

Jorge Dubatti
Universidad Nacional de Buenos Aires

Herramientas de Poética Teatral: concepciones de teatro y bases epistemológicas

Enmarcada por las disciplinas Filosofía del Teatro y Teatro Comparado, la Poética Comparada propone redefinir el concepto de poética teatral y su análisis a partir de las nociones de *concepción de teatro* y *base epistemológica*. El artículo afirma que toda poética teatral se sustenta en una concepción de teatro y que a lo largo de la historia se han configurado diversas concepciones de teatro, por lo que no todos los acontecimientos teatrales de épocas diferentes, e incluso coetáneos (en el mismo momento histórico), pueden ser pensados y abordados de la misma manera. La concepción de teatro es parte constitutiva de la poética y condiciona la base epistemológica desde la que el historiador la comprende. Concepción de teatro es la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, la economía, etc.). Se define como base epistemológica para el estudio de dicha poética a los supuestos y consideraciones teóricas, metodológicas, historiológicas y analíticas que realiza el investigador respecto de la territorialidad de la poética; la determinación de la base epistemológica dependerá de su posicionamiento respecto de la concepción de teatro. Concepción de teatro y base epistemológica están estrechamente ligadas.

341 { texturas 9-9/10

Palabras clave

{ Filosofía del Teatro, Teatro Comparado, Poética Comparada,
concepción de teatro, base epistemológica }

I. Las poéticas teatrales en su territorialidad e historicidad

El teatro es acontecimiento de la cultura viviente, en los cuerpos, en el espacio y el tiempo, acontecimiento efímero que construye entes efímeros. El teatro dura lo que dura el acontecimiento irrecuperable, por eso la historia del teatro es la historia del teatro perdido. En trabajos anteriores¹ hemos avanzado paso a paso en una teoría y una metodología de la Poética Teatral. Propusimos al respecto algunas herramientas que resultan operativas para el estudio de los acontecimientos teatrales. Distinguimos *poíesis* (o ente poético, en su doble dimensión de producción y producto, de trabajo y objeto), *Poética* (con mayúscula), *poética* (con minúscula) y *Poética Comparada*. Establecimos, entre lo uno y lo diverso, es decir, entre lo universal y lo individual, entre lo abstracto y lo concreto, la distinción de *archipoéticas*, *macropoéticas* y *micropoéticas*. Son fundamentales para nuestra propuesta de teoría y análisis los conceptos de *territorialidad*, *cartografía* e *historicidad* de las poéticas. Recapitemos brevemente las nociones principales.

Llamamos *poíesis* o ente poético a aquella zona posible de la teatralidad que define al teatro como tal, lo diferencia de otras teatralidades *no poéticas*, le otorga estatus ontológico de arte. La *poíesis* es objeto de estudio de la *Poética* (con mayúscula), disciplina de la Teatrológica que propone una articulación coherente, sistemática e integral, de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exigen el ente poético y la formulación de las poéticas. Se denomina *Poética* al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poíesis* teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que se funda en la pragmática del convivio.

A diferencia de la *Poética* (con mayúscula), la *poética* (con minúscula) es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos. Llamamos micropoética a la poética de un ente particular, de un “individuo” (Strawson, 1989) poético. Las micropoéticas suelen ser espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación. En lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos canónicos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad. La micropoética propicia la complejidad y la multiplicidad internas, y suele encerrar en sus combinaciones sorpresas que contradicen y desafían la lógica de los modelos abstractos. El espesor individual de cada micropoética debe ser analizado en detalle: cada individuo poético está compuesto de infinitos detalles, o en palabras de Peter Brook, “del detalle del detalle del detalle”.

La macropoética o poética de conjuntos resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc.). Implica trabajar sobre

realizaciones teatrales concretas, sobre individuos teatrales, por lo tanto requiere el conocimiento previo de las micropoéticas. En el trayecto inductivo, las macropoéticas marcan un paso más hacia la abstracción de los modelos lógicos: son generalmente el camino insoslayable para la elaboración de las archipoéticas. La confrontación de dos o más micropoéticas para el armado de un conjunto es, además, un ejercicio provechoso para el conocimiento de cada micropoética en sí.

La archipoética o poética abstracta es un modelo abstracto, lógico-poético, histórico, que excede las realizaciones textuales concretas y se desentiende de éstas. Pueden existir archipoéticas sin correlato estricto en las micropoéticas. Muchas veces operan como un *a priori* que condiciona el conocimiento de las micropoéticas (trayecto de análisis deductivo); otras su formulación surge *a posteriori*, resulta del diseño de un modelo abstracto a partir de los datos que arroja el estudio de lo particular histórico (trayecto de análisis inductivo). También pueden resultar de la formulación de un programa teórico, de una poética explícita o de un manifiesto, anteriores a la concreción de las obras en sí mismas.

Las poéticas abstractas se rigen por un principio de economía. Hay millones de micropoéticas, en cambio el número de poéticas abstractas es reducido.

Es importante destacar que tanto las micropoéticas como las macropoéticas y las poéticas abstractas, son históricas; son resultado del trabajo humano, se originan en un determinado momento y están sujetas para su constitución a desarrollos históricos, de allí que el estudio de las poéticas implique necesariamente el diseño de secuencias históricas de mayor o menos duración.

Finalmente, la Poética Comparada afirma que las poéticas teatrales deben ser comprendidas en su dimensión territorial-supraterritorial y cartográfica. En tanto área de estudios del Teatro Comparado, la Poética Comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el estudio de los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad (por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales) y supraterritorialmente. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad. Debe quedar claro que el comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad, ya sea por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de relocalización, traslados, viajes, exilios, etc.), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), de sincronicidad (aspectos de la historicidad en la simultaneidad), de superación de la territorialidad (cuando la problematización de lo territorial concluye en un planteo supraterritorial).

Llamamos historicidad al principio de necesidad histórica por el que: a) una poética teatral corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad; b) no podría haber surgido en otro momento histórico. El principio de necesidad histórica se pregunta, por ejemplo, ¿por qué surge la reflexión y la práctica del simbolismo en la segunda

mitad del siglo XIX? ¿Por qué no antes, por qué no después? Se parte de un supuesto historicista: la relación de necesidad entre la poética y el polisistema histórico, es decir la interrelación de la poética con los múltiples planos de régimen de experiencia en el mundo. Se trata de considerar la poética en su inexorabilidad histórica, desde las condiciones de posibilidad de su advenimiento. Al establecer conexiones de necesidad entre la poética y el polisistema histórico, surgen otras preguntas indispensables:

- { ¿Qué nos dice de la historia la concreción de determinada poética?
- { ¿A qué necesidad histórica viene a dar respuesta?
- { ¿A qué polisistema histórico o combinatorias de tramas –estéticas, sociales, políticas, etc.– se vincula?
- { ¿Por qué es así y no de otra forma?
- { ¿Con qué herramientas medir una intelección sincrónica a la historicidad de otra anacrónica a la historicidad?
- { ¿Cuándo se realiza una remisión pertinente o no pertinente a un polisistema histórico?

El investigador historicista debe establecer conexiones con el entramado/espesor de la historia al que se dirime en series históricas: estética, metafísica, religiosa, política, cultural, social, geográfica, económica, étnica, biológica, etc.

De esta manera puede hablarse de una doble articulación de la historicidad: interna (o inmanente a la poética) y externa (o de la relación entre la poética y el polisistema histórico).

344 { texturas 9-9/10

Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los nacionales. La territorialidad del teatro compone mapas que no se superponen con los mapas de la geografía política. También los fenómenos supraterritoriales –no todos– permiten componer mapas específicos (por ejemplo, el mapa del estado de irradiación de una poética abstracta). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.

El objetivo es ahora avanzar un paso más: proponer y desarrollar las nociones de *concepción de teatro* y *base epistemológica* como otras herramientas fundamentales para el estudio de las poéticas y en particular para una historia comparatista del teatro. Hemos puesto en práctica estas nociones a través del análisis territorial-historicista de algunas poéticas fundamentales en la historia del teatro mundial a partir de 1870, el drama moderno y el drama simbolista (Dubatti 2009b).

2. Concepciones de teatro y bases epistemológicas

La Poética Comparada afirma que, considerada en su territorialidad y a partir de su condición de trabajo humano, toda poética teatral se sustenta en una concepción de teatro. A lo largo de la historia se han configurado diversas concepciones de teatro,

por lo que no todos los acontecimientos teatrales de épocas diferentes, e incluso coetáneos (en el mismo momento histórico), pueden ser pensados y abordados de la misma manera. La concepción de teatro es parte constitutiva de la poética y condiciona la base epistemológica desde la que el historiador la comprende.

Llamamos concepción de teatro a la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etc.). Llamamos base epistemológica para el estudio de dicha poética a los supuestos y consideraciones teóricas, metodológicas, historiológicas y analíticas que realiza el investigador respecto de la territorialidad de la poética; la determinación de la base epistemológica dependerá de su posicionamiento respecto de la concepción de teatro. Queda claro que concepción de teatro y base epistemológica están estrechamente ligadas.

El estudio de una poética teatral no puede soslayar tres ángulos de análisis: Trabajo-Estructura-Concepción de Teatro². Estos tres ángulos (no niveles) remiten a una misma unidad: la poética. Por lo tanto se fusionan íntimamente en el mismo objeto, son maneras diferentes de abordar el mismo objeto. Si bien los tres ángulos enfocan una misma unidad, la concepción de teatro modaliza la totalidad en tanto permite al investigador proponer una base epistemológica que condiciona su acceso a la poética. Trabajo y estructura cambian en su estatuto de acuerdo a la concepción de teatro con la que se los relacione. La noción de concepción de teatro acentúa en la poética su dimensión de trabajo humano. Si, de acuerdo con la afirmación de Marx, el arte es trabajo humano, los rasgos de la concepción de teatro estarán estrechamente ligados a la territorialidad y la historicidad de ese trabajador.

Recordemos que la Filosofía del Teatro propone que no puede haber *poíesis* si la nueva forma no se diferencia, distancia y autonomiza del régimen de la realidad cotidiana (y su extensión en el mundo), si no instala su propio régimen y se ofrece a la vez como complemento y ampliación, “mundo paralelo al mundo”. A partir de su diferencia, el ente poético marca un acontecimiento ontológico: implica un cambio, abre una serie paralela y se coloca en una posición metafórica y autónoma respecto de la realidad cotidiana. La pregunta por la concepción de teatro de cada poética y por la base epistemológica para su análisis apunta a que el investigador advierta cómo la *poíesis* concibe su entidad en relación con el otro nivel del ser, cómo plantea su diferencia y cómo piensa la entidad de la realidad cotidiana y el mundo. Tanto concepción de teatro como base epistemológica implican predicaciones sobre el ser del mundo, el ser del arte y la posible articulación de una relación entre ambos. Ana María Barrenechea demostró en su definición de la literatura fantástica cómo nuestra concepción de literatura surge del contraste/no contraste con los saberes de la experiencia de mundo del lector (Barrenechea, 1978 y 1981). La pregunta ya no pasa por cómo surge una poética –indagación centrada en el Trabajo– sino por cómo es posible esa poética, sobre qué supuestos descansa. La base epistemológica se pregunta cómo conocemos el teatro, desde qué concepciones formulamos su existencia en

tanto acontecimiento; y en particular, pregunta qué concepto de la relación arte y vida hace posible la concepción de una determinada poética.

Creemos que nuestra propuesta ha recuperado precursoramente la problemática ontológica para la teatrología. Más allá de la posición que se asuma, recuérdese que Willard Van Orman Quine señala la vinculación entre teoría científica, epistemología y ontología (la cita es un tanto extensa, pero es conveniente traerla a la memoria): “Creo que nuestra aceptación de una ontología es en principio análoga a nuestra aceptación de una teoría científica, de un sistema de física por ejemplo: en la medida, por lo menos, en que somos razonables, adoptamos el más sencillo esquema conceptual en el que sea posible incluir y ordenar los desordenados fragmentos de la experiencia en bruto. Nuestra ontología queda determinada en cuanto fijamos el esquema conceptual que debe ordenar la ciencia en el sentido más amplio; y las consideraciones que determinan la construcción razonable de una parte de aquel esquema conceptual —la parte biológica, por ejemplo, o la física— son de la misma clase que las consideraciones que determinan una construcción razonable del todo. Cualquiera que sea la extensión en la cual puede decirse que la adopción de un sistema de teoría científica es una cuestión de lenguaje, en esa misma medida —y no más— puede decirse que lo es también la adopción de una ontología” (2002, p. 56).

3. Pluralismo, relativismo y necesidad historicista

Quien trabaje con un concepto *monista* del teatro (el teatro como totalidad unificada y absoluta) habrá tomado una senda equivocada. Estas afirmaciones sobre la territorialidad de las poéticas y la necesidad de comprender los distintos conceptos de teatro desde diferentes bases epistemológicas así lo demuestran: todo investigador debe partir de una posición filosófica pluralista. El pluralismo “acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental” (Cabanchik, p. 100). Esta actitud filosófica pluralista se define por una conjunción específica de doctrinas que Cabanchik define: “I. las cosas, los estados de cosas, sus características y estructuras se constituyen en su realidad misma a través de la construcción y aplicación de sistemas simbólicos; II. No hay un límite *a priori* para nuestras posibilidades de construcción de esos sistemas; III. La experiencia nos propone, de hecho, numerosos sistemas simbólicos de un mismo tipo y también de diferente tipo (...)” (Cabanchik, pp. 100-101). En suma: la investigación nos demuestra que hay diversidad de poéticas abstractas, hay diversidad de concepciones de teatro y hay diversidad de bases epistemológicas. De esta afirmación pueden obtenerse algunas conclusiones fundamentales para el análisis de las poéticas:

l } La palabra *teatro* no es ahistórica ni universal, por lo tanto exige ser contextualizada en el plano de las realizaciones histórico-territoriales a través de las preguntas: ¿qué concepto de teatro?, ¿desde qué base epistemológica? Los teóricos que niegan

la necesidad de la pregunta ontológica por el teatro, los que sostienen que dicha pregunta esencial puede y/o debe ser ignorada, parten en realidad de una homogeneización eurocentrista-semiótico-textual, de “una” base epistemológica imperialista disfrazada de universalidad. Son monistas por defecto. Para ellos no habría que preguntarse por la “esencia” del ente teatral porque, si se ignora esa pregunta, se puede seguir manipulando el análisis teatral desde una base epistemológica eurocéntrica, contemporánea y totalizadora. Evadir la pregunta equivale a anular las diferencias. Nuestra posición es radicalmente inversa: la pregunta por la ontología del teatro es indispensable porque conduce necesariamente al pluralismo historicista.

2 } Para los analistas de las poéticas no hay *a priori* limitaciones preestablecidas a la hora de entablar relaciones interpretativas entre poéticas, concepciones de teatro y bases epistemológicas. Se puede pragmáticamente realizar combinatorias múltiples siempre iluminadoras de algún modo.

3 } Pero las nociones de trabajo, historicidad y territorialidad de la poética, implican una limitación al pluralismo desde una perspectiva historicista: instalan un principio de *complementariedad histórica* entre poética, concepción de teatro y base epistemológica a partir de las posibilidades de su *sincronicidad* y de su ajuste. Se trata de reconocer la concepción de teatro que está inscrita necesariamente en el advenimiento histórico de la poética a partir de un estatuto objetivo de territorialidad e historicidad, y de definir la base epistemológica acorde con las características que impone ese concepto de teatro. El historiador debería leer un acontecimiento de la escena cristiana (por ejemplo, el *Misterio de Elche*), que responde a una concepción de teatro premoderna, desde una base epistemológica que permita inteligir la singularidad premoderna y cristiana de ese acontecimiento. Lo cierto es que si se cambia la concepción de teatro cambia la comprensión e interpretación de la poética, por lo tanto es fundamental la toma de conciencia respecto de la importancia de definir la concepción de teatro. También es cierto que según la base epistemológica desde la que se trabaje, la lectura de la poética y su concepción de teatro cambiarán, en consecuencia, es necesario precisar el ajuste de la base epistemológica con dicha concepción. Si se cambia la base epistemológica cambia la concepción de teatro, por ello para definir la base epistemológica el investigador debe estar muy atento al estatuto objetivo de la historicidad y la territorialidad de la poética y de la concepción de teatro. Observemos que Borges propondría –retomando esta expresión– la existencia de diversas “concepciones de literatura” en su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” cuando afirma que el mismo texto (y su poética), reinserto(s) en otra territorialidad-historicidad por el trabajo humano (la escritura de Cervantes a comienzos del siglo XVII en España; la de Menard en el siglo XIX en Francia), implica(n) otro texto (otra poética), porque el cambio en la enunciación ha mutado necesariamente, desde un punto de vista historicista, la concepción de la relaciones de ese texto con el mundo (el hombre, la historia, el pensamiento, la lengua, etc).

4 } De todo esto se deduce que no hay concepciones de teatro ni bases epistemológicas universales que valgan para todas las poéticas, para comprender la

territorialidad de todas las poéticas, debido a la naturaleza territorial e histórica del trabajo humano.

Una de las formas fascinantes de asumir la historia del teatro es a través de la historia de las concepciones de teatro. Entre ellas mencionemos la concepciones hierofánica, totémica, desreguladora, cortesana, racionalista, subjetivista, objetivista, simbolista, autónoma, vanguardista, postvanguardista y semiótico-textual, entre otras, con sus respectivas bases epistemológicas. Se puede componer una historia pluralista del teatro a partir de la generación histórica, sucesión y coexistencia de diversas concepciones de teatro. Hablamos de coexistencia cuando diversas poéticas conviven en su territorialidad en un mismo tiempo histórico.

El pluralismo no quita el principio de necesidad historicista: se considera que no todo mundo ni toda poética es posible en un mismo tiempo y territorialidad. Toda concepción de teatro es a la vez necesaria y relativa: necesaria para su territorialidad-historicidad, relativa respecto de otras concepciones históricas.

4. Concepciones y bases complementarias o alternativas

"HAMLET [a Guildenstern]: Pues, entonces debo de parecerme muy indigno. Tú tratas de arrancarme música; parece que conocieras mis registros, y pulsaras el corazón de mi secreto. Querrías hacer que sonaran desde mis notas más graves hasta la más aguda de mi diapason, y a pesar de que hay música, y excelente voz, en este pequeño instrumento [el caramillo], no puedes hacerlo hablar. ¡Sangre de Cristo! ¿Creéis vosotros que soy más fácil de hacer sonar que un caramillo? Tomadme por el instrumento que queráis, pero por más que lo intentéis, no podréis sacarme ningún sonido."

Hamlet de William Shakespeare, Acto III, Escena II

Por todo lo señalado deben distinguirse dos tipos posibles de relaciones entre poéticas, concepciones de teatro y bases epistemológicas. Desde un punto de vista historicista, distinguiremos entre relaciones complementarias (necesarias) y alternativas (contingentes). Concepción de teatro y base epistemológica complementarias son aquellas que parecen inscriptas en la inmanencia de la poética en tanto se definen por el estatus ontológico que se otorga a la poiesis, a la realidad cotidiana y a la relación entre ambas desde una peculiar territorialidad e historicidad. Este estatuto ontológico es convencional, es decir, se funda a partir de un conjunto de convenciones y procedimientos, en consecuencia deviene de una construcción simbólica humana. Cada construcción simbólica impone su concepción de mundo y de teatro respectiva y remite a un régimen de experiencia y la elaboración de una subjetividad. La asunción de una determinada base epistemológica dependerá de la conciencia del investigador respecto de los reclamos de cada concepto de teatro.

Pluralismo y relativismo no implican complementariedad de las poéticas con cualquier base epistemológica, por el contrario hay un principio de necesidad en cada

construcción, relativa sí respecto de otras diversas, pero en sí necesaria. La base epistemológica le pregunta a la concepción de teatro: ¿cómo debo entender ontológicamente la *poésis*, el nivel del ser del que ella se recorta, y la relación entre los dos?, ¿el investigador posee los saberes necesarios para la comprensión y delimitación de cada concepto de teatro y la elaboración de la respectiva base epistemológica necesaria?, ¿está el investigador capacitado para acceder a la poética? El fragmento de *Hamlet* arriba citado parece instalar metafóricamente, muchos siglos atrás, esta misma inquietud: la de Hamlet parece ser la voz del ente poético que, reconcentrado sobre sí y en su propia concepción, desautoriza las herramientas de las que cree valerse adecuadamente el investigador y se niega a ser abordado en su núcleo fundante.

Según cambie la base epistemológica, cambian las concepciones de teatro, los procedimientos y componentes del cuerpo poético y la función del teatrista. El acuerdo complementario entre poética, concepción de teatro y base epistemológica es lo que permite a Umberto Eco caracterizar la poética como metáfora epistemológica: “El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como ‘metáfora epistemológica’, es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (*Obra abierta*, 1984, pp. 88-89).

Cualquier ejercicio de recepción –siempre bienvenido– favorece la posibilidad de leer una misma poética desde conceptos de teatro y bases epistemológicas diversos, de la misma manera que todo texto puede ser sacado de su contexto histórico de producción y puede ser reinserto en otro contexto. Pero también es cierto que no se puede leer sino desde una o varias bases epistemológicas. Sostener –como lo hace una línea de la Semiótica– que se puede leer una poética o un texto teatral en abstracción de su marco de enunciación y de su territorialidad, y en abstracción de su concepción de teatro, es también proponer una base epistemológica. Esta sería la base epistemológica que, ingenua y erróneamente, sostiene que se puede leer sin base epistemológica. En suma, incluso cuando se niega la base epistemológica, se está poniendo una base epistemológica en ejercicio.

Una lectura historicista exige que la base epistemológica se adecue complementariamente a las coordenadas analíticas y comprensivas, a la vez necesarias y relativas, que impone cada concepción de teatro. Para una lectura historicista, la poética de una tragedia del siglo V aC. en Atenas debe ser comprendida desde la concepción de teatro vigente en ese mismo momento y en su territorialidad particular. (Lo que no quita que el investigador pueda echar mano a otras concepciones de teatro y otras bases epistemológicas con absoluta libertad, aunque ahora sí fuera del historicismo.)

Son muchas las dificultades de elaborar una concepción de teatro y su respectiva base epistemológica, por la complejidad del objeto teatral. Proponemos entonces un encuadre didáctico, metodológicamente distinguiremos cinco grandes aspectos,

formulables en cinco preguntas que dan por supuesta la idea del trabajo humano: ¿con qué concepción de mundo se vincula la poética? ¿con qué concepción de arte? ¿cómo se articulan mundo y arte en la poética? ¿qué estatuto se le otorga al artista/productor de la poética? ¿qué función cumple el arte en el mundo del hombre? Una modalidad metodológica para indagar la base epistemológica consiste en articularla a través de cinco ítems básicos:

- 1 } cómo se concibe la entidad de la poíesis;
- 2 } cómo se concibe la entidad del mundo;
- 3 } cómo se concibe la articulación entre ambos y cuál es el procedimiento que sintetiza esa articulación;
- 4 } qué estatuto adquiere el artista en tanto creador;
- 5 } cómo se concibe la función ontológica del teatrista.

Como señalamos arriba, la Poética Comparada distingue archipoéticas, macro-poéticas y micropoéticas a partir del desplazamiento de lo abstracto a lo particular y viceversa. En cada caso las concepciones de teatro y las bases epistemológicas adquieren un desarrollo y funcionamiento específico.

En las poéticas abstractas, concepciones de teatro y bases epistemológicas adquieren una sustentación lógica y autosuficiente. Hay una complementariedad estricta entre Trabajo-Estructura-Concepción de teatro que favorece el diseño de una base epistemológica coherente y homogénea. Es en el caso de las poéticas abstractas donde se advierte claramente cómo toda base epistemológica choca, es cuestionada por otra base epistemológica diferente. Dos son incompatibles para la misma concepción de poética.

Sin embargo las poéticas abstractas, en su estructura lógica, incluyen al menos seis versiones: canónica, ampliada, fusionada, crítica, parodiada, disolutoria. Dicha variabilidad está contemplada en la interioridad de la misma poética abstracta de acuerdo a estos principios:

- { toda poética abstracta es idéntica a sí misma y guarda una relación lógica y coherente con su concepción de teatro y su base epistemológica complementarias.
- { toda poética abstracta admite la posible absorción y transformación en su seno de procedimientos provenientes de otras poéticas.
- { toda poética abstracta es susceptible de fusionarse con otra poética abstracta, generando una tercera en la que es posible reconocer la presencia/entidad de la primera y la segunda.
- { toda poética abstracta es susceptible de cuestionarse internamente, hasta concentrarse en sus basamentos irrenunciables.
- { toda poética abstracta es susceptible de ser parodiada a través de la repetición y la reversión de ciertos rasgos.
- { toda poética abstracta es susceptible de ser disuelta por reversión radical y última, en la que aún es posible reconocer de alguna manera la primera por la figura de la inversión.

En el caso de las micropoéticas y las macropoéticas (por ejemplo, el conjunto de las obras de un autor en un determinado período de su producción), las concepciones de teatro pueden ser heterogéneas e incluir componentes diversos no considerados por los modelos abstractos. De allí que las bases epistemológicas para el estudio de las micropoéticas deben ser pensadas como posibles espacios de heterogeneidad, cruces, mezcla, diversidad.

Toda poética abstracta (con su complementaria concepción de teatro y consecuente base epistemológica) resulta de un diseño científico sujeto a las aportaciones de sucesivas generaciones de investigadores, por lo tanto ese diseño puede estar sujeto a cambio, modificación y avances en materia de rigor, coherencia y precisión.

5. Preguntas para el investigador

En consecuencia, el estudio de las concepciones de teatro y de las bases epistemológicas para el análisis de las poéticas en su territorialidad y su historicidad conduce a algunas preguntas fundamentales que el investigador no puede soslayar:

{ ¿El investigador posee los saberes necesarios para la comprensión y delimitación del concepto de teatro y la respectiva base epistemológica complementaria? ¿Qué debería saber?

{ ¿Qué concepción de teatro se está atribuyendo a la poética estudiada? ¿Es pertinente y sustentable la atribución de esa concepción desde un marco historicista? ¿Cómo se sustenta esa concepción de teatro en su relación con la poética?

{ ¿Qué sincronidad en el polisistema histórico y en la historia interna del teatro hace posible la constitución de esta poética en su historicidad y su territorialidad?

{ ¿cuál es la base epistemológica complementaria que corresponde poner en ejercicio para la comprensión de esa concepción de teatro y de esa poética? ¿Por qué?

{ si a lo largo de la historia se han formulado diversas concepciones de teatro, que a su vez reclaman sus respectivas bases epistemológicas complementarias, ¿cuántas otras bases epistemológicas conozco y podría poner en ejercicio como alternativa?

{ ¿desde qué base epistemológica estoy leyendo efectivamente?

{ ¿frente a qué desafíos de diversidad me enfrenta la definición de una concepción de teatro en lo micropoético y lo macropoético?

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María** (1978). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en su *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila, pp. 87-103.
- Barrenechea, Ana María** (1981). "La literatura fantástica: función de los códigos culturales en la constitución de un género", *Sitio*, I, pp. 33-36.
- Borges, Jorge Luis** (2007). "Pierre Menard, autor del *Quijote*", en su *Obras completas I 1923-1949*, Buenos Aires, Emecé, pp. 530-538.
- Cabanchik, Samuel** (2000). *Introducciones a la Filosofía*, Barcelona, Gedisa y Universidad de Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge** (1999). *El teatro laberinto. Ensayos de teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge** (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de Poética Teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge** (2003). *El convivio teatral. Teoría y Práctica de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge** (2005). *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge** (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge** (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge** (2009a). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge** (2009b). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue-Universidad.
- Eco, Umberto** (1984). *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- Iglesias Santos, Montserrat** (1999). comp., *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco/Libros.
- Quine, Willard Van Orman** (2002). "Acerca de lo que hay", en su *Desde un punto de vista lógico*, Barcelona, Paidós, pp. 39-59.
- Shakespeare, William** (2004). *Hamlet*, traducción, notas e introducción de Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Colihue Clásica.
- Strawson, Peter Frederick** (1989). *Individuos*, Madrid, Taurus.

Video documental

- Brook, Simon (dir.)** (2005). *Brook par Brook. Portrait intime*, Paris, Arte Vidéo et Ministère des Affaires Étrangères.

Notas

¹ Citamos con el sistema de autor-fecha: *El teatro laberinto*, 1999; *El teatro jeroglífico*, 2002; *El convivio teatral*, 2003; *El teatro sabe*, 2005; *Filosofía del Teatro I*, 2007; *Cartografía Teatral*, 2008; *Filosofía del Teatro II*, 2009a; *Concepciones de teatro*, 2009b.

² Para la metodología de análisis de la poética en esta triple articulación: Trabajo-Estructura-Concepción de Teatro, véase especialmente *Filosofía del Teatro II*, 2009a.