

SOBRE EL CONCEPTO DE 'ESPECTÁCULO' EN EL *ARTE POÉTICA* DE ARISTÓTELES ¹

Luis Vaisman A.
Universidad de Chile
luvaabra@ctcinternet.cl

RESUMEN / *ABSTRACT*

El problema de la relación entre literatura y teatro suscitado por el género dramático es tan viejo como la teoría literaria misma: se inicia con el *Arte Poética* de Aristóteles. Él aborda el problema distinguiendo la tragedia de la epopeya a partir del modo de la imitación, presentativo en la tragedia, narrativo en la epopeya. Según dicho autor, este modo se manifiesta en la parte de la tragedia que él llama espectáculo (*opsis*). Sorprendentemente, otorga al espectáculo el último lugar en la jerarquía de las partes, porque la estima la menos propia del arte poético ya que, afirma, la fuerza del efecto trágico existe aun sin montaje teatral.

Distinguiendo el espectáculo teatral de la visibilidad que surge del modo presentativo en la mera lectura a partir de diferentes consideraciones que Aristóteles hace en su texto, se propone en este artículo destacar la relevancia de la noción de espectáculo como modo de imitación, explicando el montaje físico como la materialización de una cualidad esencial del discurso dramático.

PALABRAS CLAVE: género dramático, espectáculo, teatro, narración, discurso dramático, literatura.

¹ Este trabajo fue leído en el Segundo Seminario Nacional de Estudios Literarios, Sochel, Santiago, abril de 1983. Para esta publicación su texto se ha modificado y se han agregado las notas.

*The problem posed by the dramatic genre for the relation between literature and theatre is as old as literary theory itself: it appears for the first time in Aristotle's **Poetics**. He tackles the problem by differentiating the mode of tragedy from that of epic poetry: dramatic presentation from narration. This mode, the Greek author claims, makes itself evident in the part of tragedy he labels 'spectacle' (opsis). He astonishingly bestows this part the last place in the hierarchy of the parts on the grounds that it is the less related to the poetic art, since the force of the tragic effect is present even in the act of reading a tragedy.*

Taking into account several ideas present in Aristotle's text, the author of this paper differentiates the theatrical spectacle from the visibility emerging directly from the act of reading a text using the dramatic mode, and he claims that the theatrical spectacle is firmly grounded by Aristotle on the textual visibility produced by an essential quality of dramatic discourse, achieving in this way an enhancement of the value of the concept of spectacle.

KEY WORDS: Dramatic genre, spectacle, theatre, narration, dramatic discourse, literature.

El problema de la relación entre literatura y teatro suscitado por el género dramático es tan viejo como la teoría literaria misma. Podríamos incluso decir que la teoría literaria se inicia con él: el *Arte Poética* de Aristóteles es la primera obra conocida dedicada a la teoría y la estética literarias, y su tema más destacado es la tragedia, una de las especies² dramáticas de la literatura³ identificadas por el modo presentativo de la imitación. Tal problema no escapó a la atención del Estagirita, aunque su tratamiento es siempre implícito y a menudo poco claro. Cómo lo trató –o, más modestamente, cómo me parece a mí que lo trató– en este opúsculo clasificado entre sus obras esotéricas es el tema del presente trabajo.

² Recordemos que la clasificación de Aristóteles sitúa sus especies en el nivel que hoy llamamos 'géneros históricos' (Todorov) o simplemente 'géneros' (Genette), y no en el de los 'géneros teóricos' (Todorov) o de los 'modos' (Genette), y que el Estagirita define a partir de tres principios diferenciadores (medio, objeto y modo de la imitación; cap. 1) que, en la definición de 'tragedia' (cap. 6), se transforman en cuatro, al incluir la finalidad; con ello, cada principio diferenciador se corresponde con cada una de las cuatro causas (material, formal, eficiente y final) que se proponen en la *Física* ((libro ii, cap. 2).

³ Usamos el término 'literatura' siguiendo la costumbre, aunque es bien sabido que lo que llamamos hoy literatura y hasta el siglo 18 'poesía', se incluye en la Grecia antigua en el ámbito de la '*mousiké*', que se caracterizaba por su mayor extensión y por incluir la idea de sonido, de oralidad. Ver Vaisman, Luis. *Dramaturgia, teoría y escena teatral*, Clase inaugural del Seminario *Dramaturgia, teoría y escena teatral en Chile*, Universidad de Chile, 2003, disponible en Internet en *Cyberhumanitatis* #29.

Dilucidar la relación entre literatura y teatro en el *Arte Poética* de Aristóteles requiere, a mi juicio, centrar el estudio en la noción de ‘espectáculo’ (*opsis* en el original), que es, como se indica en el capítulo 6, una de las seis partes cualitativas de la tragedia. Esas seis partes, según el orden de importancia que tienen en la organización de la tragedia, son: la fábula⁴ o entramado de los hechos, los caracteres⁵, el pensamiento o manera de pensar, la canción o melopeya, y el espectáculo. Este último lugar en la jerarquía de las partes cualitativas se debe a que es estimada por Aristóteles como la menos propia del arte poética, ya que, afirma, la fuerza del efecto trágico subsiste aun sin montaje escénico, es decir, sin espectáculo teatral, en cuya preparación “es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el del poeta”⁶.

A qué trastos se refería Aristóteles –como casi todo en la *Poética*, por lo demás– es materia de discrepancia. Samaranch traduce *opsis* por ‘escenografía’⁷. Bywater⁸, Hardy⁹, Golden¹⁰ creen que se trata del vestuario. Else¹¹ y Halliwell¹² incluyen explícitamente las máscaras; para Butcher¹³ y Janko¹⁴ son los trucos escénicos y efectos espectaculares; para García Yebra, así como para Dupont-Roc y Lallot¹⁵, son simplemente los trastos. En lo que sí parece estar todo el mundo de acuerdo es que en este pasaje, Aristóteles está hablando de lo que ve el espectador con los ojos de la cara,

⁴ Ordenación lógico-causal de los hechos en estricta relación de principio, medio y fin (cap. 7).

⁵ Que no debe confundirse con nuestra noción de ‘personaje’, mucho más amplia y ‘realista’.

⁶ Las citas textuales pertenecen a la traducción castellana realizada por Valentín García Yebra. *Poética de Aristóteles*, ed trilingüe (griego, latín, español). Madrid: Gredos, 1974.

⁷ Samaranch, F. de P. “Poética”. *Aristóteles: Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1964.

⁸ Bywater, Ingram. *Aristotle on the Art of Poetry*. London: Oxord University Press, 1909.

⁹ Hardy, J. *Aristote: Poétique*. Paris: Societé d’édition Les Belles Lettres, 1932.

¹⁰ Golden, L. (trad.) & Hardison. O. B. (coment.). *Aristotle’s Poetics*. Bew Jersey: Prentice-Hall, 1968.

¹¹ Else, Gerald. *Aristotle’s Poetics: The Argument*. Cambridge: Harvard U. Press, 1967.

¹² Halliwell, Stephen. *The ‘Poetics’ of Aristotle*. Great Britain: Univ. Of North Caroline Press, 1987.

¹³ Butcher, S.H. *Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Art*. New York, 1894.

¹⁴ Janko, R. *Aristotle’s Poetics*. Indiana: Hackett Publishing Company, 1987.

¹⁵ Dupont-Roc, Rozselyne et Lallot, Jean. *Aristote: La Poétique*. Paris: Seuil, 1980.

y no de lo que contempla el lector proyectado por su imaginación sobre la pantalla de su conciencia. El ‘espectáculo’ resulta ser, según esto, un arte visual, y no poético, literario. Y sus medios, por consiguiente, básicamente el color y la forma y no el lenguaje y el ritmo, eventualmente acompañados de melodía.

Este cuasi exilio del espectáculo desde el arte poético a lo que podríamos llamar el arte teatral –dominio extrapoético en el sentido estricto de poesía– se manifiesta varias veces en el opúsculo aristotélico. En el capítulo 14, el autor señala que el temor y la compasión –las emociones comprometidas en el efecto trágico– pueden nacer tanto del espectáculo como de la fábula; y que esto último es mejor y de mejor poeta, pues la fábula debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que siga en la simple lectura el desarrollo de los hechos experimente temor y compasión por lo que acontece (capítulo 26). Producir estos efectos por medio del espectáculo es menos artístico y requiere de ayuda externa: gesticulación de los actores, vestuario, máscaras, escenografía; “gastos”, precisa García Yebra. Es menos artístico que el arte poética, porque recurre a artes no verbales, que carecen del prestigio que la palabra, manifestación del logos, le confiere a la literatura.

El espectáculo corresponde a los aspectos visuales –pues los hay también auditivos¹⁶– del montaje teatral. De eso no deja lugar a dudas el pasaje del capítulo 24 en que se compara el modo adecuado de incorporar lo maravilloso en la tragedia y en la epopeya. Dice allí Aristóteles que lo irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, “tiene mayor cabida en la epopeya porque en ella no se ve el que actúa, y puede por eso disimularse” (énfasis mío). La ayuda externa al arte poética que requiere la puesta en escena lo es en un doble sentido: la de otras artes (la del escenógrafo, la del actor, la del vestuarista, la del fabricante de máscaras, etc.) y la de otros medios (color y forma, movimiento corporal), que son los propios de las artes visuales y de la danza.

¹⁶ Debe tenerse siempre presente que el concepto aristotélico de espectáculo no se corresponde estrictamente con el que manejamos habitualmente, el cual no solo incluye aspectos visuales, y algunos auditivos, como los rasgos prosódicos, que el Estagirita remite a la elocución, sino también ruidos y música atmosférica, que Aristóteles ignora completamente.

Sin embargo, el espectáculo también forma parte del arte poética. De hecho, Aristóteles no ha dicho que no sea así; solo ha dicho que tal arte resulta menos valiosa que otras para la realización de esta última parte de la tragedia¹⁷. Y si, pese a todo, el efecto trágico permanece en la lectura, ello se debe entre otras cosas a que el espectáculo se relaciona con el arte poética, por ejemplo, en la medida en que puede condicionar la composición de la fábula; la cual, como se sabe, es la primera y más importante de las partes. En efecto; el poeta debe estar muy consciente de que el espectáculo pertenece al modo como el público recibirá la tragedia, y de que hay hechos (la fábula, recuérdese, es el entramado de los hechos) que no resisten ser ‘espectacularizados’ con eficacia trágica. Así, ejemplifica nuestro autor, la persecución de Héctor, en el Canto XXII de la *Iliada*, no podría incluirse en la fábula de una buena tragedia, puesto que parecería ridículo que los demás se estuvieran quietos dejando que Aquiles solo lo persiguiera, mientras hace señas a sus hombres con la cabeza para que no disparen sus flechas.

Pero no es en la influencia que puede ejercer sobre la actividad fabuladora del poeta donde mejor se aprecia la estrecha relación del espectáculo con el arte poética, sino más bien a partir de la noción de ‘modo de la imitación’ y su incidencia en la definición de la tragedia y la deducción de sus partes.

El ‘modo’ o ‘manera’ de la imitación es identificado ya en el primer capítulo del *Arte Poética* como uno de los principios que permiten diferenciar las distintas especies del arte: “[...] la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian

¹⁷ “De las demás [dos] partes, la melopeya es el más importante de los aderezos; el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética (énfasis mío), pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas”. García Yebra, op. cit., p. 151.

entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo”¹⁸. A exponer la operatoria de este principio diferenciador dedica Aristóteles la primera mitad del capítulo tercero: “Hay [entre las artes que imitan hombres que actúan], una tercera diferencia, que es el modo en que uno podría imitar cada [tipo de acción]. En efecto, con los mismos medios es posible imitar esas cosas unas veces narrándolas [...] o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes”¹⁹.

En la definición que de tragedia da Aristóteles en el capítulo sexto –y que está aristotélicamente construida según género próximo y diferencias específicas– la diferencia específica que corresponde al principio diferenciador llamado ‘modo’ es enunciada así: “[...] imitación que es hecha] actuando los personajes y no mediante relato”. Consiste, pues, en el segundo modo.

Inmediatamente a continuación de la definición, el autor extrae como consecuencias de ella que la tragedia ha de tener seis partes. El razonamiento –muy probablemente²⁰– se inicia así: “Y, puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo”²¹. Esta parte, considerada por las razones más arriba indicadas la última en el orden de importancia, será la única correspondiente al modo. Elocución y canción lo harán a los medios; y fábula, caracteres y pensamiento, al objeto de la imitación. El espectáculo, nótese, si bien requiere ayuda de medios externos a la poesía, no se remite a los medios, sino al modo; ni los medios que le son propios aparecen incorporados a parte alguna de la tragedia, ya que las partes de la tragedia correspondientes a los medios son canción y elocución, ha dicho Aristóteles,

¹⁸ García Yebra, op. cit., p. 127.

¹⁹ Op. cit., p. 133. La opinión más difundida sostiene que Aristóteles opera con oposiciones binarias para la determinación de los modos: opone primero narración a presentación y, luego, en el interior de la narración, opone la que se realiza con la voz del poeta a aquella en que éste se convierte “hasta cierto punto en otro, como hace Homero”. Así, además de García Yebra, Hardy, Golden, Butcher, Genette. Else, por el contrario, sostiene que Aristóteles, igual que Platón en el Libro III de la *República*, opera con un esquema tripartito (ver op. cit., pp. 90 ss.). Como Else, también Bywater.

²⁰ Según todos los traductores mencionados, con excepción de Else, quien establece el texto griego de modo diferente y, en consecuencia, su traducción.

²¹ García Yebra, op. cit., pp. 145-6.

y los medios de éstas son, en conjunto, lenguaje, ritmo y armonía (o melodía o melopeya).

Así, pues, por una parte, el espectáculo aparece incorporado a la definición de tragedia como 'modo', si bien se reconoce que para su realización son más valiosas otras artes que la poética. Por otra parte, los medios requeridos por esta realización no aparecen incluidos entre las consecuencias de la definición global de tragedia, ya que el espectáculo se remite allí solo al modo, y no a los medios. Esto quiere decir que, en cuanto a los modos, Aristóteles está pensando en la tragedia como poesía (literatura), mientras que en lo referente a las partes, está pensando en la tragedia como teatro, y en los medios que según esto requiere.

De esta suerte, pues, en cuanto a los medios y artes que requiere para su materialización, el espectáculo resulta ajeno al arte poética. ¿Debería desprenderse que el espectáculo o algo afín no existe en la simple lectura? Pero si existe como 'parte cualitativa', como afirma Aristóteles, ¿no debería darse también en la mera lectura, donde ocurriría sin el auxilio de otros medios y otras artes? ¿Cómo podría eso ocurrir?²²

Exploremos por un momento el asunto desde el modo de la imitación, para pasar desde allí al espectáculo. El modo, como más arriba se indicó, se refiere a la posibilidad, a la libertad que tiene el imitador para imitar las acciones humanas, sea narrándolas, sea presentando a los imitados actuándolas. Esta oposición podría, en principio, entenderse de dos maneras. O bien implica

²² Este asunto se relaciona estrechamente con el problema de la 'virtualidad teatral' de los textos del género dramático, tan esgrimida por quienes desean legitimar la lectura autónoma de las obras dramáticas como obras literarias de pleno derecho, y que habitualmente enfocan el asunto desde una cualificación del discurso acotacional y el estatuto del acotador como un tipo sui generis de narrador. Si mi razonamiento aquí es correcto, la virtualidad teatral del texto dramático descansa en una cualidad del lenguaje y no en la presencia o ausencia de acotaciones que atraerán las "otras artes necesarias para el montaje teatral"; las acotaciones, digámoslo de paso, aparecen y proliferan siguiendo vaivenes históricos extraliterarios que motivan el desplazamiento del drama a los libros; es decir, aparecen para reemplazar el montaje. Ver, sobre esto, Vaisman, Luis: "La obra dramática...", Santiago, *Revista Chilena de Literatura* N° 14, 1979.

un cambio de medios, oponiendo la narración a la presentación en vivo y, por tanto, la poesía al teatro; o bien se trata de una oposición interna a la poesía, sin cambio de medios –sin agregar actores, escenografía, vestuario, máscaras y otros– y entonces opone la poesía épica a la poesía dramática.

Esto último es, creo yo, lo que Aristóteles está proponiendo. Primero, porque al abrir su discurso sobre el modo, ha dicho “con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas sea narrándolas, o bien presentando...” **Con los mismos medios.** Segundo, porque Aristóteles está tratando uno a uno cada principio diferenciador por separado, y los medios y los objetos de la imitación han sido despachados en los capítulos uno y dos, respectivamente. Tercero, porque está hablando en este capítulo de modos cuyos usuarios son Homero (modo narrativo) y Aristófanes (modo presentativo). No se menciona como usuarios del modo presentativo ni a los actores, ni al vestuarista ni al maquinista del ‘*deus ex macchina*’. Aristófanes y Sófocles son tan poetas como Homero. Más, en realidad, para Aristóteles, según veremos más adelante.

Por tanto resulta sorprendente la desvalorización –relativamente al arte poética– de la única parte de la tragedia correspondiente al modo. Más sorprendente aún, si se tiene en cuenta que la mimesis es responsable del ser poeta del poeta, y que el modo es responsable del grado de perfección o directez de la mimesis. Porque, como se sabe, Aristóteles no opone, a diferencia de Platón, diégesis a mimesis, sino que, en el interior de la mimesis, distingue grados. Que la diégesis es parte de la mimesis, lo afirma taxativamente en el capítulo tercero, al decir que se puede imitar narrando o presentando; que los modos representan grados en la evolución de la mimesis queda claro en el capítulo cuarto, el cual contiene una muy esquemática historia de la poesía centrada en la evolución del modo de imitar, desde la mínima actualización de la potencia mimética en la narración pura hasta la actualización plena de dicha potencia en el modo presentativo, el de la tragedia y la comedia. Incluso en su descripción de la evolución específica de la tragedia, en el mismo capítulo, este proceso progresivo está presente: poco a poco se disminuye la intervención narrativa del coro –llegará a afirmar, en el capítulo 18 (1456a, líneas 25-27) que el coro deberá “ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto, y contribuir a la acción”–, y se aumenta el número de actores primero a dos y luego a tres, borrándose de este modo todo vestigio del modo narrativo para alcanzar la más pura mimesis. Incluso para asegurar la calidad artística (es decir, mimética) de la épica, Aristóteles recomienda,

en el capítulo 24 (1460a; 5-10) que el poeta épico narre poco y presente mucho, pues es en este modo que realiza más propiamente la actividad de imitar. Resulta así suficientemente claro que la perfección del poeta en cuanto tal depende en gran medida de la capacidad mimética del modo que escoja (o al que su carácter lo incline, como se sugiere en el capítulo cuarto²³), y que el modo más mimético es el dramático.

Por definición, entonces, y dejando de lado otras cualidades, es más poeta el tragediógrafo que el hexamétrico (épico)²⁴. La supremacía de la tragedia como especie de la poesía sería reside también en esta su capacidad mimética, que le confiere la ventaja sobre la epopeya de ser visible tanto en la lectura como en la representación²⁵.

A pesar de esto, al parecer Aristóteles ha identificado el modo de la tragedia con la parte designada como 'espectáculo' y, por esta vía, casi lo ha remitido fuera de la poesía. De ser así, las consecuencias serían gravísimas para la coherencia interna del texto del *Arte Poética* (y también para la historia de la teoría literaria en lo relativo a los modos y géneros literarios).

Veamos: el arte poética es un arte que consiste en hacer mimesis de acciones humanas por medios auditivos, especialmente lenguaje; la mimesis confiere al poeta la calidad de tal²⁶; el grado de la mimesis depende del modo; el espectáculo es la única parte de la tragedia que corresponde al

²³ “[...] la poesía se dividió según los caracteres particulares” (1448b; 24) y agrega García Yebra en nota 63: “Para mí está claro que [...] son los caracteres propios [de los poetas], no de la poesía. Con esta interpretación coinciden Dupon-Roc y Lallot, Halliwell, Janko, Samaranch, entre otros

²⁴ Para salvar el prestigio de Homero, héroe cultural de Grecia, el Estagirita realiza su papel en la aparición del modo dramático: “[...] en el género noble, Homero fue el poeta máximo (pues él solo compuso obras que, además de ser hermosas, son imitaciones dramáticas)” (1448b; 34-36).

²⁵ La tragedia es superior a la epopeya “porque tiene todo lo que tiene la epopeya [...] y, todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar. Además, tiene la ventaja de ser visible tanto en la lectura como en la representación. Asimismo, porque el fin de la imitación se cumple en menor tiempo” Cap. 26, 1462a; 14-19.

²⁶ En el capítulo primero, afirma Aristóteles que solo merecen el nombre de poetas los que imitan por medio del lenguaje, con o sin ritmo, con o sin melodía: “nada hay de común entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro naturalista”. 1447b, 17-19.

modo. Ahora bien: como el espectáculo depende más de otras artes que del arte poética, el modo mimético, el de la tragedia, dependería de otros antes que del poeta; en sentido estricto, sería un modo de imitación artística más propio de las artes no poéticas, como la pintura, por ejemplo. La poesía quedaría así reducida al modo narrativo²⁷, ya que el modo presentativo la descentra de su condición lingüística y la enajena en otros medios; según esto, la lectura que hemos hecho del capítulo tercero sería errónea, y el modo presentativo *sí* implicaría un cambio de medios. Conclusión ineludible si se reduce el modo de la tragedia al espectáculo, y éste al espectáculo teatral. Conclusión inaceptable, también, porque el Estagirita ha afirmado: “con los mismos medios”. ¿Hay, entonces, otro espectáculo que no sea el teatral, y que pueda desplegarse desde el lenguaje mismo?

El espectáculo no es la única manera de darse el modo presentativo, en realidad; es la parte de la tragedia que resulta correspondiente al modo presentativo cuando se enfoca la tragedia como la percibe el público habitualmente: en el teatro. Aristóteles no ha reducido todo el modo al espectáculo teatral; ha remitido los aspectos visuales materiales del modo al espectáculo teatral, pero ha conservado los demás aspectos en una de las partes cualitativas de esa especie de la imitación artística llamada tragedia, que define su medio de imitación como “lenguaje sazonado” (cap. 6), y

²⁷ Esta conclusión se asemeja a la que alcanza, por otras vías, Genette en “Fronteras del relato”, en Barthes, R. et al., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp.193-208. El apartado “Diégesis y Mimesis” termina así: “Platón oponía ‘mimesis’ a ‘diégesis’ como una imitación perfecta a una imitación imperfecta; pero la imitación perfecta ya no es una imitación, es la cosa misma y finalmente la única imitación es la imperfecta. ‘Mimesis es ‘Diégesis’.” Esta conclusión tan radical que se basa en el borramiento de toda distancia entre el modelo y su imitación, que no atiende en absoluto al concepto aristotélico de imitación, se diluye si distinguimos la imitación icónica de la imitación lingüística y nos percatamos de que ambos tipos de imitación pueden ser llevados a cabo por el lenguaje. Sobre esto, ver Martínez, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Santiago: Ed. Universitaria, 1960, pp. 97 ss., y Vaisman, L. “La obra dramática...” p. 19 y passim. El mismo Genette, en “Discurso del relato”, cap. ‘Distancia’ establece una gradación en la distancia que podría corresponder mejor a la distinción aristotélica de grados de la imitación.

que produce “aún sin movimiento²⁸ su propio efecto, [...] pues sólo con leerla se puede ver su calidad” (cap. 26). Al hacer esto, ha establecido el modo de la especie literaria ‘tragedia’, que usa como medio esencial el lenguaje y tiene como objeto las acciones serias de personajes esforzados, los que se presentan obrando directamente y no mediados por narración. A esta cualidad modal de la tragedia en su materialización teatral es a lo que el Estagirita llama ‘opsis’.

Aristóteles tenía muy presente algo que muchos estudiosos del drama como especie de la literatura no ven con igual nitidez: que el drama tiene no solo como destino la escena, sino que ésta forma parte inseparable de su definición. Lo que, sin alterarlo, puede llevar a ocultar el verdadero fundamento del modo presentativo. Y precisamente porque Aristóteles tenía presente que el modo de la tragedia era inmediatamente percibido por el público en el teatro, y que el impacto popular de este modo lo debe en gran medida a medios no poéticos²⁹, es que presenta el modo, en las conclusiones de su definición del género, desde la perspectiva de su teatralización y la denomina ‘opsis’, lo que se ve, porque apela directamente a la percepción visual. De aquí que requiera ‘gastos’, los gastos necesarios para el traslado del modo a medios extrapoéticos: actores, vestuario, máscaras, escenografía, tramoya.

Es por eso que el espectáculo como parte de la tragedia –que es de lo que Aristóteles está concretamente hablando y no del espectáculo en general– aun cuando no se realiza para el público espectador directamente por medio del arte poética, debe la posibilidad de su existencia a este arte. O, por lo menos, así debería ocurrir en una buena tragedia; buena tanto en el aspecto teatral como puramente poético del género. De aquí que Aristóteles descalifique todos los efectos que se logren por el solo espectáculo: si la

²⁸ Entiéndase: ‘sin representación teatral’; como señala Aristóteles en el cap. 6: “la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”.

²⁹ Esto queda de manifiesto especialmente en el capítulo 26, 1461b-1462a, al comparar el valor de la tragedia y la epopeya. Allí se indica: 1) que la tragedia “imita todas las cosas”; esto es, no solo los discursos, sino toda la acción a través de los actores (ver García Yebra, nota #384; Else, p. 635; Golden & Hardison, p. 279); 2) que la tragedia implica los gestos, y que éstos pueden exagerarse para beneficio de la comprensión del público; y 3) que “la música y el espectáculo [son] medios eficacísimos para deleitar”.

fábula cojea y el poeta³⁰ intenta suplirla en el montaje con efectos espectaculares o actuación exagerada, tenemos un mal poeta³¹. Si los actores, para complacer al público y a su propia vanidad, sobreactúan, tenemos malos actores³². El espectáculo debe estar sometido, como espectáculo trágico, a la tragedia como obra poética. Las acciones puramente espectaculares, es decir, mudas, carecen además de los fundamentos racionales –tan importantes para Aristóteles– que solamente pueden aportar el carácter y el pensamiento a través de la explicitación verbal de las motivaciones, las intenciones y los razonamientos que originan y explican esas acciones³³.

El nexo que permite tal control del arte poética sobre el espectáculo es precisamente el acto –imitado por el poeta– de hablar de los personajes. En este acto es el personaje imitado por el poeta, presentándolo como actuante por sí mismo y no mediante relato; lo imitado es su acción de hablar. Esta inmediatez del objeto imitado producto del empleo del modo mimético por excelencia constituye la base del espectáculo: los actos (discursivos) de los personajes están presentes ellos mismos en la obra del poeta, imitados por él.

La reducción que acabo de hacer del objeto imitado a los actos discursivos de los personajes puede parecer a primera vista escandalosa ante la insistencia aristotélica en que dicho objeto es una acción humana con principio, medio y fin, mediante la cual “los destinados a la dicha o al infortunio”³⁴ pasan verosímelmente de la felicidad a la desgracia o al revés.

³⁰ Recordemos que al poeta se le concedía el coro para que él mismo dirigiera el montaje de su obra que iría a concurso en el festival. El director, en el sentido que hoy entendemos esta función, es mucho más reciente; data solo de finales del siglo XIX.

³¹ Capítulo 14, 1453b, 1-14, y cap. 26, 1461b, 28-32.

³² Capítulo 19, 1456b, 8-19, también capítulo 26.

³³ “Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita, por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla”. “El pensamiento [consiste] en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso”. Capítulo 6, 1450b, 4-11 (subrayado mío). Estas dos partes de la tragedia, segunda y tercera en importancia, respectivamente, son, pues, estructuras discursivas. Siendo las acciones producto del uso del lenguaje como acción, y la elocución y la canción lenguaje sazonado con ritmo y melodía, tenemos que cinco de las seis partes de la tragedia descansan en el lenguaje como su medio principal.

³⁴ Capítulo 11, 1452a, 31.

Pero hay que tener en cuenta que la acción, tal como ella puede percibirse en la obra hecha –esto es, desde la perspectiva del espectador, el lector o el analista, y no desde la del productor, que es la que Aristóteles adopta para describir el arte poética, como lo declara explícitamente en el primer párrafo³⁵– no existe sino como fábula promovida, desarrollada y resuelta por los actos discursivos de los personajes, actos en los cuales se manifiesta, además, su carácter y pensamiento; los que, junto al entramado de los hechos o fábula, constituyen las tres partes de la tragedia que integran el objeto de la imitación³⁶.

La fábula, en tanto parte de la actividad poética del creador, es una etapa, sin duda la más importante, en la construcción de la tragedia: alrededor de ella debe organizarse todo lo demás. Como parte de la obra misma, es el hilo conductor que hace coherente y comprensible para el lector-espectador la sucesión de actos discursivos como pertenecientes a los hechos de una trama que abarca no solo esos actos, sino también otros que se narran en esos mismos actos discursivos³⁷ y que relaciona coherentemente a ‘los que hablan’ –sus caracteres y sus pensamientos– con esos hechos. Pero como parte de la lectura o contemplación es una abstracción operada por el lector-espectador solo a partir de los actos concretos de ‘los que hablan’. Desde este punto de vista, la fábula, junto al carácter y el pensamiento, que constituyen en la tragedia el objeto de la imitación– es lo que, en la imaginación del lector-espectador, se va constituyendo a medida que los personajes (discursivamente) actúan.

Este rol primordial –casi exclusivo, en realidad– de la palabra de los personajes³⁸ como soporte y manifestación de la acción dramática, de los

³⁵ Capítulo 1, 1447a, 8-10: “Hablemos de [...] cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien...”

³⁶ Capítulo 6, 1450a, 8-13: “Necesariamente, pues, las partes de toda tragedia son seis [...] Los medios con que imitan son dos partes (elocución y canción); el modo de imitar, una (el espectáculo); las cosas que imitan, tres, y, fuera de éstas, ninguna”.

³⁷ Así, en *Edipo Rey*, por ejemplo, Edipo narra en un solo discurso a Yocasta su (supuesto) origen, las insinuaciones que lo llevaron a consultar el oráculo, el contenido de la respuesta de éste, y el encuentro y asesinato de un desconocido (su padre); en la misma obra, un paje narra, igualmente en una única y larga tirada discursiva, el proceso de la muerte de Yocasta y el subsiguiente autoenceguecimiento de Edipo.

³⁸ Pese a que he usado el término ‘personaje’ para referirme a lo que Aristóteles designa como ‘el que habla’ o ‘el que actúa’, es preciso tener en cuenta que Aristóteles utiliza el

caracteres y la ideología, puede no parecer muy adecuado a lo que ocurre en buena parte de la dramaturgia contemporánea; pero sí es lo que ocurría en el teatro trágico griego antiguo. En esa tragedia, el ser humano actúa hablando.

Fábula, carácter, pensamiento –las partes que componen el objeto de la imitación– serán encarnados por el poeta en los actos discursivos de los personajes; esto es, en la elocución y la canción entre las partes cualitativas de la tragedia. Tanto la organización de la fábula, como la coherencia entre el carácter moral y la lógica argumentativa del pensamiento deberán recibir, por lo tanto, en la trasmutación estética³⁹ el tratamiento de los métodos retóricos que, pese a ser explícitamente remitidos en el *Arte poética* a la *Retórica*, tanto lugar ocupan en el primero de estos libros (los largos capítulos del 19 al 22: de 1456a-32 a 1458a-22).

Estas cinco partes, construidas en torno al eje del lenguaje son, sin duda, materia del arte del poeta; de este imitador de acciones humanas cuyo medio ha de ser el lenguaje, acompañado –en la tragedia– de ritmo y melodía. En cuanto al espectáculo, hasta aquí hemos establecido que está relacionado con el arte poética a través del control que éste ejerce sobre él por medio del diseño de la fábula y del uso del modo presentativo. Pero aún no hemos puesto del todo en claro cómo se pasa del modo dramático textual al espectáculo en el teatro, y por qué en este tránsito se perdería, si es que así ocurre como parece afirmar Aristóteles, el control del poeta.

Volvamos, para ver mejor esta cuestión, a la definición del modo propio de la tragedia: es aquél en el que se presenta a los imitados como operantes y

término ‘ethos’ (carácter moral), que se traduce aquí simplemente por ‘carácter’, el cual no incluye todos los aspectos psicológicos a que la práctica del realismo nos tiene acostumbrados; pese a ello, y teniendo este problema presente, lo volveré a usar –parcamente, espero– por comodidad en la comunicación.

³⁹ Aristóteles no solo acepta sino que recomienda que los tragediógrafos se inspiren en historias sacadas del acervo tradicional antes que inventadas, pues eso agrega a la necesaria verosimilitud de fábulas frecuentemente tan fuera de lo ordinario, cuando “se atienen a lo verosímil y a lo posible”. 1451b, 29-32.

actuantes. Pero, ¿puede imitarse cualquier clase de actos? O dicho de otra manera: ¿qué clases de actos pueden llevar a cabo los personajes imitados? Parece evidente que pueden hablar: pedir, informar, ordenar; pueden gesticular: llorar, reír, estremecerse; pueden moverse: caminar, correr, hacer piruetas. Pueden, en suma, llevar a cabo todas las clases, siempre que puedan ser imitadas. Y esto plantea inmediatamente dos problemas; a saber: 1) el de los medios de la imitación, porque diferentes clases de actos requerirán diferentes medios, si la imitación ha de ser presentativa; y 2) el de la práctica escénica del caso.

Las clases de actos imitables por los actores en la práctica escénica de la tragedia griega eran mucho más limitadas que las enumeradas recién. Podían imitar ademanes, pero gestos faciales no, pues llevaban máscaras y peinado alto; podían desplazarse por la *skené* y bajar a la *orchestra*, aunque no demasiado frecuentemente ni demasiado rápido, a causa del vestido y el calzado; podían imitar pequeñas acciones mudas (mucho más frecuentes en la comedia que en la tragedia) y, por supuesto, hablar.

Más arriba señalamos que en la tragedia el hombre actúa hablando. Tanto así, que Aristófanes, en *Las Ranas*, hace que Eurípides ridiculice la práctica de Esquilo de presentar en escena personajes que permanecen largamente mudos, intrigando con eso primero, inquietando después e irritando finalmente al público, como ocurre con Casandra en *Agamenón*. Si el personaje no habla, está inactivo. Actuar es, pues, hablar. Un personaje actúa si y mientras habla.

Hablar no pareciera formar parte del espectáculo, pues no usa medios visuales, sino auditivos. Sin embargo, el espectador ve al personaje antes de escucharlo hablar. Lo ve antes, durante y después del acto de hablar; para el espectador –destinatario normal de la tragedia– el discurso es un acto del personaje ya visualmente encarnado en la figura del actor, que está vestido y tiene máscara y se recorta contra el fondo de una fachada y alguna escenografía pintada adicional. El espectador ve primero y luego, en el interior de lo que ve, oye hablar; incluso puede decirse que ve hablar, pues ve actuar, y actuar es tan predominantemente actuar hablando. Los medios comprometidos en el teatro para llevar a cabo la imitación según el modo propio de la tragedia son, lo hemos dicho, variados: visuales, como el color y la forma, y auditivos, como el lenguaje, el ritmo y la melodía. Los medios sonoros (voz, melodía) están destinados a servir de soporte a los actos discursivos; los visuales (color, forma, movimiento), a servir de soporte a los actos perceptibles no-discursivos concomitantes con éstos, y

a la manifestación visible del carácter y la condición social (máscaras y vestuario) y del lugar donde actúan los imitados. En el teatro, los medios visuales que son la base del espectáculo como realización material de los aspectos visibles del actuar de los imitados, enmarcan las acciones discursivas de éstos, integrándolas a la visibilidad; una visibilidad que, no obstante su fuerza y atractivo propios, debe idealmente supeditarse a la acción verbal.

Porque la discursividad, un aspecto –con largueza el más importante– del obrar y actuar de los personajes imitados en la tragedia, solo es separable analíticamente de los demás⁴⁰, darle sentido a un acto discursivo percibido intelectualmente –como acontece en la lectura del texto trágico– es ya esbozar en torno suyo la presencia sensible de una entonación y un gesto posibles⁴¹; es crear el marco visual imaginario en el interior del cual

⁴⁰ No debe llamar la atención que el actuar discursivo de los personajes, que en la tragedia se presenta de modo directo, no aparezca como la unidad compleja que es dentro de la parte de la tragedia relacionada con el modo; el análisis aristotélico típicamente descompone esta unidad en sus elementos más simples. Así, parte de él aparece como contenido de esos actos: el pensamiento (elemento del objeto de imitación), y parte como forma: la elocución (medio de la imitación). Al pensamiento, dice Aristóteles, corresponde todo aquello que debe alcanzarse mediante las partes del discurso: refutar, despertar pasiones, amplificar, etc. A la elocución, la forma expresiva de esto: la estructura métrica, el uso de las figuras, la selección de las palabras en virtud de su valor estético, etc. 1450b, y 1456a, 33 - 1456b, 14. Quizá como acto audiovisual unitario, el acto discursivo ha quedado incluido en el espectáculo, según la línea de razonamiento que seguíamos más arriba. De hecho, Aristóteles mismo reconoce que el aspecto oral material de la elocución pertenece al arte del actor y no al del poeta.

¿Dónde ubicar esta audibilidad no poética? Aristóteles ha dicho que fuera de las seis partes de la tragedia que él identificó, ya no hay más. ¿En el espectáculo, ya que también es extraña al arte del poeta y requiere la ayuda externa del actor? Este problema no resuelto por la metódica del Estagirita toca uno de los más agudos puntos de divergencia y conflicto entre el drama y el teatro actualmente: puesto que toda concreción escénica de un discurso escrito es un acto individual e irrepetible, ya que suma aquí y ahora su audibilidad física concreta a la ideal propuesta por la versión textual, ésta presenta un hueco que debe ser llenado necesariamente por cada representación teatral, lo que sería un argumento para sostener la incompletitud insuperable del texto dramático en relación con su efecto estético específico, si se acepta que éste apunta a realizarse como audiovisualidad escénica. No es difícil imaginar la enorme variedad de efectos de sentido que puede tener la variación de la velocidad, la entonación, el timbre vocal, los énfasis en cada actualización material.

⁴¹ Sobre todo, si tomamos en consideración que el griego culto aprendía los poemas leyéndolos en alta voz, conforme a las reglas de la oratoria. Ver Jaeger, W. *Paideia*, México:

el discurso audible puede existir como discurso verosímil de personajes verosímiles. Audibilidad y visualidad son de esta suerte dos componentes inseparables en la percepción estética del objeto imitado a partir de su imitación.

El modo presentativo o dramático, justamente por poner ante los ojos de la imaginación a los imitados actuando, reúne necesariamente estos dos componentes, así en la lectura como en el espectáculo teatral. Esto origina la visibilidad en el texto legible, que se transforma en visión imaginaria en la lectura de cada cual, y en 'espectáculo' material visible para el conjunto del público en la representación teatral. Materialidad que, en cuanto al decir, debe estar regida por los principios retóricos de la elocución y no abandonarse al (des)criterio de los actores.

La visibilidad, tanto literaria como teatral, depende de que los personajes actúen por sí mismos; esto es, depende del modo dramático como su fundamento. La visibilidad literaria y teatral son, en cuanto al modo, una y la misma cosa: como con un dinamismo centrípeto, la audibilidad de los actos discursivos encarnados en la emisión oral de los actores concentra un sentido; la visibilidad surgida de la lectura emerge de la audiovisibilidad imaginaria de los actos discursivos propuestos por la escritura e imaginados por el lector culto (y no hay otro, en la Grecia de entonces), ateniéndose también a las reglas retóricas aprendidas para la lectura literaria en alta voz. Esto establece límites para la interpretación lectora también.

Se establece así, en la poética aristotélica, una relación entre literatura y teatro tal que sin la poesía no hay teatro, ya que todo lo que es esencial a ambas artes lo provee el poeta. Y dentro de ello también la visibilidad, aunque la fuente física de esa visibilidad en el teatro, el 'espectáculo' propiamente tal, requiera 'gastos'. Por eso, para Aristóteles, la tragedia, aunque su medio natural de relación con el público sea el teatro, representa ya en el texto la posibilidad de cumplimiento más relevante de todas las especies de la literatura: aquélla que lleva al máximo grado la mimesis de acciones humanas esforzadas y serias, haciendo visibles a todos los imitados actuando por sí mismos la fábula que originan y sostienen con su obrar.

Fondo de Cultura Económica, 1962 (en un solo volumen), pp. 315-6, 615 ss., 620 ss., 1068. Ver también Sternberg, Meir. "Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Form of Reported Discourse", en *Poetics Today*, vol.3, N° 2, Spring 1982, p. 113.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristófanes. Las Ranas.
- Butcher, S.H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. New York, 1894.
- Bywater, I. *Aristotle on the Art of Poetry*. London: Oxford University Press, 1909.
- Dupon-Roc, R. et Lallot, J. *Aristote: La Poétique*. Paris: Seuil, 1980.
- Else, G. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.
- Esquilo. *Agamenón*.
- García Yebra, V. *Poética de Aristóteles*. Ed. trilingüe (griego, latín, español). Madrid: Gredos, 1974.
- Genette, G. "Géneros, tipos, modos". *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- _____. "Introduction à l'architecte". *Théorie des genres*. Paris: Seuil (coll. Points), 1986. (coll. Poétique, 1979).
- _____. "Fronteras del relato", en Barthes, R. y otros, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Golden, L. (ed.) & Hardison, O.B. (coment.). *Aristotle's Poetics*. New Jersey: Prentice-Hall, 1968.
- Halliwell, S. *The Poetics of Aristotle*. USA: University of North Caroline Press, 1987.
- Hardy, J. *Aristote: Poétique*. Paris: Societé d'édition Les Belles Lettres, 1932.
- Jaeger, W. *Paideia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962 (en un solo volumen).
- Janko, R. *Aristotle's Poetics*. Indiana: Hackett Publishing Company, 1987.
- Martínez, F. La estructura de la obra literaria. Santiago: Ed. Universitaria, 1960.
- Platón. *República*, libro III.
- Samaranch, F. "Poética", en Aristóteles, *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1964.
- Sófocles. *Edipo Rey*.
- Sternberg, M. "Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Form of Reported Discourse". *Poetics Today*, vol.3, N° 2, Spring 1982.
- Todorov, T. "El origen de los géneros". *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- Vaisman, L. "Dramaturgia, teoría y escena teatral". U.de Chile, Rev electrónica *Cyberhumanitatis* #29, verano 2004, <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl>
- _____. "La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto". *Revista Chilena de Literatura* N° 14, 1979.
- _____. "En torno a la ciencia-ficción: propuesta para la definición de un género histórico". *Revista Chilena de Literatura* N° 25, 1986.