

La estructura dramática y sus derivas: Aristóteles *is back*¹

Horacio M. R. Banega (UBA-UNQuilmes)

I.-Introducción

El título promete algo que no se dará. No me propongo visitar Aristóteles, y, en particular, su *Poética*, de modo estrictamente filológico, sino, como afirma Roman Ingarden, “aquí mi objetivo no es la investigación histórica. No es mi objetivo evaluar a Aristóteles a la luz del pensamiento griego o considerar su rol en el desarrollo del mismo, abandonándolo en un mundo lejano y distante del nuestro”² sino, muy por el contrario, avanzar sobre ciertos tópicos presentes en su texto provisto con determinadas herramientas conceptuales contemporáneas para extraer una conceptualización actual de la *Poética*. Esta relectura del texto aristotélico me permite diseñar una serie de consecuencias relacionadas con las estructuras dramáticas que presentaré de modo general y resumido. Mi intuición me sugiere que esta conceptualización puede ser útil, en particular, para los escritores mismos.

II.-Las estructuras dramáticas en Aristóteles y sus ambigüedades

Hay diversos modelos de estructuración cuyo resultado son las distintas estructuras dramáticas que se encuentran disponibles en los textos dramáticos y dramatúrgicos de la historia del teatro. Estos modelos de estructuración presentan su primer intento de estabilización y fijación en la *Poética* de Aristóteles. En la *Poética* se encuentran presentes los siguientes problemas:

a.-confusión entre la estructura de la obra dramática y la conexión de las *partes cualitativas*,³

¹ Este artículo tiene varias causas. La causa inmediata es la Profesora Julia Elena Sagaseta, a quien agradezco su interés en invitarme a presentar este escrito. El mismo es una versión revisada de dos publicaciones previas: “Las estructuras dramatúrgicas como objetos abstractos”, *Revista Meyerhold*, nro. 7, Año III. Septiembre 2009, 16 - 21, y la parte “A Tribute to Roman Ingarden” de “Formal Ontology as an operative tool in the theories of the objects of the Life-World: Stumpf, Husserl and Ingarden”, *Symposium – Journal of Continental Philosophy*, Jeff Mitscherling y Kimberley Jaray (eds.), Canadá, Vol. 16, Issue 2, Fall/Autome 2012, 64-88. Las causas mediatas son múltiples y diversas.

² Ingarden, Roman, “A Marginal Commentary on *Aristotle’s Poetics*”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 2, Winter 1961, 163-173, cita página 163.

³ Aristóteles usa un esquema de explicación metafísica materia-forma, aplicable a todas las cosas y todos los eventos del mundo sublunar y celeste. La mencionada confusión es una confusión “mía”, en tanto entiendo que el constreñimiento del género es lo que Aristóteles menciona como *estructura*, lo que se puede tematizar como la parte *formal* de la cosa *obra dramática* en su filosofía. Pero la consideración de la conexión de las partes cualitativas es lo

- b.-el tipo de relación conectiva entre las partes cualitativas de la tragedia;
- c.-el poeta es quien percibe “analogías estructurales”;
- d.-la definición de *mímesis* y del objeto de la *mímesis* (“los que actúan”);
- e.-la suposición de la conexión esencial entre acción humana, ética y retórica;
- f.-la disputa entre poesía dramática y poesía épica respecto de la evaluación de cuál tipo de poesía lleva a cabo de mejor manera los objetivos de “infundir temor y compasión” al público para que se efectúe la *katarsis* en tanto purgación moral y cognitiva;
- g.-se desprende del punto anterior la eficacia atribuida por Aristóteles a la poesía en general, que introduce el problema de la relación de la poesía dramática con la sociedad o público.

Si se tienen en cuenta estos siete puntos entiendo que se puede armar un mapa conceptual sobre las distintas derivas que ha tenido la cuestión de la estructura dramática a lo largo de la historia del teatro y de la narración. No pretendo reducir todos los problemas a ellos o a la *Poética* de Aristóteles, sino que, *nótese*, afirmo que se puede considerar de esa manera *de acuerdo* a mi objetivo explicitado en la introducción.

a.- Un primer paso es la indagación por la naturaleza ontológica del texto dramático para poder especificar cuál es su estructura. Más específicamente: ¿qué tipo de objeto es una estructura textual? En este punto introduzco la relevancia de la ontología formal en tanto nos puede dar una buena teoría de los objetos abstractos en tanto dependiendo ontológicamente de objetos concretos. La ontología formal que uso es estrictamente husserliana. Es una teoría formal de objetos, esto es, una teoría de tipo lógico porque no se encuentra determinada por ningún dominio material. Al detentar esa formalidad, puede dar cuenta de la configuración de todo tipo de objetos. Sus predicados básicos son “ser parte de” y “fundamentación” o “dependencia ontológica”. Las teorías formales que tienen como predicado básico el predicado “ser parte de” se llaman “mereologías” (del griego μέρος: parte). Se considera que la mereología surge con el mismo Aristóteles, por lo menos, en su teoría de la sustancia

que ha sido depositado en la tradición literaria y dramática como *estructura*. Entiendo que esta consideración se podría denominar como *estructura semántica formal* y de ahí que Sinnot hable de *partes cualitativas*. Cfr. Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, Colihue, 2006, p. 39. Cfr también los comentarios de la introducción y traducción de Angel Cappelletti, Aristóteles, *Poética*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1991-1998 y de la traducción al inglés de Stephen Halliwell, *The Poetics of Aristotle*, traducción y comentarios de Stephen Halliwell, North Wales, Duckworth, 1987.

y de los accidentes. Los accidentes son parte de la sustancia, mientras que la sustancia no es parte de nada. Lo que es más interesante para dar cuenta de la naturaleza de la estructura dramática es la noción de dependencia ontológica. Tal relación quiere decir que un objeto *A* sólo existe si existe un objeto *B*. Por su parte, los objetos concretos son objetos independientes ontológicamente y los objetos abstractos son objetos que, para existir, dependen de otros objetos, ya sean concretos o abstractos.⁴ En este caso: ¿la estructura es el objeto *A* o el objeto *B*? Esto es, ¿hay estructura más allá de que existan textos escritos o sólo hay estructura *porque* hay textos? Cabe mencionar que la cuestión de la naturaleza ontológica de las estructuras ha sido dejada de lado por todo el estructuralismo semiótico, con alguna excepción como Umberto Eco en *La estructura ausente*.⁵ Mi primera intuición dice, entonces, que las estructuras son objetos abstractos que dependen ontológicamente de los objetos concretos que son los textos materiales. Puesto que el origen de las mismas es un sujeto o sujetos humanos en una cultura particular, es que me comprometo con la noción de que son *artefactos*.⁶

b.-Este primer problema se relaciona, además, con las cuestiones de la unidad, totalidad y pluralidad de la estructura narrativa. ¿Cuáles son las condiciones que un objeto tiene que cumplir para decir que detenta unidad? ¿Esa unidad es total y completa? ¿La unidad (de acción, de espacio) es condición necesaria y suficiente para que haya un objeto completo o total? Nótese que este punto es hartamente complejo en tanto se considera que toda vanguardia ha intentado responder negativamente a estas preguntas. En particular mi hipótesis relevante aquí afirma que en el Barroco y el

⁴ La teoría husserliana es mucho más compleja, en tanto afirma, por ejemplo, que estas nociones son relativas. El caso del texto escrito o leído y su estructura, entonces, puede presentar mayores complejidades y niveles de análisis, horizontales y verticales, complejidades que debo dejar afuera de esta presentación.

⁵ Sin embargo, el pasaje del serialismo de Pierre Boulez a Heidegger puede sonar desconcertante. Para evitar asociaciones indebidas, el término "ontología", tal como uso aquí, no tiene nada que ver con sus posibles resonancias heideggerianas. En Heidegger, lo relevante, es el sentido, no la estructura. El nombre "Heidegger" refiere a la obra publicada por el filósofo alemán, en todos sus períodos o fases del desarrollo de su pensamiento. Las resonancias heideggerianas serán tema de otras investigaciones.

⁶ Mi principal antecedente es la obra de Amie Thomasson, *Fiction and Metaphysics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999. Ahí ella afirma: "En el punto de vista que propongo aquí, los personajes ficcionales son artefactos abstractos – similares de modo relevante a otras entidades ordinarias como teorías, leyes, gobiernos y obras literarias, y ligados al mundo cotidiano que nos rodea por [relaciones de] dependencia respecto de libros, lectores y autores.", pg. xi. Por su parte ella se basa, parcialmente, en la obra de Roman Ingarden, quien introduce varios tipos de relaciones de dependencia entre objetos. Cfr. *The Literary Work of Art*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1973 y *The Ontology of the Work of Art*, Athens, Ohio, Ohio University Press, 1989. Para la teoría artefactual del arte, puede cfr. Hilpinen, Risto, "Artifact", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2008 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/artifact/>>. En nuestro medio, una primera aproximación y discusión de este punto de vista ontológico, pero aplicado al objeto "puesta en escena" fue realizada por quien firma este artículo y Federico Penelas en la Mesa Redonda *Aproximaciones ontológico-semánticas al hecho teatral*, "El objeto puesta-en-escena y sus partes propias: un análisis exploratorio", XIII Congreso Nacional de Filosofía, Rosario, 22- 25 Noviembre 2005. La discusión que se propició fue altamente estimulante para todos.

Renacimiento (Calderón de la Barca, William Shakespeare) se ha considerado que la totalidad *no supone necesariamente* la unidad, ya que puede haber totalidades plurales sin unidad de acción ni de espacio. La corriente alemana del *Sturm und Drang* ya era consciente de esta situación. Si el problema de la totalidad abarca el problema del *límite* (¿qué escena sobra? ¿Qué escena falta? ¿Son todas las escenas necesarias? ¿Son todas las acciones necesarias? ¿No sobra alguna? ¿No falta alguna? ¿Cuál es el fin?), entonces la topología completa el análisis mereológico.

c.-Otra cuestión a considerar es el *acceso* a estas estructuras. Así Aristóteles afirma en *Poética* “Es una cosa de gran importancia [...] ser productor de metáforas. Es, en efecto, lo único que no puede tomarse de otro, y es indicio de una buena dote natural, pues hacer bien transferencias [de nombres] es *percibir lo semejante*” (1459^a). Mi hipótesis en este caso afirma que, si la percepción de una propiedad formal de los objetos como la *semejanza* es posible, entonces se tematiza con la teoría de la percepción categorial o de objetos abstractos.⁷ De manera análoga, el escritor percibe la estructura a partir de la relación entre los conceptos y los perceptos⁸, y eso es lo que entiendo que significa la frase “la imagen pide/rige su estructura (y no el escritor)”.

d.-Este punto ha sido el más discutido en la tradición dramaturgica, teórica y filosófica. Mi hipótesis afirma que el concepto mismo ha sido trabajado de modo de hacerlo detentar distintos significados de acuerdo con objetivos e intereses particulares. La teorización de Erich Auerbach y Paul Ricoeur⁹ permitiría tener un poco más de claridad sobre estas derivas significantes del concepto *mímesis* en tanto son los trabajos que considero relevantes, por sus particulares puntos de vista.

e.-La relación entre acción humana, ética y retórica ha sido dejada de lado sucesivamente en los distintos análisis de la estructura dramática. El problema surge con la correcta (si hubiera) interpretación de la frase “los que actúan”. Se acepta que la teoría de la acción aristotélica es una de las teorías más refinadas existentes en la tradición filosófica. Tal teoría *no supone necesariamente* una racionalidad instrumental (donde el agente acciona en relación con sus creencias, deseos y contexto calculando cuáles son los mejores medios para conseguir sus objetivos o fines).¹⁰ Esta

⁷ Cfr. Husserl, Edmund, *VI Investigación Lógica*, Madrid, Revista de Occidente, 1997.

⁸ Entiendo por “concepto” la categorización lingüística que se aplica sobre un material sensorial y sensible (y a este material lo denomino “percepto”).

⁹ Auerbach, Erich; *Mimesis*, México, FCE, 1996 (1942); Ricoeur, Paul, *Temps et Récit 1. L' intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983; *Temps et Récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984; *Temps et Récit 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

¹⁰ Cfr. Guariglia, Osvaldo, *La Ética en Aristóteles o la Moral de la Virtud*, Buenos Aires, Eudeba, 1997, donde en pg. 161 nos ofrece un cuadro sinóptico de los distintos tipos de acciones presentes en la Ética aristotélica.

consideración tiene una conexión estrecha, aunque no siempre reconocida, con la reflexión sobre el método de actuación denominada teoría de las acciones físicas de corte stanislavskyano. Se reconoce en el medio teatral que la estructura dramática clásica se compone de unidades mínimas que son las acciones encadenadas de manera necesaria formando situaciones. Las situaciones conectadas forman las escenas. La relación de las escenas configura la totalidad dramática. *Mi punto de partida para el análisis y práctica escrita comienza con esta concepción, no para criticarla, sino para explicitar los supuestos que encierra.* Estos supuestos se conectan con el criterio de buena acción o acción eficaz. *Así las herramientas de la sociología y de la teoría de juegos competitivos y cooperativos con sus modelos de acción me parecen que permiten desplegar dichas suposiciones.* Por ejemplo, Jon Elster acepta que hay racionalidad medios-fines (que una acción se lleva a cabo *racionalmente* si se elige el mejor medio para el fin máspreciado). Pero también expande su concepción hasta reconocer que se actúa también por respeto a una norma y por respeto a las propias emociones, aunque el agente entre a veces en contradicción con una racionalidad instrumental. Por su parte, Max Weber establece cuatro tipos de racionalidad como tipos ideales en su análisis del proceso de modernización que surge con la Revolución Industrial; uno de los más interesantes es el modelo de racionalidad de acuerdo a *valores*, que se puede parafrasear diciendo que *el fin justifica los medios*.¹¹ Por otra parte, el problema de Bertolt Brecht era cómo desplegar una acción *colectiva* con un tipo de racionalidad colectiva (donde el objetivo determinante de la acción dramática fuera un interés colectivo, y no meramente individual, problema típicamente marxista).¹² Para aplicar estas herramientas a la práctica de la escritura dramática se puede traer a colación al espíritu de Bertolt Brecht. Nótese que, en este caso, explico una hipótesis incrustada en este punto que dice que: *si estas herramientas provocaran nuevos modos de estructuración dramática, entonces Brecht sostenía una posición plausible sobre la relación del arte con el conocimiento sociológico.*

Por su parte, la relación entre acción y lenguaje ya la plantea Aristóteles: “Entre las cosas referentes a la expresión lingüística, una forma particular de estudio son los modos de la expresión lingüística, cuyo conocimiento es propio del arte actoral y del

¹¹ Cfr. Elster, Jon, *Economics. Análisis de la interacción entre racionalidad, emoción, preferencias y normas sociales en la economía de la acción individual y sus desviaciones*, Barcelona, Gedisa, 1997 y *El cemento de la sociedad. Las paradojas del orden social*, Barcelona, Gedisa, 2006. Weber, Max, “Cap. 1, punto I: Fundamentos metodológicos; punto II: Concepto de acción social”, en *Economía y Sociedad*, México, FCE, 2004 (1921) y Habermas, Jürgen, “Dos versiones de la teoría weberiana de la acción”, en *Teoría de la Acción Comunicativa*, tomo I, Altea / Taurus / Alfaguara, Buenos Aires, 1989.

¹² Para los problemas de coordinación que supone el concepto de acción colectiva llevada a cabo por un grupo que develó conciencia de clase, puede cfr., entre otros, Elster, Jon, *Making Sense of Marx*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

que tiene tal [arte] directiva. Por ejemplo [saber] qué es una orden, qué es un ruego, qué es un relato, qué es una amenaza, qué es una pregunta, qué es una respuesta, y toda otra cosa similar” (1456b). En este párrafo retoma conceptos de su *Retórica*, el antecedente de lo que en el siglo XX será la pragmática lingüística, cuya motivo principal es completamente útil para la elaboración de estructuras dramáticas: se hacen cosas (acciones) con palabras.¹³

f.- Otra cuestión a plantear es el carácter necesariamente literario o extra-escénico de la producción escrita dramática. Esto es otra manera de abordar el problema de la tipología de estructuras: ¿se diferencia la estructura de una novela de una estructura dramática? ¿Se diferencia una obra dramática de una poesía? ¿Se diferencia la estructura de una obra dramática de una obra musical? El hipertexto, como fenómeno contemporáneo, ¿tiene alguna relación positiva con la estructura dramática? Consideramos que ya Aristóteles entraba en dudas sobre la primacía de la poesía trágica respecto de la épica, en relación a los objetivos adscriptos al consumo de narraciones o arte, *como si estuviera adelantándose al surgimiento de la novela y el cine*. Este punto me obliga a afirmar el carácter necesariamente literario o extra-escénico de la producción escrita dramática. En nuestro medio se ha afirmado el carácter necesariamente proto-escénico de la producción mencionada antes. Me permito dudar de la existencia necesaria y eterna del teatro *tal como lo conocemos*. Esta hipótesis entonces afirma que el texto dramático es un texto literario y que, además de la novela y el cine, *las múltiples nociones de hipertexto estimuladas por la explosión de la Internet permitirían ampliar los conceptos de texto dramático y práctica escénica*.¹⁴

g.-El punto f habilita a que planteemos la hipótesis de la relación de estos modos de estructuración con los modos de estructuración discursivos ideológicos. La hipótesis afirma que la relación no es causal ni de condicionamiento necesario (de las prácticas sociales sobre las prácticas escénicas) sino que la estructuración dramática, en tanto postula un espacio y un tiempo que arman un mundo pretendidamente autónomo, interviene en las creencias de sentido común en su

¹³ Cfr. Austin, John, *Como hacer cosas con palabras. Palabras y Acciones*, Barcelona, Paidós, 1990 (1962).

¹⁴ La definición de la obra dramática como ‘novela en germen’, y, en consecuencia, detentando una relación esencial con la narrativa, es de Ricardo Monti abrevando fundamentalmente en ciertas consideraciones aristotélicas y hegelianas. Cfr. Monti, Ricardo, “El teatro, un espacio literario”, *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, Año 3, Nro. 5, Abril 1989. Mauricio Kartun la redefine como ‘novela bonsai’. En relación con la posibilidad de que la producción dramática se conecte con la poesía, poniendo en crisis la anterior definición, las figuras autorales de referencia son Luis Cano y Alejandro Tantanian. Para hipertexto y su relación con la *Poética* de Aristóteles cfr. Jennings, Pamela, “Narrative Structures for New Media: Towards a New Definition”, *Leonardo*, 29, 5, 1996, 345-350. Se podría considerar, por otra parte, si la relación con la narrativa no debería ser establecida con el cuento, en lugar de la novela.

estructuración formal. *¿Debería haber extrañamiento de la percepción cuando se lee una obra dramática?* Dicho extrañamiento, ¿es condición necesaria o suficiente del involucramiento por parte del lector-espectador para que modifique sus creencias ideológicas de sentido común?¹⁵

III.-Conclusiones altamente provisionarias

Estimo que, de esta manera, se logra una comprensión más adecuada del concepto *estructura dramática*, que me permite referirme al objeto *estructura* de una manera que da cuenta de su naturaleza ontológica. Al mismo tiempo esta comprensión permite una *performance* más detallada de la elaboración de estructuras dramáticas. Estas dos consecuencias me habilitan a inferir consecuencias prácticas para la escritura de la relación ideología-dramaturgia, donde *ideología* debe leerse como refiriendo a todo elemento extrateatral que se puede localizar en el interior del texto dramático.

Por otra parte, claro está, quizás la idea de artefacto abstracto nos lleve más allá de la consideración de estructuras dramáticas hacia estructuras espaciales, geométricas, rítmicas, hipertextuales, sonoras, estructuras que percibimos en el escenario global y que ya no sabemos si son denotadas por el término "teatro". Pero esto último, como se dice, ya es *otra* cuestión.

¹⁵ Cfr. Eagleton, Terry, "Brecht and Rethoric", *New Literary History*, 16, 3, 1985, ps. 633-638, y *La Estética como Ideología*, Madrid, Trotta, 2006.