

Introducción a algunas nociones y problemas centrales para definir “teatro”, “drama” “representación” y para acercarnos a la historia y desarrollo de estos problemas en la tradición occidental.

I. Gutiérrez, Notas de clase para el curso Introducción a la Teoría Literaria, FHCE, 2025

1. Para Aristóteles (*Poética*, siglo IV aC.) es posible distinguir dos “modos” (formas, procedimientos, estrategias) que nos permitirían imaginar, crear y construir esas peculiares producciones humanas que elaboran o inventan *universos posibles* y que, representadas o compartidas a través de algún lenguaje artístico, solemos llamar hoy obras de “ficción” o de “arte”, o ambas cosas. Por ejemplo (cuando ese lenguaje o herramienta es la palabra): cuentos, novelas, películas, espectáculos teatrales o performativos¹.

El **primero** de esos “modos” es el que Aristóteles llama simplemente **narrativo** y es el que ocurre cuando alguien cuenta, ante alguien que lee o escucha, una historia imaginada o inventada (aunque parta de, o contenga elementos del mundo “real”, claro): cuando alguien construye y comunica verbalmente una narración ficcional.

El **otro** (el *único* otro) “modo” posible, siempre según Aristóteles, es aquel que “**presenta a los imitados como operantes y actuantes**” (*Poética* 1448a 19-28). Esto ocurre en la tragedia y la comedia, formas que Aristóteles conoce bien como espectador y lector y que por lo tanto tiene “a mano” para ilustrar sus intuiciones. Según explica, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia y la comedia, en la narración épica (*Ilíada*, *Odisea*, por ejemplo), los personajes no se nos presentan como “operantes” ni “actuantes” cuando leemos o escuchamos el relato de sus hazañas: en cambio estas son *referidas* (y por lo tanto *mediadas*) por la voz del poeta y por su focalización o punto de vista con respecto a los “hechos” que relata. Para Aristóteles, la comedia y la tragedia, en cambio, son ejemplos del otro modo (hoy diríamos “género”): el que no relata sino “*imita* [representa, muestra] personas *que actúan y obran*. **De aquí viene, según algunos, que estas creaciones se llamen dramas**” [drama (δράμα) = **acción**] (*Poética*, 1448a 28-30; subrayo y traduzco).

2. A partir de esta (aparentemente simple) distinción entre **narrar** o relatar y **actuar o representar** fábulas, mitos, etc. -universos ficcionales en general-, el teórico teatral español José Luis García Barrientos construirá, 2400 años después, un sólido modelo de análisis teatral que busca (y logra) proporcionar herramientas claras y eficaces para el estudio sistemático del ‘modo

¹[¿memes? ¿rutinas de stand-up? ¿juegos de rol? ...]

dramático de representación': la *Dramatología*. Su creador retoma la intuición inicial (y genial) de Aristóteles en el siglo IV aC y la reformula en términos radicales como desafiantes:

Lo asombroso es esto: 1º) que Aristóteles ve, con una perspicacia esplendorosa, que a la hora de representar universos de ficción, fábulas o historias, habrá que elegir uno de estos caminos posibles, que son dos y *sólo dos*: contarlos (modo narrativo) o actuarlos, es decir, presentarlos, “hacerlos presentes”, poniéndolos ante los ojos de los espectadores (modo dramático); 2º) que esos dos *modos* no han dejado de practicarse, desde Grecia hasta hoy, a la hora de representar ficciones, con géneros tan vigentes y de salud envidiable como la novela o el cuento, que han conocido transformaciones notables, la principal de las cuales es seguramente haberse identificado cada vez más con la “literatura” (escrita), de una parte, y de otra, con los géneros teatrales, de salud más problemática, pero tozudamente fieles a su raíz modal, a su ser actuación; y, sobre todo, 3º) que, al preguntarnos si con el paso de tantísimo tiempo $\frac{3}{4}$ ya que no han desaparecido los dos modos aristotélicos, como acabamos de ver $\frac{3}{4}$ han surgido otros nuevos, como parece lógico pensar que debería haber ocurrido, estoy convencido de que la respuesta correcta, y bien sorprendente, es: No. (2011: 2)

Su enfoque, basado en la hipótesis de que existe un modo específicamente teatral de representación y que este se opone a un (único) otro modo, el narrativo, requiere para funcionar

a) una definición de “teatro” como clase de espectáculo, de la que deriva o que resulta posible a partir de

b) una definición también específica de “drama”.

a) Dos criterios permitirán definir al **teatro en tanto clase (tipo) de espectáculo** (entre otros, pero con rasgos que lo diferenciarían de estos otros): una “situación comunicativa” (a1) y una “convención representativa” (a2) singulares, distintivas, necesarias y suficientes para que exista aquello que, desde este enfoque teórico, se denomina y se estudia como “teatro”

a1: La **situación comunicativa** implica la *co-presencia (espacial y temporal) de dos clases de sujetos: artistas y público*, “funcionalmente enfrentados u opuestos” (29), cuyos roles pueden ser eventualmente intercambiables o reversibles, pero siempre que esta oposición se mantenga, ya que anularla supondría, por definición, el cese del teatro (y la entrada en otras formas o prácticas escénicas cercanas o ‘vecinas’ (*¿ejemplos?*)).

Una segunda y radical consecuencia derivada de la afirmación anterior conduce nada menos que a: “**negar el estatuto de sujeto** (al contrario de lo que generalmente se hace) a un supuesto “emisor” que fuese el responsable total del espectáculo (lo mismo si se piensa en el escritor literario que en el

director escénico); es decir, a *un autor, que, de acuerdo con nuestras categorías (...) resulta imposible (por definición) en el teatro* (2003: 29)”²

De la tercera y fundamental consecuencia de esta “situación comunicativa” que definiría al teatro como tipo de espectáculo pueden deducirse y postularse “*los cuatro elementos necesarios y suficientes para que se produzca el teatro*: unxs actores/actrices frente a un público en un espacio y durante un tiempo (**) elementos que serán en consecuencia *los cuatro pilares del método analítico*” (ibíd.), y por consiguiente, los cuatro planos fundamentales del análisis sobre los que esta teoría y estas herramientas conceptuales nos permiten trabajar si queremos servirnos de ella para comentar, criticar, describir, clasificar, comparar, etc. tanto un texto dramático como un espectáculo teatral (el modelodebería “funcionar” con igual eficacia o solidez para ambas posibilidades, como se menciona más abajo).

(a2): La **convención representativa** que también define al teatro y lo distingue de otros espectáculos cercanos o afines es la que este marco conceptual (la “Dramatología”) llama, precisamente, “**drama**”: concepto fundamental que resulta de notar que esa práctica social o ese tipo de espectáculo que llamamos *teatro* “**a la vez, representa o reproduce y presenta o produce, basada en la “suposición de alteridad”** (simulación del actor y *denegación* del público³), que deben compartir los sujetos teatrales y *que desdobra cada elemento representante en otro representado*” (2003:29).

Así, los cuatro planos o “pilares” del análisis antes mencionados (**) deberán considerarse **en su doble cara, real (o representante) y ficticia (representada)** que serán denominadas respectivamente “**plano escénico**” y “**plano diegético**” a los efectos del análisis.

b) De acuerdo a esto, el concepto de **drama**, piedra angular de la teoría, resulta ser una función de la puesta en tensión de estos dos planos: De modo más simple y según conversaremos en clase: el nivel propiamente “dramático” de análisis, desde este método, debería considerar tanto (y *a la vez*) el universo de ficción imaginado y comunicado en el texto dramático, y sus (potenciales o concretas) pautas de representación escénica. En palabras del autor:

Entenderemos por **drama** el conjunto de los elementos doblados en (y por) la representación teatral, es decir, el actor, el público, el espacio y el tiempo representados [construidos, pensados, comunicados por el texto o la puesta] de un *modo* particular: el propio del teatro (2003: 30).

² Lo decisivo es que en tanto “práctica”, la definición no remite a un sujeto-individuo que *escribe* (el *autor* tradicional o “dramaturgo”) sino al colectivo artístico que *modaliza* dramáticamente un universo ficticio –no necesariamente escrito o pautado- al poner en escena un espectáculo.

³ En términos demasiado reductores pero tal vez útiles: *alguien finge que es otro frente a alguien que finge que le cree*).

Esta noción de *drama* como contenido (ya) determinado por el *modo* requiere, como término opuesto o complementario de comparación, una idea del contenido *independiente* (o teóricamente “previo”) al modo de representarlo. Este ‘argumento’ o “historia” (guión, trama, según diversas clasificaciones), **no modalizado aún dramáticamente, será llamado “fábula”**. De modo que el *drama* (“D”) es el producto de la *escenificación* (“e”) de una *fábula* (“f”), por lo que la interrelación entre los tres elementos puede expresarse “caseramente” así: **D = f / e**.

Es decir: llamaremos “drama” (D) a toda historia o fábula o argumento teatral (f) siempre que -y solo si- esta ya “incluye” o está de algún modo “modelada” por sus posibilidades efectivas, reales, materiales, de puesta en escena (e)

3 De manera que el modelo analítico que se sigue de estos postulados deberá proveer categorías descriptivas **tanto para el texto dramático** (el registro o codificación verbal del espectáculo, documento valioso pero siempre parcial e incompleto por definición) **como para su escenificación** (lo que en otros paradigmas teóricos se denomina “texto espectacular”).

Así, en cada uno de los cuatro “pilares” (espacio, tiempo, actor/personaje, público), el análisis podrá considerar el plano o polo diegético (la fábula) y el escénico por separado (en sí mismos), o bien, más productivamente, estudiar sus modos de ‘encaje’ o interrelación.

Por ejemplo, para la categoría espacio: el espacio diegético será el (o los) lugar(es) ficticio(s) donde transcurre la acción de la fábula; el espacio escénico será la sala (no necesariamente un teatro, por supuesto) en la que ésta se escenifica: sus características edilicias, su modo de concebir la relación entre el espacio de los actores y el del público (relación de oposición en una sala “a la italiana”, de integración en una disposición circular, entre otras posibilidades); mientras (que un análisis genuinamente dramático del espacio implicará estudiar la relación entre los dos planos anteriores, es decir, el modo cómo las características del espacio escénico modalizan o vehiculan la representación del espacio diegético: de qué búsquedas estéticas o estrategias representativas dan cuenta determinados tipos de elecciones y, no menos importante, cómo se relacionan éstas con las decisiones dramáticas tomadas para los otros “pilares” del análisis (relación del espacio con el personaje, con el tiempo y con la perspectiva o visión del público)).

Textos citados:

Aristóteles. *Poética*. Madrid, Gredos, 1974. (Versión trilingüe, Valentín García Yebra de. y trad.).

García Barrientos, J. L. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Síntesis, 2003. (Edición ampliada y corregida: México, Paso de Gato, 2015).

“Versus Aristóteles. Modos aristotélicos y dramaturgia contemporánea” (2011, CSIC, Madrid.). En línea: <http://reliquiasideologicas.blogspot.com/2011/08/los-modos-de-imitacion.html>