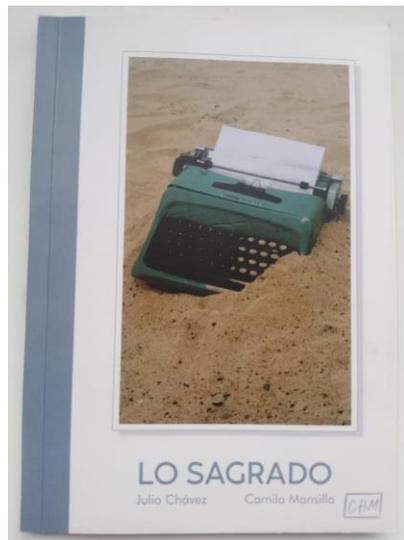
Y también creo que hay que saber qué se hace con lo que el espectador te dice. Yo no soy, por muchos motivos, como Peter Brook, que sale con una libretita y pregunta a la gente qué le pareció. No tengo ese vínculo con el espectador, porque si un espectador me llega a decir algo negativo, a mí me destroza. De manera que yo no soy de salir y preguntar. Tengo mis espectadores a los cuales acudo, y pregunto: qué viste, qué creés, qué pensás. Después, por supuesto, estoy entregado a que uno escucha cuestiones, quiera o no, pero no soy un buscador de miradas de lo que le pasa a los espectadores. Porque soy muy vulnerable y en ese sentido no me hago el canchero. [...] Pero vos sabés mejor que nadie que dentro de todo estamos en una época en la que zafamos, porque en otros tiempos te tiraban manzanas podridas y hasta excrementos si no les gustaban los espectáculos. De manera que el castigo más grande que nosotros podemos tener ahora es que el espectáculo baja al mes porque no viene nadie, pero por lo menos cacas no nos tiran. Y podrían tirarnos, de manera que uno zafa bastante. (Ríe.)

8. el actor-espectador reconoce que la experiencia teatral es pluralista (en el sentido filosófico, Cabanchik, 2000, p. 100), y no debe ser reducida a una mónada. Hay tantas relaciones con el espectáculo y el actor como espectadores reales (Dubatti, 2023d). Finalmente Chávez se detiene en el ejercicio del teatro, desde la expectación, como pluralismo de visiones y posicionamientos, cuando imagina la situación de un grupo de amigos que van a cenar luego de ver un espectáculo y discuten sobre él:

Una de las dificultades que veo ahí es entender que cuando cada espectador se expresa en la mesa con sus amigos después del teatro, no es necesario estar de acuerdo. No hay por qué estar de acuerdo. Y lo que muchas veces pasa en la mesa es que alguien quiere convencer a las otras personas. (Ríe).



En suma, una Filosofía de la Praxis Escénica ilumina aristas del acontecimiento del teatrar y el expectateatrar y debemos incorporar esos saberes, otorgándoles nivel teórico, a los Estudios Comparados de Expectación Teatral (Dubatti, 2024b). En el plano pedagógico, la futura educación de nuestros actores y nuestras actrices deberá problematizar y estimular esta dimensión de actor-investigador y actor-espectador cada vez con mayores estrategias. Consideramos que en *Lo sagrado*, en su múltiple rol de actor-dramaturgo-director, Chávez pone en ejercicio todos sus saberes como actor-investigador y actor-espectador, sobre los que reflexiona con lucidez.



Bibliografía

- Bohm, D. (1998). *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.
- Cabanchik, S. (2000). *Introducciones a la Filosofía*. Gedisa y Universidad de Buenos Aires.
- Chávez, J. (2006). *Mi propio Niño Dios y otros textos teatrales*. Estudio crítico y edición de los textos a cargo de J. Dubatti, con un texto de Camila Mansilla. Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Dramaturgias Argentinas.
- Chávez, J. (2012). *La de Vicente López y otros textos teatrales*. Estudio crítico, entrevista y edición de los textos a cargo de J. Dubatti. Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Dramaturgias Argentinas.
- Chávez, J. y C. Mansilla. (2024). *Lo sagrado*. Imprenta Mimeográfica.
- Dubatti, J. (2009). Henrik Ibsen y el drama moderno. En su *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (pp. 51-87). Colihue Universidad.
- Dubatti, J. (2014). El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. En su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (pp. 79-123). Atuel.
- Dubatti, J. (Coord. y ed.). (2020a). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro". <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Dubatti, J. (2020b). El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis. En su *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y teatro Comparado* (pp. 247-277). Gedisa.
- Dubatti, J. (2022). Las literaturas del acontecimiento teatral: bases teóricas para una reconsideración/ampliación del corpus. Literaturas del “estudianteatrar”. En Couso, L. B., Fernández, E., y Ortiz Rodríguez, M. (Coords.), *Constelaciones críticas*. Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, EUDEM, Centro de Letras Hispánicas, CELEHIS. En prensa.
- Dubatti, J. (2023a). Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde lo escénico. Una filosofía de la praxis teatral. En A. Eme Vázquez (Ed.), M. Gándara, I. Oseguera-Pizaña y E. Arroyo (Coord. y selec.), *Apostar por el encuentro. Prácticas de pensamiento colectivo (Cátedra Bergman 2010-2022)* (pp. 86-99). Universidad Nacional Autónoma de México, Cátedra Extraordinaria Ingmar Bergman en Cine y Teatro.
- Dubatti, J. (2023b). 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.
- Dubatti, J. (2023c). Transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, (11), 1-14.
- Dubatti, J. (2023d). Siete formas de pensar a las/los espectadores. *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-7). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”. <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023> y <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>

- Dubatti, J. (2024a). Desde Lima, por una teatrología territorializada. La ENSAD, centro de investigación-creación escénica. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, (210) (enero-marzo), 29-32.
- Dubatti, J. (2024b). Estudios Comparados de Expectación Teatral: cuestiones epistemológicas y bases teóricas. *Actas de las VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-12). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”. <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-viii-jornadas-2024>
<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2024/paper/viewFile/7959/4766>
- Eliade, M. (1993). *Lo sagrado y lo profano*. Gedisa.
- Hessen. J. (2006). *Teoría del conocimiento*. Losada.
- Otto, R. (1998). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza. Hay reedición en la misma casa editorial con el título *Lo sagrado*.
- Pizarro Gordillo, E. J. (2021). *Formación de públicos desde la práctica teatral. Experiencias educativas significativas en bachillerato*. Tesis de Maestría en Gestión Cultural, Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador. Repositorio Institucional de la UPS: <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/20198>
- Scovenna, M. (2020). Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos. En J. Dubatti (Coord. y ed.) (2020), pp. 333-347.

Videos en la Web

- Chávez, J. (19 de abril de 2024). Entrevista a Julio Chávez por J. Dubatti en la Escuela de Espectadores de Santa Fe, Novena Temporada (Santa Fe, Provincia de Santa Fe, Ministerio de Cultura, Centro Cultural Provincial Paco Urondo). Tema 1° sesión: “El espectador. Sujeto de la cultura”. Con la participación de Claudia Tourn. <https://www.youtube.com/live/laRu39jE84k?feature=shared>
- Pizarro Gordillo, E. J. (2021). Cortometraje documental de la fase inicial del proyecto Formación de públicos desde la práctica teatral: Experiencias educativas significativas en secundaria, Maestría en Gestión Cultural, Universidad Politécnica Salesiana, Cuenca, Ecuador (sep 2019 - mar 2020). <https://www.youtube.com/watch?v=Jja9g6A3WlQ&t=456s>