

La representación teatral a partir de La Poética de Aristóteles

Un estudio sobre su especificidad y semántica

Autor:

Reznik, Carolina

Tutor:

Chici, Graciela

2020

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes.

Posgrado

**La representación teatral a partir
de *La Poética* de Aristóteles: un estudio sobre su
especificidad y semántica**

Tesis de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes

Mg. Carolina Reznik (IDIHCS- CONICET-UNLP / UBA)¹

Directora: Dra. Graciela M. Chichi (CONICET-UNLP)

Co-Directora: Dra. Silvina A. Díaz (CONICET-UBA)

Consejera de Estudios: Lic. Cora Dukelsky (UBA)

Doctorado en Historia y Teoría de las Artes
Secretaría de Posgrado

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, junio 2020.

¹ La tesis se realizó con el apoyo de una Beca de Finalización de Doctorado de CONICET con lugar de trabajo en IDIHCS-CONICET-UNLP. La misma estuvo vigente durante el período 2015-2017.

A mi abuelo y a mi zeide.

A Guillermo.

Porque son los que ya no están.

Y al que está por venir.

Palabras preliminares

Dicen que las segundas versiones no son buenas. Lo cierto es que esta *nueva* versión contiene un análisis más profundo y acabado y una reflexión más madura.

No hace falta aclarar que la elaboración de una Tesis de Doctorado es un proceso complejo, largo y, aunque muchas veces no lo parezca, placentero. La dirección es tan importante que puede transformar ese camino ya sea en algo mucho más satisfactorio como en una obligación realizada a desgano. Es por ello que mi primer y principal agradecimiento es para mi Directora, la Dra. Graciela M. Chichi, quien supo guiarme durante todo este tiempo con respeto y cariño, generando un espacio de trabajo y de intercambio en el que pude aprender y crecer académicamente –siempre con sincera libertad–. Es evidente que esta Tesis no hubiera sido la misma sin su orientación en cuestiones conceptuales y bibliográficas, sus atentas correcciones y su acompañamiento que, afortunadamente, excedió lo meramente profesional.

Mi reconocimiento y agradecimiento a la Dra. Silvina Díaz, Co-Directora de esta investigación, sin la cual este trabajo tampoco hubiera sido el mismo. Sin duda fue un importante apoyo, siempre dispuesta para asesorarme y guiarme en lo que yo necesitara –ya sea en materia de bibliografía, lecturas de los borradores o cuestiones teóricas–.

A la Lic. Cora Dukelsky por ser una referencia a la cual pude recurrir cuando fue necesario.

Agradezco, también, a la Dra. María José Coscolla por la generosa Co-Dirección de mi Beca de Finalización de Doctorado, a ella y a la Dra. Analía Sapere quienes me acompañaron en el proceso de aprendizaje de la lengua griega y lo transformaron en un espacio en el que las enseñanzas excedieron ampliamente lo propio de la materia. Ámbito en donde el cariño y el respeto fueron siempre la manera de relacionarse. No quiero dejar de recordar, además, al Dr. Osvaldo Pellettieri, quien fue mi primer maestro y me introdujo en el mundo de la investigación. Y mi gratitud al grupo humano del G. E. T. E. A (Grupo de Estudios del Teatro Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

junto a quienes di mis primeros pasos en él. A mis compañeras del grupo de investigación de la Universidad Nacional de La Plata por los intercambios en los que pude desarrollar planteos relacionados con mi tesis.

Mi agradecimiento a las autoridades y personal del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Cs. Sociales de dicha Facultad (IDIHCS), lugar que primero me alojó como colaboradora en los proyectos de investigación UNLP 11H548 (2010-2011) y 1112H647 (2012-2015) –ambos bajo la dirección de la Dra. Graciela Chichi– y luego como Becaria de Finalización de Doctorado del CONICET. Decisivos fueron los subsidios por materiales otorgados a dichos proyectos por parte de la SeCyT de la misma Facultad, gracias a los cuales pude presentar avances de esta tesis en reuniones científicas en diferentes lugares del país y adquirir, por medio de la biblioteca de la Facultad (BIBHUMA), valiosos materiales de estudio. Mi especial agradecimiento a Marina Borrell del Área de Referencia de dicha biblioteca, quien muy amablemente me ayudó a conseguir bibliografía. Asimismo agradezco los fondos correspondientes al UBACyT 20020130100740BA (2014-2017), dirigido por la Dra. María José Coscolla, con los que se pudo adquirir la edición de *La Poética* de Dupont-Roc y Lallot (1980) y costear parte de la presentación de un trabajo -que forma parte de esta Tesis– en el Congreso CLASTEIA III realizado en Coimbra, Portugal (2016). Y al CONICET que financió mi investigación doctoral mediante una Beca de Finalización de Doctorado (2015-2017).

A mis amigos, quienes incondicionalmente me acompañaron durante todos estos años. A mis compañeros de Griego que, además de compartir el aprendizaje de la lengua, fueron un gran apoyo y sostén. A Analía por convertirse en una gran amiga.

A mi familia que me alentó en este camino que por momentos se volvió sumamente difícil. Especialmente a mis padres, por darme la libertad para elegir, por su respaldo y su confianza incondicional.

“Pues el teatro es como la peste y no sólo porque afecta a importantes comunidades y las trastorna en idéntico sentido. Hay en el teatro, como en la peste, algo a la vez victorioso y vengativo”

Antonin Artaud,
*El teatro y su doble*².

¿Dónde está el teatro cuando no está sucediendo?

² Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, 2005.

Índice

Introducción.....	8
0.1 Estado de la cuestión	13
0.2 Hipótesis.....	32
0.3 Marco teórico: la cultura performativa y lo estudios teatrales	34
Capítulo 1	42
Consideraciones generales	42
1.1 Contextualización histórica	42
1.2 Fuentes disponibles para una investigación acerca del espectáculo teatral griego antiguo	54
Fuentes textuales.....	54
Fuentes epigráficas.....	61
Fuentes arqueológicas	61
Capítulo 2.....	66
<i>La Poética y La Retórica</i> de Aristóteles	66
2.1 Corpus textual de la presente tesis	68
a) Sobre la labor del poeta: la noción de virtualidad escénica	68
b) La representación como instancia separada y diferente de la actividad del poeta	71
c) Sobre la instancia de la representación teatral particularmente que, a su vez, puede subdividirse según a qué sistema significante refiera:	74
Actor/ cuerpo/ voz.....	74
Escenografía	77
Música	78
d) Sobre el contexto de representación.....	78
Espectadores	80
e) Sobre tragedias conocidas	81
f) Sobre la representación oratoria	83
g) Sobre la actividad oratoria.....	88
2.2 El estilo escrito y el estilo performativo.....	93
Capítulo 3.....	99
Los <i>sistemas significantes</i> involucrados en el hecho teatral identificados en <i>La Poética</i> y en <i>La Retórica</i>	99

3.1 La instancia textual: la labor del poeta	99
3.2 La representación teatral como instancia separada de la actividad del poeta	121
3.3 La instancia de la representación teatral.....	129
3.3.1 La λέξις del actor.....	137
3.4 El contexto de la representación teatral.....	140
3.4.1 Los espectadores	142
3.5 Los ejemplos de tragedias conocidas en <i>La Poética</i>	146
3.6 La representación oratoria. Relaciones y diferencias con la representación teatral	160
Capítulo 4	183
La semántica del espectáculo teatral griego a partir del análisis de <i>La Poética</i> y de <i>La Retórica</i> ..	183
4.1 Lo visual como el principio rector en la representación teatral	186
4.2 La relación entre el texto y la representación teatral: una dinámica performativa.....	190
4.3 La noción de virtualidad escénica en <i>La Poética</i> de Aristóteles.....	195
4.4 La identificación y el extrañamiento en su variante antigua.....	203
Capítulo 5	210
Otras fuentes	210
El análisis de la representación teatral a partir de las fuentes materiales: las pinturas teatrales en vasijas.....	210
Imágenes de las pinturas teatrales	221
Conclusiones	239
6.1 Consideraciones finales, resultados y aportaciones del presente estudio	239
6.2 Breve mención de interrogantes a tratar en trabajos futuros.....	246
Referencias bibliográficas	247
A. Fuentes.....	247
B. Bibliografía instrumental	248
C. Obras generales de consulta	248
D. Teoría teatral	250
E. Sobre el contexto histórico, religioso y socio cultural	252
F. Bibliografía específica.....	255
G. Lista de trabajos propios	264

Introducción

El teatro es, por naturaleza, efímero e irrepetible. La pregunta por excelencia que ha dominado su historia es ¿dónde está el teatro, cuál es su materialidad? Las respuestas han sido muy variadas –el texto dramático, la presencia del espectador, un espacio diferenciado, entre otras– y aún hoy no se ha llegado a un consenso. Pero de lo que nadie duda es de su carácter convivial. El teatro se da en el encuentro, en la reunión de dos o más personas, en el encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal (Dubatti, 2007: 43)³. Es, entonces, debido a sus estructuras conviviales que la naturaleza teatral es irrepetible, efímera y nunca idéntica a sí misma, es decir, que varía de representación a representación sin importar que se trate del mismo espectáculo.

Ante esta problemática surge entonces la pregunta acerca de cómo se estudia el teatro del pasado y, más especialmente, el teatro en su modalidad escénica. Desde los estudios teatrales, abordaje disciplinar pertinente en relación a dicho objeto, la noción moderna de hecho teatral y la metodología de reconstrucción de puesta en escena son las herramientas a partir de las cuales se estudian y se reconstruyen las puestas en escena del pasado. La propuesta radica en entender el teatro como una actividad que no se agota en la eventualidad de la representación únicamente y, por eso, toma en cuenta elementos que la rodean (por mencionar algunos: el espacio teatral con sus características arquitectónicas, los testimonios de sus participantes, el programa de mano, las notas de dirección, en todos los casos si están disponibles, por supuesto). Nos interesa remarcar la ampliación de los documentos mediante los que se puede analizar el espectáculo teatral. Respecto del mundo griego en particular, ampliar el horizonte de las fuentes y de los documentos para el estudio del teatro es de suma utilidad debido a la ausencia y a la fragmentación de la respectiva evidencia. En relación a los documentos textuales, además de dichas características, muchas consideraciones al respecto se encuentran en fuentes de índole variada (crónicas históricas, biografías antiguas, tratados sobre oratoria, por ejemplo). Los textos dramáticos

³Dubatti está retomando las consideraciones de Florence Dupont (1991, 1994).

que han llegado hasta hoy son una evidencia sumamente valiosa -pero no la única- y, a su vez, presentan determinadas problemáticas asociadas a su especificidad disciplinar⁴.

Respecto de las fuentes materiales, las pinturas de la época conservadas especialmente en vasos⁵ y en objetos destinados a uso cotidiano y ritual y los restos arquitectónicos de teatros y de espacios escénicos son sumamente valiosos a la hora de abordar el aspecto espectacular del teatro griego antiguo. Ahora bien, cada una de estas fuentes presenta, a su vez, problemáticas particulares asociadas a su conservación, a su convención pictórica y a sus herramientas de análisis, entre otras. En relación a los elementos escénicos, es necesario tener en cuenta que no se han conservado objetos, máscaras teatrales⁶ ni vestuarios originales de la época analizada. Por último, en lo referente a los espacios escénicos, sin duda son una fuente clave. El teatro de Dionisos -aunque el que ha llegado a nosotros no es el original de la época que nos ocupa-, el de Epidauro y el de Delfos, por nombrar algunos correspondientes a la Época Clásica, y también los del período romano, a pesar de no ser de este tiempo, son una fuente material valiosa para el estudio del teatro antiguo.

Ahora bien, es necesario realizar algunas aclaraciones. Una línea tradicional en los estudios del mundo clásico llegaría a desestimar enfoques que aborden las actividades socio-culturales en su especificidad esgrimiendo que por entonces no se cuenta con la autonomía de las disciplinas. En el caso particular del teatro, si bien el concepto de representación teatral es moderno, no se puede negar que de todos modos en Grecia había representaciones teatrales con características peculiares que, a su vez, debieron responder a distintas concepciones de lo que se entendía en la época por representación. Conscientes de la distancia temporal, y sin suponer que la noción moderna de teatro (y, por ende, la de su autonomía) está presente, aseguramos que los espectáculos teatrales de la época, con sus características particulares, pueden ser estudiados en su especificidad. Esta es la hipótesis metodológica de la presente tesis.

⁴ Especialmente la noción de virtualidad escénica. Desarrollaremos esta cuestión en profundidad en el marco teórico y en el capítulo 4.3 de este trabajo.

⁵ Utilizamos la denominación “vasos” porque es una manera convencional de referirse de manera general a este tipo de artefactos dentro de la disciplina de la plástica (también se los llama vasijas, por ejemplo) pero no implica ninguna referencia a su funcionalidad o uso.

⁶ Nos referimos a elementos utilizados para los espectáculos teatrales especialmente. De todos modos, sobre todo respecto de las máscaras, los artefactos encontrados son objetos de estudio de suma utilidad, aunque no sean propios del período clásico.

El presente trabajo se ocupa de analizar los textos de *La Poética* y de *La Retórica* de Aristóteles respecto de las argumentaciones relacionadas con la representación teatral. El primero de ellos es uno de los documentos más antiguos que conocemos en relación con el teatro en general y privilegiado respecto del teatro griego. El texto de *La Retórica*, por su parte, posee desarrollos relevantes al respecto. El libro III, especialmente, ofrece argumentaciones relacionadas con el arte del actor. Esto se debe, en parte, a características comunes que comparte éste con el orador. Nuestro objetivo consiste en estudiar cómo concibe el filósofo la representación teatral trágica y pensar cómo se construye su semántica producto de la interacción de los sistemas significantes escénicos. Asimismo se identificarán recursos compartidos con el hacer de los oradores, a partir del análisis de *La Retórica*, para caracterizarlos en su especificidad de acuerdo a la disciplina. Más allá de que, para Aristóteles, ambas actividades posean recursos y procedimientos comunes, consideramos que cada una de ellos adquiere funcionamientos e implicancias semánticas y formales específicas. Ahora bien, la presente tesis pone en juego las nociones provenientes de los estudios teatrales porque creemos que las argumentaciones aristotélicas respecto de la representación no han sido suficientemente estudiadas desde dicho abordaje. Consideramos que un estudio acerca de la especificidad del espectáculo teatral necesita de herramientas, también, acordes a la disciplina.

El objetivo específico de esta tesis será entonces ofrecer una propuesta tentativa respecto de una definición de representación teatral, y una delimitación de sus componentes, según la concepción de Aristóteles. Proponemos desglosar el mencionado objetivo en los siguientes, a modo de objetivos parciales, que serán desarrollados a lo largo de los capítulos de la tesis:

- 1-Estudiar la relación entre el texto dramático trágico y su representación con especial énfasis en su dinámica performativa.
- 2-Identificar la noción de virtualidad escénica y analizarla en contraposición con las características que la misma noción adquiere a lo largo de la historia del teatro.
- 3-Analizar las características atribuidas por el estagirita a la representación teatral, en cuanto a su organización en torno al carácter visual.

4- Indagar en la semántica de cada uno de los sistemas significantes involucrados en la representación teatral en relación al mundo que construye la representación y al efecto que genera entre el actor y el personaje y en el auditorio.

5-Examinar las implicancias del estilo de actuación que, a nuestro entender, prefiere Aristóteles dentro de la representación teatral, especialmente en relación a la puesta en evidencia de dicho sistema significante dentro de la totalidad del espectáculo.

6-Considerar las características compartidas que el filósofo le atribuye a la representación teatral y a la oratoria, en cuanto a los procedimientos involucrados, observando si la identificación acontece en cuanto a su carácter de representación y no en relación a su semántica y funcionamiento, y si la utilización del cuerpo es un punto en común.

El objetivo general del presente estudio consiste en ofrecer argumentaciones relevantes respecto del espectáculo griego clásico desde la óptica de los estudios teatrales, siguiendo la línea de estudio abierta por Taplin (1978)⁷ y por Wiles (1997 y 2007). En relación al primero, se profundizará su estudio respecto de la dinámica entre el texto dramático trágico y su representación; y en lo que respecta a Wiles, se continuará con las argumentaciones respecto de la semántica del espacio y de la máscara trágica como dispositivo escénico que no aleja y separa sino que es parte del proceso de transformación del actor. Los resultados que iremos presentando a lo largo de los cinco capítulos, entonces, pretenden contribuir al estudio de la historia del teatro, en especial, en relación a la concepción aristotélica sobre la representación teatral.

Este trabajo se divide en 5 capítulos y una introducción en la que se desarrollan el estado de la cuestión, el marco teórico, las hipótesis y los objetivos de la investigación. En el primer capítulo se presenta, por un lado, el contexto histórico en el que surge y se desarrolla el teatro griego y en el que vive Aristóteles -casi 100 años después-; y, por otro, se describen y se analizan las fuentes disponibles para estudiar el teatro de la época y se presentan sus problemáticas particulares. En el capítulo 2 comenzamos el análisis de ambos tratados desarrollando cuestiones generales en relación a su transmisión y a su historia conceptual común. Luego, presentamos nuestro corpus textual: un relevamiento razonado de los pasajes respecto de los diferentes sistemas significantes involucrados en el

⁷ La primera edición del trabajo de Taplin es de 1978. Trabajamos con la versión del 2003 revisada por el autor.

hecho teatral. En el tercer capítulo, procedemos a realizar el análisis de los diferentes componentes de la representación antigua según Aristóteles y de lo propio de la actividad oratoria. Después de dicho análisis pormenorizado, en el capítulo 4 realizamos una sistematización y esbozamos algunas nociones propias en relación a los procedimientos y a la semántica del espectáculo teatral griego antiguo. En el capítulo 5, por su parte, analizamos otra de las fuentes con la que contamos para el estudio de nuestro objeto -las pinturas teatrales- y las ponemos en relación con lo trabajado en los textos aristotélicos. Por último, esbozamos algunas conclusiones y abrimos interrogantes para un trabajo futuro.

0.1 Estado de la cuestión

Las investigaciones en relación al teatro griego antiguo experimentan un cambio relativamente reciente en lo que respecta a la manera de abordarlo. Tradicionalmente, se consideraba que su abordaje era competencia de los estudios literarios, tal vez, debido a que el texto teatral es una de las pocas cosas que perdura en el tiempo. De Marinis (2005) asegura que el texto no es lo más importante en el teatro sino lo que más permanece⁸. Durante los años sesenta comenzó a modificarse esta concepción y el interés se fue enfocando cada vez más en los aspectos performativos del teatro griego (y del teatro antiguo en general). Según Harrison y Liapis (2013), fue en la década de los setenta, con los estudios de Oliver Taplin, cuando se redefinieron –finalmente– las categorías a partir de las cuales se aborda la tragedia griega. Este investigador fue uno de los precursores en el estudio del teatro griego en relación con su escenificación y no solo como literatura. Ahora bien, el propio autor aclara que su abordaje no es diferente al de la crítica literaria sino que es una parte de ésta y que en su análisis el hecho de resaltar la importancia de lo que se ve no implica un desprecio de lo textual de la tragedia griega⁹. Al respecto, llama la atención que, si bien se comienza a tomar en cuenta –y hasta se pone en el centro de la cuestión– el aspecto espectacular del teatro, las investigaciones se siguen posicionando dentro de la disciplina literaria en la que el texto es el centro. No es nuestra intención menospreciar la importancia de las investigaciones de Taplin –que, sin duda, fueron precursoras en cuanto al estudio del teatro griego en su modalidad escénica– ni de los estudiosos que abordan el teatro antiguo dentro de dicha disciplina. Nos interesa remarcar que el cambio de foco no implicó, en un principio, un cambio o una incorporación de abordajes diferentes. Con el tiempo, este importante investigador fue incorporando fuentes de otra índole abogando de manera explícita por un trabajo interdisciplinario¹⁰.

⁸ Ahondaremos en esta cuestión más adelante.

⁹ “My approach through the visual or active dimension is not a rival or an alternative to literary criticism, it is only a part of literary criticism, perhaps more rightly termed ‘dramatic’ or ‘theatrical’ criticism. It is only one approach. And if I have seemed to depreciate the ‘mere’ words of Greek tragedy in my attempt to highlight the importance of what is seen, then that impression should be redressed.” (Taplin, 2003: 3).

¹⁰ Referimos dicho trabajo en unos párrafos más adelante.

En su libro *Greek Tragedy in Action* (2003)¹¹, Taplin parte del supuesto de que el trabajo de los trágicos terminaba con la escenificación de la pieza y que esa tarea no era un mero accesorio posterior (2003: 1). Es decir, que el texto dramático no sería algo separado e independiente de su representación sino que estarían en íntima relación a partir de una dinámica particular. El autor basa su argumento en el hecho de que era el propio trágico el que ponía en escena el texto teatral¹² (2003: 1). Esta importancia de la escenificación de la pieza pierde terreno frente a su lectura, según Taplin, cien años después y un exponente de ello sería la argumentación de Aristóteles en *La Poética* (2003: 2). No compartimos dicha afirmación y, por el contrario, como afirmamos en una de nuestras hipótesis, aseguramos que el filósofo no solo valora el espectáculo teatral, sino que concibe la relación entre el texto poético y su escenificación atravesada por una dinámica performativa. Es decir, que entiende que el texto poético es para ser puesto en escena.

Con esta premisa como punto partida –el hecho de que el trabajo del trágico finalizaba con la escenificación de la pieza–, Taplin realiza un estudio crítico de algunas tragedias “en acción”. Su trabajo no es de reconstrucción de puesta en escena¹³, sino que busca la semántica de la virtualidad escénica¹⁴ de los textos en relación con su contexto de representación. Pero no es un estudio de la virtualidad escénica en sí misma, sino que –a través del análisis de su semántica– busca qué es lo que exteriorizaría la escenificación de cada tragedia. Complementa el trabajo una detallada descripción de los distintos elementos del espectáculo griego: el espacio, los objetos, los gestos, etc.

En sus trabajos *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-painting* (1993), “The Pictorial Record” (1997) y *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-paintings of the Fourth Century B.C.* (2007) Taplin incorpora el registro pictórico a su investigación acerca del teatro griego y explicita la importancia y la necesidad de un abordaje que integre diferentes disciplinas. Además de enriquecer el objeto de estudio, una investigación de este tipo resulta necesaria debido a la

¹¹ Taplin tiene trabajos previos de sumo interés que abordan la cuestión en su modalidad escénica a partir del análisis de los textos dramáticos. A lo largo de nuestro trabajo haremos mención a muchos de ellos. La referencia en particular de esta investigación responde a que es considerada fundante dentro de los estudios del teatro griego. Cfr. Taplin 1971, 1972, 1977a, 1977b, 1983, 1987a, 1987b y 1995.

¹² Taplin centra su análisis en el siglo V a. C. cuando el poeta cumplía dicha función.

¹³ Definiremos esta noción en la p. 39 de este trabajo.

¹⁴ Precisaremos este concepto en las pp. 38-39.

fragmentación de las fuentes. En el caso de las vasijas griegas, éstas aportan información muy valiosa en relación al espectáculo teatral griego aunque, como es de imaginar, también posean problemáticas particulares. Desarrollaremos esta cuestión en el capítulo referido al estudio de estos artefactos (capítulo 5).

A partir de entonces, comenzaron a realizarse investigaciones que tienen en cuenta el aspecto espectacular del teatro antiguo y que no lo estudian únicamente como literatura – más allá de que en algunos casos el análisis tome como centro el texto dramático, no compartan algunas cuestiones metodológicas, pongan el acento en diferentes aspectos y sean críticos unos respecto de otros–. Uno de los primeros estudiosos en considerar e integrar la representación teatral en sus trabajos fue Wiles, quien posee gran cantidad de trabajos en relación al teatro antiguo en sí mismo y en relación al teatro moderno. En uno de sus primeros artículos, “Reading Greek Performance” (1987), el autor, que tiene en cuenta lo valioso e inaugural de sus estudios, critica justamente a Taplin en relación a su falta de interés por el contexto cultural e histórico en el que el teatro griego está inmerso. Entre sus numerosos trabajos consideramos pertinente mencionar –por su relevancia respecto de nuestra investigación– *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning* (1997) y *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation* (2007). La primera de estas obras se centra en el estudio del espacio teatral y su semántica. Según el autor, toda la representación griega se organizaría en torno al espacio que es el principal generador de sentido¹⁵. Entonces, analiza evidencias arqueológicas de diferentes espacios teatrales antiguos para estudiar en detalle sus elementos y la interacción en ellos de los actores y el coro. Asimismo, dentro del espacio teatral, el autor identifica diferentes ejes con su semántica particular: adentro-afuera, vertical-horizontal, sagrado-accesible. Lo interesante de este trabajo, para nuestro análisis –además del estudio del espacio en todos sus componentes–, es la conciencia del espacio teatral como portador y creador de sentido. Además, el autor enfatiza en el hecho de que los actores y el coro, a su vez, lo transforman y le imprimen determinada semántica. Es decir, que el espectáculo teatral no es estático y su semántica se va construyendo en cada

¹⁵ “A study of comparable spaces, in the context of how they were used, will help us to understand how the Athenians would have conceived a space for theatrical performance. We shall look for evidence not of space but for spatial practices.” (1997: 23).

una de sus representaciones. Por último, destacamos que, al igual que en el presente trabajo, Wiles utiliza como marco teórico y como terminología de análisis los desarrollos de Ubersfeld¹⁶.

En *Mask and Performance in Greek Tragedy* (2007), por su parte, el análisis se centra en las máscaras. Wiles parte de la pregunta acerca del por qué de su uso para indagar acerca del arte del actor, si estaba poseso o en control de su arte y su relación con el ritual. Luego de un extenso estudio de la máscara en diferentes culturas y del análisis de la evidencia arqueológica y artística diversa, el autor concluye que ella en el teatro griego no sería un residuo del ritual sino que fue creada especialmente para la tragedia. Asimismo, la máscara implicaría un elemento de transición, un proceso del cual el actor es parte, y no generaría un distanciamiento sino, por el contrario, ayudaría a que el actor se convierta en otro. Las argumentaciones volcadas aquí son fructíferas para la presente tesis en el sentido de que comparten la intención del estudio de los elementos teatrales –en este caso la máscara– como dispositivos dramáticos con determinada semántica que producen cierto efecto en el auditorio y en la afirmación de que su uso no sería un mero traspaso de la actividad ritual. Además, compartimos la idea respecto de que la máscara produce un efecto que transforma al actor y que no es algo que simplemente funciona de adorno o para tapar sin más su rostro. Retomaremos estas argumentaciones a lo largo de nuestro trabajo cuando analicemos en profundidad la labor del actor trágico.

Goldhill, por su parte, también es uno de los precursores respecto de los estudios acerca de la representación teatral antigua. Además, es uno de los representantes actuales en relación al abordaje del mundo antiguo como una cultura performativa, cuestión desarrollada en *Performance Culture and Athenian Democracy* (Goldhill y Osborne, 1999). Este abordaje propone estudiar determinadas culturas a partir de las características performativas que las atraviesan. Debido a que esta aproximación corresponde al marco teórico de esta tesis no nos extenderemos aquí sino que la explicaremos en detalle en el apartado correspondiente. En su trabajo *Reading Greek Tragedy* (1986) Goldhill estudia la tragedia griega dentro y en relación con la cultura del siglo quinto. Si bien en dicho análisis subyace la concepción de la representación como una instancia separada del discurso poético, se la estudia a partir del texto dramático, es decir que continúa siendo un abordaje

¹⁶ Detallado en el marco teórico de esta tesis.

logocéntrico¹⁷. Esta metodología de estudio de la representación teatral centrada en el texto es utilizada en muchos trabajos, sumamente valiosos como, por ejemplo, *Greek Tragedy* (1997) de Easterling. Justamente, ésta es una de las críticas que le hace Wiles (1987) a Goldhill: que se sigue centrando en el texto dramático. Es digno de destacar, particularmente, el capítulo 11 con el que Goldhill cierra su estudio mediante un análisis de *Bacantes* de Eurípides. El autor trabaja, a partir de la pieza, aspectos de su posible representación, prestando especial atención a la espacialidad y al coro porque, según él, este último es uno de los elementos del espectáculo griego más ajeno al teatro moderno. Sus argumentaciones son significativas para este trabajo porque estudia los diferentes elementos de la representación teniendo en cuenta su especificidad y no traspasando sin más herramientas de análisis de otras disciplinas.

Asimismo, entre los abordajes que tienen en cuenta el carácter espectacular del teatro encontramos los que lo relacionan con sus –supuestos– orígenes rituales. En esta línea, destacamos la investigación de Rozik *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen* (2014) porque cuestiona una aproximación que, a su criterio, ha quedado cristalizada a lo largo del estudio de la historia del teatro y que fue desarrollada por la Escuela de Cambridge. Lo que critica Rozik es la aplicación de abordajes historiográficos y antropológicos para explicar el desarrollo del teatro, es decir, metodologías que no tienen en cuenta la especificidad del objeto de estudio (en este caso, el teatro tanto en su modalidad escrita como espectacular). La propuesta del autor consiste en examinar las naturalezas autónomas tanto del ritual como del teatro y proponer una tesis alternativa en cuanto a su relación. Según él, “el ritual es un modo de acción y el teatro es un tipo de medio” (2014: 13). Si bien Aristóteles comenta dos posibles orígenes del teatro –uno en relación a la etimología de la palabra “drama”, del verbo δράω¹⁸ (dráō), que significa hacer (*Poet.III.1448a.28-1448b1*), y otra respecto de los ditirambos y las canciones fálicas para

¹⁷ Al respecto, es interesante el juego de palabras que el autor propone con el título del libro y que él mismo explicita en el prefacio: “I have called the book *Reading Greek Tragedy* not because I believe tragedy should not be performed, nor because most of us first approach these plays through the printed page, but because of certain contemporary critical associations with the term ‘reading’, which will become clear through the course of the book, and which will serve to distinguish this work from the major traditions of classical scholarship through which tragedy is most often approached. It is a somewhat polemical title for what is self-consciously a challenging book.” (Goldhill, 1986: x)

¹⁸ A lo largo del trabajo se consignarán los términos en griego clásico involucrados en cada caso transliterados y traducidos porque también nos dirigimos a lectores/as que no manejan la lengua.

la tragedia y la comedia respectivamente (*Poet.IV.1449a.9-12*)– no nos ocuparemos de esta cuestión en el presente trabajo. De todos modos, consideramos sumamente valioso cuestionar y repensar algunas argumentaciones cristalizadas respecto de la historia del teatro, en este caso en relación a su origen. Veremos en unas páginas más adelante que Sansone (2012) también cuestiona una concepción tradicional que ha quedado cristalizada respecto del teatro: el hecho de que la tragedia se fue “retorizando” a partir del desarrollo de la actividad oratoria.

Antes de continuar consideramos necesario realizar una aclaración a propósito de la crítica de Rozik (2014) que acabamos de mencionar respecto del uso de herramientas de análisis y metodologías para abordar el teatro que no tienen en cuenta su especificidad. La concepción de cultura performativa que corresponde al marco teórico de esta tesis integra, entre otras, algunas herramientas del análisis antropológico para pensar y analizar, en este caso, la cultura griega antigua. Acordamos con Rozik en el hecho de que el estudio de la historia del teatro necesita de una metodología de análisis acorde a la disciplina. Pero eso no quita que sea fructífero enmarcar el análisis en concepciones que exceden el ámbito teatral en particular, más en el caso del mundo griego en el que el teatro poseía características particulares relacionadas con la cultura en la que estaba inmerso. Retomaremos esta cuestión en el marco teórico de nuestro trabajo.

Entre los numerosos compendios que abordan el estudio del teatro antiguo prestando especial interés al espectáculo, mencionamos *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession* editado por Easterling y Hall (2002), *Actors and Icons of the Ancient Theatre* de Csapo (2010), *Performance in Greek and Roman Theatre* compilado por Harrison y Liapsis (2013) y *Greek Theatre in the Fourth Century BC* (Csapo, Goette, Green y Wilson eds., 2014). Este volumen es sumamente interesante porque encara el estudio del teatro del siglo IV a. C. a partir de las fuentes epigráficas, arqueológicas e iconográficas principalmente. En parte, el uso de estas fuentes se debe a la ausencia de textos dramáticos de la época y a la creencia de que, debido a ello, el teatro estaba en decadencia en comparación con el siglo V. Esta cuestión nos remite, una vez más, al predominio del abordaje literario para el estudio de la actividad teatral. Además, los artículos que lo componen indagan acerca del teatro de la época fuera de Atenas y, así, se corre el eje de estudio hacia la periferia de lo que tradicionalmente se consideró la ciudad

privilegiada en cuanto a actividad teatral. Sin duda se trata de valiosos trabajos que buscan desmontar concepciones cristalizadas que han permanecido sin cuestionamiento crítico a lo largo de la historia. En esta misma línea se encuentra *Greek Tragedy After the Fifth Century* editado por Liapis y Petrides (2018). El compendio está dividido en tres secciones: en relación a los textos, a los contextos y a la recepción, pero siempre en el periodo que va entre el 400 a. C y el 400 d. C.

Asimismo, en materia de obras colectivas, no se puede dejar de mencionar dos compendios de artículos editados por Oksenberg Rorty, uno de ellos se centra en *La Poética* y el otro en *La Retórica* de Aristóteles. *Essays on Aristotle's Poetics* (1992) es un volumen compuesto por valiosos artículos acerca del tratado. De sumo interés para conocer y comprender *La Poética*, la obra posee un abordaje en su mayoría diferente al del presente trabajo y respecto de las obras colectivas que acabamos de mencionar ya que se concentra, principalmente, en desarrollar y discutir las nociones que Aristóteles aborda respecto de la pieza trágica en sí misma, su construcción y sus efectos en el auditorio. *Essays on Aristotle's Rhetoric* (1996), por su parte, se centra en el tratado de referencia y aborda diferentes problemáticas relacionadas con éste. De la totalidad de sus interesantes artículos, destacamos el de Ricoeur "Between Rhetoric and Poetics" que, como su nombre lo indica, aborda la relación entre ambos tratados. Pero la atención se centra, particularmente, en lo referido a la metáfora.

A continuación, mencionaremos algunos trabajos que consideramos pertinente referir en relación a nuestro objeto de estudio, muchos de ellos forman parte de los volúmenes que acabamos de nombrar. No los mencionaremos en orden cronológico ni agrupados según la obra colectiva a la que pertenecen y sin ningún orden de importancia. Guía la argumentación únicamente la claridad de la presente exposición.

Sifakis, en su artículo "Looking for the actor's art in Aristotle" (2002) aborda, justamente, el teatro a partir de algunas concepciones aristotélicas. Este estudio es sumamente significativo para el presente trabajo porque aborda un análisis de Aristóteles en relación directa con la representación teatral, en este caso respecto del actor puntualmente. El autor recorre mayormente *La Retórica* porque, precisamente, es ese tratado en donde se ubican las consideraciones en relación con el hacer actoral. Parte de su estudio busca explicar por qué prácticamente no trata el tema en *La Poética* y sí en *La*

Retórica. Sifakis asegura que Aristóteles, en realidad, no tenía intención de escribir sobre actuación pero que, debido a la gran importancia que adquirirían los actores en la época, se vio obligado a introducir consideraciones al respecto¹⁹. El tercer libro de *La Retórica* se concentra en los oradores que se desempeñan ante grandes auditorios pero, al hacer tantas referencias a la tragedia, no habría duda de que lo mismo es válido para la representación teatral²⁰. Por último, asegura que aunque no discuta la ὄψις (ópsis, espectáculo) en *La Poética*, sí la incluye entre sus seis elementos formativos porque tiene en cuenta que las piezas son representadas²¹.

Sifakis continua su estudio en “The misunderstanding of *opsis* in Aristotle’s *Poetics*” (2013). En este artículo el autor se concentra en el capítulo VI de *La Poética* y se dedica a analizar lo que muchos eruditos clasificaron como una contradicción: el hecho de que el filósofo incluya el espectáculo entre los elementos formativos de la tragedia pero, inmediatamente, lo excluya del tratado. Lo que sucede, argumenta Sifakis, es que la representación es una parte de la tragedia pero no pertenece al arte poético y, entonces, al objeto de estudio del tratado (2013: 57-58)²². Asimismo, completa su trabajo con un análisis del significado de la palabra *opsis* que, según él, no refiere a lo mismo en las diferentes apariciones en el tratado y se detiene en el consejo respecto de que a las tramas

¹⁹ “When Aristotle wrote his treatises on the art of rhetoric and the art of poetic composition...he did not attempt to write systematically about acting...However, because orators skilled in delivery were always successful...just as in dramatic contests the actors nowadays are more powerful than the poets (*Rhet.* 3.1403b32-5), Aristotle was forced... to introduce certain remarks about delivery in his discussion of prose style, such as the definition of *hypokrisis* in terms of voice management...and the references to its influence on the style of public speaking.” (2002:148).

²⁰ “In the third book of the *Rhetoric*, Aristotle discusses *hypokrisis* with respect to public speaking, but makes so many references to tragedy as to leave no doubt that much of what he says about oratory is also relevant to theatrical performance.” (2002: 155-156).

²¹ “...he refuses to discuss what he calls *opsis* (the visual elements of theatrical production)...since ‘the accomplishment of the visual aspects (of production) depends more on the art of the mask maker than the art of the poets’ (*Poet.* 1450b17-20). And yet he does include *opsis* among the six formative constituents of which the fabric of a play consists...obviously because drama is intended to be performed on the stage...” (2002:148).

²² “It should be kept in mind that spectacle is a part of tragedy as much as plot, character drawing, thought, poetic language and music are, but it is “hardly related to poetic art,” which is actually the subject of *Poetics*. Once this distinction between tragedy as drama—implied by “the definition of [tragedy’s] essence”³⁶—and “the poetry of tragedy” is made, Aristotle’s reputed ambivalence about, or even dismissal of, theatrical performance disappears. *Opsis* belongs neither to the art of poetry nor to any other *techne* acknowledged as such in antiquity. It is altogether non-technical in the sense discussed in p.55 above) even though it is a necessary formative element of tragedy in performance.” (Sifakis, 2013:57-58).

hay que componerlas “colocándolas lo más que se pueda ante los ojos” (μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον, málista prò ommátōn tithémenon, *Poet.*VII.1455a23-24).

Los trabajos de Sifakis son un antecedente para este trabajo porque analiza las concepciones de Aristóteles relacionadas con la escena. El primer artículo que mencionamos, si bien no se concentra en el análisis de la representación sino solo de la actuación, comparte el supuesto del reconocimiento y consideración de Aristóteles respecto de la representación teatral y la posibilidad de su estudio a partir de los tratados del filósofo. El segundo, por su parte, se adentra directamente en nuestra cuestión y, por eso, pondremos en juego su argumentación a lo largo de nuestra investigación.

Valakas, por su parte, estudia al actor griego en su artículo “The use of body by actors in tragedy and satyr –play” (2002). Se concentra en evidencia diversa, principalmente en los textos dramáticos, para el análisis y recurre a *La Poética* a modo de cierre. Su estudio entra en tensión con la visión tradicional, que se desprende de interpretaciones del tratado, acerca de la preeminencia del discurso poético dentro del teatro del siglo V a.C. El autor no concuerda y justifica dicha lectura en el hecho de que el filósofo no trate la representación²³. Como desarrollaremos en esta tesis, y ya hemos adelantado aquí, el hecho de que Aristóteles excluya el espectáculo del tratado no tiene que ver con su no existencia ni importancia sino con que, como él mismo dice, “El espectáculo [es] atractivo pero no es resultado del arte [de la poética].” (VI. 1450b20). Es decir, no pertenece a la τέχνη (téchnē, técnica) poética y, por ende, al objeto de estudio del tratado.

Csapo estudia al actor del siglo V a partir de varias fuentes en “Kallipides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performative styles” (2002). Es de suma utilidad para el presente trabajo su interpretación del pasaje XXVI.1461b26-1462a14 de *La Poética* en el que Aristóteles refiere la crítica de Minisco a Calípides. El autor asegura que el “exagerar demasiado” ha sido malinterpretado como “sobreactuación”. Según él, en realidad, refiere a la imitación de acciones que no deberían imitarse: los

²³ “This analysis of uses of the body in acting, on the evidence of stage directions inferred from tragic and satyric texts, has cast doubts on the view that poetic speech had always the main role in the fifth-century Athenian performances. Several writers nowadays think that the logocentric interpretation of ancient Greek theatre was based on the *Poetics* of Aristotle, and they try to explain his lack of interest in the visual dimension (*opsis*) of tragedy as a result of the theatrical, historical and social context in which the *Poetics* was written...But this may have been a matter of choosing where to put the emphasis in codifying the poetics of a dramatic genre.” (2002:89).

gestos de las mujeres ordinarias. Se les reprocharía a los actores el hecho de que representen a los héroes nobles actuando como ellas (2002: 128-129). La expresión griega “...ὡς λίαν ὑπερβάλλοντα” puede significar tanto “hacer algo de más, exagerar” como “traspasar un límite”. Veremos en nuestro análisis las implicancias de su interpretación.

En relación a trabajos que se centran en los tratados aristotélicos que analizamos en esta tesis, mencionamos “Reading and ‘Written Style’ in Aristotle’s ‘Rhetoric’” (2001) de Graff que aborda el problema del estilo escrito y del estilo performativo, cuestión relevante para un análisis de la representación teatral porque implica el reconocimiento de ambas instancias como separadas. El autor se concentra en *La Retórica* e investiga acerca de lo oral y lo escrito (y, entonces, también acerca de lo que es leído) en el hacer de los oradores. Su análisis ubica la cuestión en sus condiciones históricas ya que asegura que la distinción entre un estilo escrito y otro performativo y, en realidad, la teoría general sobre los estilos de Aristóteles, solo puede ser apreciada en su totalidad teniendo en cuenta el momento de transición en el que vive el filósofo entre la oralidad y la escritura y, particularmente, del hacer retórico del siglo V a. C.²⁴. Lo que le interesa a Graff es observar los cambios que culminarían en lo que Aristóteles denomina estilo escrito, en la etapa de transición desde la oralidad. Su conclusión es que surge un estilo escrito “para leer” que reduciría el nivel de ambigüedad de lo oral y, entonces, el nivel de creatividad en la interpretación propio de la oralidad²⁵.

Innes, por su parte, aborda la cuestión de una manera más general y abarcativa en su trabajo “Aristotle: the written and the performative style” (2007). La autora se centra en *La Retórica* para analizar y contextualizar la distinción que hace Aristóteles acerca de ambos estilos. Según ella, si bien la distinción entre escrito y hablado ha sido estudiada, no lo fue la distinción que hace Aristóteles acerca del estilo escrito y el estilo performativo. Entonces, haciendo notar su importancia debido a su influencia tanto en autores contemporáneos al filósofo como posteriores, emprende su análisis centrándose en lo

²⁴ “...the written/agonistic distinction and Aristotle's style theory more generally, can be fully appreciated only when considered in light of the specific circumstances of rhetorical performance in the fourth century BC...” (2001: 37).

“...Aristotle stands in a pivotal position in the Greek transition from orality to literacy...” (2001:19).

²⁵ “What emerges from this analysis is a conspicuous emphasis on what might be called (adapting notion of Roland Barthes') a “readerly” style of writing, one that makes itself unambiguous to the reader and thereby reduces the amount of creative guesswork that goes into the oral interpretation ...” (2001: 20).

problemático de una distinción tajante²⁶. Con la transición hacia la escritura, un texto que fue oral puede ser leído tiempo después o, más frecuentemente, un discurso oral puede haber sido, antes, leído y memorizado²⁷. Innes asegura que dicha distinción funciona como base de la teoría de Aristóteles sobre los géneros y los estilos²⁸ y, a lo largo de su trabajo, realiza el análisis de cada uno de ellos, su auditorio y la relación de lo escrito con lo oral/representado, siempre teniendo en cuenta que resultan problemáticos y se influyen entre sí²⁹. Es interesante que como ejemplo ideal de lo problemático de la relación entre lo leído y lo representado recurre al género trágico: en él es donde, tal vez, se nota lo diferente que puede ser la lectura o lo escrito respecto de aquello que hubiese sido representado. Es decir, la autora reconoce la representación teatral como algo diferente y separado del texto dramático³⁰.

Los estudios de Innes (2007) y de Graff (2001) son un antecedente directo de este trabajo ya que abordan una cuestión que es la condición necesaria para un estudio sobre la instancia de la representación como separada de la instancia textual. Ambos autores aseguran que es problemático realizar una división tajante respecto de ambos estilos y los consideran en su interacción, como instancias móviles que se influyen entre sí y que, a su vez, deben ser estudiados teniendo en cuenta sus coordenadas históricas. Asimismo los analizan en relación a cada género en particular y eso es pertinente para este trabajo ya que en el teatro se genera determinada dinámica entre lo escrito y lo performativo que no es propia de otros géneros. Justamente Innes (2007) refiere al teatro como uno de los ámbitos

²⁶ “The distinction of speech and writing has stimulated a number of recent studies, but Aristotle’s analysis of written and performative styles usually appears only marginally. Yet (a) it is itself a significant piece; (b) we can trace clear influence on Aristotle from previous and contemporary writer, notably Alcidas and Isocrates; and (c) he influenced later theory in the emphasis on style and in the specific characterization he gave to the two styles.” (2007:152).

²⁷ “...what is written may be read aloud, conversely spoken speech may reflect a written text, whether the speaker reads from that text or has memorized...” (2007: 153).

²⁸ “In this paper i aim to explore ways in which the relationship between speech and text, the oral/performed and the written/read, underpins the distinctions Aristotle draws in terms of genre and style.” (2007: 152)

²⁹ “...the significant audience of epideictic oratory is typically not any assumed original audience of an oral performance but a wider Reading public. There might of course be an original spoken performance...but often there was none...” (2007: 155).

“Forensic and deliberative oratory are performed, but what happens when they are later read as written texts...?” (2007:158).

³⁰ “This may be contrasted with the Reading of a different performance genre, tragedy: it is clear from the *Poetics* that tragedy can achieve its proper effect even without performance: see 1450b18-19...” (2007: 158).

más problemáticos al respecto. Sus argumentaciones funcionan como base del presente análisis que, a diferencia de ellos, incluye un estudio pormenorizado de *La Poética*.

En lo que respecta a estudios que se centran en el libro III de *La Retórica* en sí mismo, más precisamente en los capítulos dedicados a la λέξις (léxis, traducida tradicionalmente como estilo) (1-12), destacamos el artículo de Halliwell "Style and sense in Aristotle's *Rhetoric* BK. 3" (1993). El autor analiza la concepción de λέξις (léxis) presente en dicho libro que excede lo exclusivamente retórico y posee un marco más general³¹. Parte del supuesto de que, más allá de que claramente las argumentaciones no implicarían ninguna teoría sistemática sobre el lenguaje, el tratamiento de la λέξις (léxis) se apoya en determinadas concepciones y principios que abarcan una visión del lenguaje más general. Halliwell, entonces, identifica tres sentidos del término: referido al habla ordinaria; en relación a todo discurso; y, por último, como el resultado de elecciones deliberadas respecto de la utilización de diferentes palabras o construcciones de frases. En este último sentido, la palabra λέξις (léxis) referiría a la noción de estilo o expresividad. Con esto en mente, el autor repasa las características que, según Aristóteles, posee la λέξις (léxis) que persuade y concluye que para el filósofo no es una mera cuestión ornamental sino que en su concepción no habría separación entre sentido y estilo³². Así, habría una distinción analítica entre el asunto del discurso y la hechura lingüística que implica dos aspectos de la creación retórica³³.

El análisis de Halliwell de la λέξις (léxis) persuasiva es sumamente pertinente para este trabajo. Concordamos en que para Aristóteles las cuestiones de estilo no son accesorias sino que le otorgan al discurso determinada semántica relevante, y decisiva, a la hora de persuadir.

Chichi, por su lado, estudia lo adecuado (τὸ πρέπον, τὸ πρέπον) en el artículo "El modo adecuado de decir y la relevancia estilística (Aristóteles, *Retórica* III 7)" (2006). La autora

³¹ "...the subject of these chapters is rhetorical *lexis*, not *lexis* in general...But it is characteristic of Aristotle's way of proceeding that...he allows us to glimpse some of the components of a broader frame of reference." (1993: 51).

³² "So the expressiveness of *lexis*, regarded on this general level, cannot be a matter of the strictly ornamental or merely decorative, but must entail at least a broad matching, and a kind of functional symbiosis, of style and sense." (1993: 61).

³³ "What it does represent is, first, an analytical distinction between the subject-matter and the linguistic fabric of a speech, and, secondly, a model of two different aspects of the process of rhetorical creation..." (1993: 66).

asegura que lo adecuado, el saber cómo decir lo que hay para decir, implica un segundo nivel de reflexión. Es decir, que no sería una cuestión de forma y contenido sino que incluye contenidos genuinos, cierta representación de determinada emoción y carácter (2006: 59-60). Concluye que solo quien se plantee cómo decir lo que ya tiene para decir encontrará la manera adecuada para hacerlo. Las argumentaciones de Chichi son relevantes para nuestro análisis porque evidencian el carácter de representación de determinado procedimiento del discurso persuasivo. Pondremos en juego en nuestro trabajo dicho análisis y veremos las relaciones con el ámbito teatral.

En lo que respecta a estudios que abordan la representación oratoria (en griego ὑπόκρισις, *hypókrisis*), mencionamos el trabajo de Sonkowsky "An Aspect of Delivery in Ancient Rhetorical Theory" (1959). El autor se pregunta si la representación oratoria, la búsqueda de expresiones faciales y tonos adecuados, era una práctica común y utilizada en la teoría retórica antigua. El autor concluye que es Aristóteles en *La Retórica*, obra que califica de revolucionaria, el que establece la *delivery* como uno de los elementos constitutivos del arte de la retórica. Por su parte Woerther, en "Quelques remarques sur l'ὑπόκρισις dans la *Rhétorique* d' Aristote" (2015), estudia la representación oratoria para averiguar si para el filósofo formaría parte de la disciplina, es decir si sería técnica, o si las menciones dentro del tratado refieren a la actividad del actor. Para eso la autora estudia las tres apariciones de la palabra griega en el tratado y sus desarrollos correspondientes. Su conclusión es que, para Aristóteles, una representación técnica retórica sería una contradicción de los términos porque implicaría una separación entre la persona que elabora el discurso y la que lo pronuncia y comprometería el estatuto retórico del aquél. Navaud, por último, estudia los recursos que compartirían el actor y el orador en el artículo "L'orateur et l'acteur antiques: un art partagé?" (2010). El autor asegura que la representación en ambas disciplinas consistiría en la actualización corporal del discurso (2010: 2). En relación a la representación oratoria Navaud concluye que ésta sería la parte más empírica y menos técnica de la disciplina ya que dependería más de las capacidades naturales y de su ejercicio y menos de un aprendizaje teórico (2010: 3).

Nuestro abordaje es más cercano al de Sonkowsky porque, como afirmamos en una de nuestras hipótesis, Aristóteles identifica la representación teatral y la oratoria solo en cuanto a que son representaciones pero cada una funcionaría de manera diferente acorde a

la disciplina. De todos modos, el análisis de los tres desarrollos que, según Woerther, posee la palabra griega en el tratado es relevante para el presente estudio y será puesto en juego cuando corresponda.

En lo concerniente a las relaciones entre *La Poética* y *La Retórica* y a nociones comunes entre ambos tratados, Chichi y Suñol abordan la cuestión en el artículo titulado “*La Retórica y La Poética de Aristóteles: sus puntos de confluencia*” (2008). Las autoras dedican la primera parte del trabajo a estudiar las relaciones entre los tratados a partir de los catálogos y las referencias antiguas para explicar su historia conceptual y cultural común³⁴. Luego, estudian a partir de la evidencia textual las nociones de λέξις (léxis) y de δίανοια (diánoia, pensamiento) en cada uno porque aseguran que es a través de éstas que ambas disciplinas se interrelacionarían³⁵. A partir de un detallado análisis, las autoras identifican la δίανοια (diánoia) en dichas obras con el ámbito de la argumentación retórica y la λέξις (léxis), más allá de sus especificidades de acuerdo a la disciplina, con la disposición de las palabras. Estas nociones, entonces, dejando de lado sus características específicas, son comunes a ambas actividades y serían los puntos en los que los tratados confluyen pero, a la vez, adquieren especificidad³⁶. Dicho análisis es un antecedente del presente estudio ya que aborda nociones comunes a ambas disciplinas pero teniendo en cuenta sus especificidades, puntos de contacto y diferencias.

También dentro del estudio de las nociones comunes, Blundell estudia el ἦθος (êthos, carácter) y la δίανοια (diánoia) en su artículo titulado “*Ethos and Dianoa Reconsidered*” (1992). El objetivo del trabajo es analizar estas nociones en *La Poética* y, para ello, la

³⁴ “Si bien Aristóteles afirma en ambos tratados la autonomía disciplinaria de la retórica y de la poética, también reconoce, como intentaremos mostrar, los ámbitos en que confluyen. El presente escrito pretende señalar puntos de confluencia que, a nivel externo e interno, mantuvieron ligados a ambos textos y a ambas disciplinas.” (2008:79).

³⁵ “Con los análisis de la segunda sección pretendemos dejar sentado que la interdependencia conceptual de ambas disciplinas podría darse en el terreno común de la δίανοια y de la λέξις.” (2008: 80)

³⁶ “... señalamos que en ambos tratados Aristóteles atribuye el pensamiento al ámbito de la argumentación retórica, que más allá de las diferencias que existen entre la elocución retórica y las distintas variedades genéricas de la elocución poética, la λέξις es en general la disposición lingüística de las palabras, lo cual demanda diversas formas de adecuación: ética, emocional, enunciativa y performativa. En la medida en que el orador/actor logra expresarse adecuadamente, el auditorio capta el sentido.⁹¹ En conclusión, sostenemos que en el pensamiento y en la elocución confluyen la *Retórica* y la *Poética* y sus disciplinas respectivas, y que en ese ámbito común es precisamente donde ambas delimitan su mutua independencia.” (2008:107).

autora recorre, en primer lugar, la *Ética Nicomaquea*³⁷. Luego del análisis en dicho tratado, procede a estudiar las nociones en *La Poética* para concluir que ellas en su variante dramática poseen tratamientos y matices diferentes: en la *Ética* el ἦθος (êthos) y la διάνοια (diánoia) aparecen claramente diferenciados, no así en *La Poética*³⁸. En ella, el ἦθος (êthos) abarca, también, las capacidades intelectuales y posee un sentido de carácter más general. Por último, recurre a *La Retórica* para identificar el tratamiento de dichas nociones³⁹. Allí, la noción de ἦθος (êthos) tendría diferentes matices y en lo que respecta a las pruebas por el ἦθος (êthos), igual que en *La Poética*, la noción incluye la excelencia intelectual. Nos interesa remarcar aquí que, en este último caso, lo importante, según la autora, es la representación del ἦθος (êthos) del orador aunque no se detiene en el estudio de cómo debe hacerlo. Concordamos con dicha caracterización y será tarea de nuestro análisis indagar en las maneras en que el ἦθος (êthos) del orador sería representado: si interviene, además de lo lingüístico, lo corporal. Asimismo, destacamos el hecho de que Blundell remarque la importancia del objeto de estudio de cada tratado a la hora de abordar nociones comunes ya que no creemos que sea pertinente trasladarlas sin más de una obra a otra⁴⁰.

Woerther, por su parte, estudia el ἦθος (êthos) en su libro *L' êthos aristotélicien* (2007). Su objetivo, a diferencia de Blundell, es estudiar la noción retórica y, para ello, recorre varios tratados aristotélicos para, luego, estudiarla en profundidad en *La Retórica*. Dentro de esta obra, la autora identifica dos ejes en relación a esta noción: uno que refiere al ἦθος (êthos) como medio de persuasión, es puramente discursivo, se relaciona con el carácter ético (con la virtud, la sabiduría y la benevolencia) y con la tradición retórica; y, otro, que denomina “estilo ético” -*le sytle éthiqué* en el original, λέξις ἠθική, léxis êthikê, en griego. Este último difiere del anterior, en primer lugar, en que es más amplio porque incluye disposiciones que no son morales ni positivas. Además, no es solo referencial porque

³⁷ “The interrelation between *ethos*, *dianoia* and *praxis* in the *Poetics* can only be understood against the background of the *Ethics*.” (1992: 155).

³⁸ “Dramatic *ethos* seems to have assumed the task of representing personal *dianoia* as well as *ethos*...” (1992: 159).

³⁹ “The treatment of *ethos* and *dianoia* in the *Rhetoric* supports this interpretation of the *Poetics*...In this work, as in the *Poetics*, intellectual qualities are implicit in the strong and repeated association of *ethos* with purposeful choice.” (1992: 160).

⁴⁰ “With the shift of focus from human nature to its representation, the dichotomy between character and intellect within each agent recedes before the distinction between a broader set of human characteristic and the challenge of representing them...” (1992: 158).

remite al orador real y a su actividad y es susceptible de ser representado⁴¹. Según la autora, por todas estas características, el estilo ético se relaciona casi exclusivamente con el género deliberativo ya que implica un desempeño oral por parte del orador. El análisis de Woerther será puesto en juego en la presente tesis, en especial lo referido al estilo ético y a su capacidad de ser representado.

En lo que respecta a las relaciones entre la tragedia y la actividad retórica, recientemente Sansone cuestionó, en su libro *Greek Drama and the Invention of Rhetoric* (2012), la concepción tradicional que asegura la progresiva “retorización” de la tragedia. Según esta visión, las piezas trágicas, especialmente las de Eurípides, se tornaron cada vez más retóricas producto del contacto con los desarrollos de dicha disciplina que durante el siglo V estaba en pleno auge⁴². El autor desmonta dicha concepción –que tendría origen en la antigüedad misma– argumentado, en primer lugar, que los desarrollos retóricos y los maestros con los que los trágicos habrían tenido contacto son posteriores en el tiempo a muchas de las tragedias de Eurípides (y, entonces, también de Sófocles y de Esquilo)⁴³. Sansone asegura que, en realidad, fue la tragedia la que inspiró el desarrollo del arte retórico y no al revés. Ésta es una forma revolucionaria que, a diferencia de la épica, desarrolla el arte del diálogo (el autor asegura que realiza un efecto de “contrapunto”)⁴⁴. Para sostener su argumento estudia, en primer lugar, la palabra ‘retórica’ para asegurar que

⁴¹ “L’ ἠθος impliqués dans le style éthique se démarque d’ autre part de l’ ἠθος entendu comme moyen de persuasion dans la *Rhétorique* par deux aspects: non seulement il possède une valeur référentielle puisqu’ il renvoie à l’ ἠθος réel de l’ orateur...mais il englobe aussi des caractéristiques qui excèdent largement le champ circonscrit par les trois << vertus >> constitutives de l’*èthos*, car il inclut des dispositions qui ne sont pas nécessairement morales ni forcément positives.” (2007: 250-251).

⁴² “The standard view of the development of Attic tragedy during the fifth century is that it became progressively “rhetorical,” culminating in the works of Euripides, which are thoroughly imbued with the influence of various sophists and rhetorical theorists whose ideas became known in Athens during his lifetime. 1 This view, which has its roots in antiquity, has never been seriously challenged and is, therefore, generally accepted as true.” (2012: 119).

⁴³ “To put things in perspective, by that time Aeschylus had been dead for nearly 30 years, Sophocles was in his sixties, and Euripides was in his forties or fifties, having already produced such tragedies as *Alcestis* and *Medea*. These plays, which are securely dated to 438 and 431 bc, respectively, have been singled out by modern critics for their rhetorical sophistication, sometimes even in a context that includes an explicit acknowledgment of the fact that they predate Gorgias’ momentous appearance in Athens. And many studies have been devoted to the tabulation of the “rhetorical” elements to be found in the surviving works of Attic tragedy, approximately half of which were written before Gorgias set his Sicilian foot on Attic soil.” (2012:125-126).

⁴⁴ “It will be argued in what follows that the development of the art of rhetoric was directly inspired by the creation of the new, even revolutionary, genre of tragic drama, a creation that can be located in time and space in Athens in the late sixth century B. C.” (2012: 4).

su uso en el sentido de la disciplina es posterior. Además, realiza un interesante análisis de algunas tragedias de Esquilo identificando recursos retóricos que, según él, habrían inspirado a Gorgias en sus textos⁴⁵. Finalmente, estudia determinados procedimientos retóricos que, asegura, deben su desarrollo a ciertas técnicas dramáticas (por ejemplo, las preguntas directas propias de los argumentos de probabilidad, las respuestas con objeciones anticipadas, entre otros⁴⁶).

A nuestro criterio el trabajo de Sansone es sumamente valioso en lo que respecta a desmontar una visión tradicional que ha permanecido cristalizada a lo largo del tiempo. El autor, al desafiarla, propone una noción en que la tragedia no es un mero reflejo de su época sino que, también, es creadora y se encuentra en una interacción dinámica con la sociedad en la que está inmersa. Ahora bien, por otra parte, no concordamos con algunas de sus argumentaciones, en primer lugar, respecto de comparar la Grecia Antigua con la sociedad moderna⁴⁷. Además, el autor critica la concepción de cultura performativa argumentando que implica una unificación de sus actividades que les niega la posibilidad de un estudio en sí mismas. No estamos de acuerdo con ello y, por el contrario, creemos que Sansone está malentendiendo dicho abordaje que, como ya desarrollaremos en el marco teórico de este trabajo, implica la apertura del campo de estudio del ámbito teatral y de otras actividades a partir de las características performativas que compartirían las instituciones antiguas. Por último, tampoco compartimos algunos análisis respecto de algunas argumentaciones aristotélicas volcadas en *La Poética* y en *La Retórica*⁴⁸. Según Sansone, Aristóteles rechaza la importancia de la representación por su carácter de evento masivo al que todos los ciudadanos tenían acceso, mientras que la lectura era una actividad

⁴⁵ “We have seen, therefore, that Aeschylus’ *Persians* is the likely inspiration for two of Gorgias’ bold expressions, the characterization of Xerxes as “the Persians’ Zeus” and the reference to Helen as “foremost of the foremost,” the latter expression repeated by Gorgias in a different form in referring to Palamedes’ jury of Greek warriors.” (2012:133).

⁴⁶ “There is, of course, no way of proving that this figure of anticipation originated among the dramatists rather than in the law courts or the Assembly. My concern has been merely to show that the circumstances of composing plays are more likely to have been conducive to its discovery. And, as it happens, our earliest evidence for the phenomenon is to be found in the works of Sophocles and Euripides.” (2012:183).

⁴⁷ “We should, then, as suggested in this chapter, think of the reading of tragedy in Classical Athens as analogous to the reading of music today.” (2012:13)

⁴⁸ “According to Aristotle, delivery, whether on the stage, in the courtroom, or in the Assembly, is a necessary evil, distantly subordinate to the true substance of the speech or the drama.” (2012:13)

de unos pocos instruidos. De todos modos, cuando corresponda, pondremos en juego a lo largo de nuestro análisis lo desarrollado por Sansone, aunque sea para problematizarlo.

0.2 Hipótesis

1. La distinción que realiza Aristóteles entre un estilo escrito y otro performativo presente en *La Poética* y en *La Retórica* implica el reconocimiento de la representación en tanto un ámbito propio e independiente de la actividad textual, con determinadas características particulares: los textos en este sentido son *La Poética* VI.1450a5-10, VI.1450b17-22, XV.1454b15, XXVI.1562.a10, XXVI.1562a14-17, XIV.1453b1-10; *La Retórica* II.8.1386a31-35, III.1.1403b22-28, III.1.1403b27-35, III.1.1404a12-19, III.6.1408a10-12, III.12.1413b1-11, III.12.1413b16-24, III.12.1413b29-32, III.7.2.1408b6-8, III.7.1.1408a17-29, III.7.1.1408a26-34, III.17.3.1418a37-b1, II.1.2.1378a.6-9.
2. En continuación con el abordaje propuesto por los estudios de Taplin (1978) -en los que el autor afirma que la labor del poeta estaba atravesada por una dinámica performativa y la escenificación de la piza no era un accesorio posterior- es posible caracterizar la relación que, según Aristóteles, atraviesa la pieza teatral y su representación como una dinámica complementaria que estaba atravesada por su aspecto performativo que le imprime una finalidad performativa a la instancia textual.
3. Es posible rastrear en *La Poética* desarrollos correspondientes a lo que los estudios teatrales definen como virtualidad escénica.
 - 3.1 A diferencia de lo que sucede en el teatro posterior –pre-moderno y moderno-, y en relación a la finalidad performativa de la pieza teatral, la virtualidad escénica adquiere en esta época características de obligatoriedad a la hora de la realización del espectáculo.
4. A partir de los sistemas significantes que, según Aristóteles, componen la representación teatral, diferenciándolos de los propios de la pieza trágica, y en relación con la palabra griega que se traduce como “espectáculo” (ὄψις, ópsis), la concepción que el filósofo posee acerca de ella se organiza en torno a lo visual.
5. Si bien la semántica de la representación teatral trágica construye un mundo mítico, cerrado en sí mismo y ajeno en todos los aspectos a la realidad del auditorio, a partir de ella se genera un proceso de identificación tanto en los actores cuanto en el auditorio que funciona -de manera inversa a la identificación stanislavskiana- a partir del extrañamiento de los sistemas significantes escénicos.

6. La preferencia de Aristóteles por un tipo de actuación identificable con lo que posteriormente se considera como realista produce, dentro del conjunto de la representación que no lo es, la puesta en evidencia del accionar del personaje.

7. Aristóteles no identifica la representación teatral y la oratoria en cuanto a sus procedimientos y semántica sino solo en tanto representaciones, y sus procedimientos comunes adquieren una semántica y un funcionamiento proporcionalmente opuestos - los teatrales apuntan a un mundo lejano y los utilizados por los oradores a la realidad propia del auditorio-.

A pesar de que el espectáculo teatral sea efímero e irrepetible –y si bien en la Grecia Antigua no se había desarrollado aún la concepción moderna de la disciplina– la metodología de reconstrucción de puesta en escena permite estudiarlo y analizarlo. Llevaremos adelante una investigación en los textos aristotélicos de *La Poética* y *La Retórica* que pretende identificar las contadas referencias y argumentaciones del filósofo respecto de la representación teatral, a pesar de que el espectáculo – en griego ὄψις, ópsis – no entraría dentro del campo del arte poético. Sostenemos al respecto que los textos aristotélicos avalan la diferencia entre el nivel de lo escrito y el de lo representado y, a partir de esa distinción, aseguramos que Aristóteles plantea una noción de representación teatral que intentaremos precisar en este trabajo y analizar desde la óptica de los estudios teatrales. Asimismo, procuraremos diferenciarla de la correspondiente a la representación oratoria porque, si bien ésta utiliza recursos teatrales, afirmamos que ellos se resignifican y refuncionalizan en el ámbito de los oradores.

0.3 Marco teórico: la cultura performativa y lo estudios teatrales

La presente tesis posee un marco teórico combinado. Por un lado, los estudios teatrales ofrecen el abordaje desde el cual se estudian y analizan las argumentaciones de Aristóteles respecto de la representación. Por otro, recoge las tesis defendidas por los estudios contemporáneos sobre la cultura performativa. Estos últimos implican una toma de posición respecto de la cultura clásica y de las características y relación entre sus instituciones y actividades. Asimismo, explicitan la manera en que se concibe en este trabajo el teatro de la época.

Los estudios sobre la cultura performativa como una disciplina con derecho propio son relativamente recientes y aún se encuentran en formación. Entre los investigadores que sentaron las bases del análisis de la performance como categoría válida para analizar distintas situaciones sociales, más allá de lo particularmente teatral, encontramos a Bajtín (1987) y a Turner (1986). La propuesta es incluir, dentro de la investigación de diferentes actividades de la vida cotidiana, herramientas provenientes del estudio antropológico del ritual y del análisis sociológico. En el estado de la cuestión de esta tesis referimos el trabajo de Rozik (2014) quien critica la utilización de herramientas de otras disciplinas para el estudio del teatro. Como ya aclaramos, acordamos con la necesidad de metodologías de análisis acordes a la especificidad disciplinar del objeto de estudio en cuestión. Pero eso no impide que el hecho de enmarcar una investigación en una concepción proveniente de otra disciplina resulte enriquecedor. Creemos que, especialmente, en los casos en que se abordan fenómenos artísticos y culturales lo interdisciplinario, sin duda, resulta provechoso.

En la actualidad, Goldhill (1999) es uno de los representantes del abordaje del mundo clásico como una cultura performativa, lo hemos mencionamos ya en el apartado correspondiente al estado de la cuestión. El planteo consiste en estudiar las instituciones de la Grecia clásica a partir de las características performativas que todas ellas compartirían. Así, se estudian las instituciones, las actitudes y las prácticas del mundo antiguo de una

manera que tiene en cuenta sus puntos de contacto y superposición mutua.⁴⁹ La noción de performance funciona, dentro de este abordaje, como una “categoría heurística” a partir de la cual se pueden investigar las relaciones entre las actividades del mundo clásico, como ya referimos, a partir de sus características performativas⁵⁰.

Antes de continuar es necesario hacer una aclaración respecto de la noción de performance. Como concepto artístico surge en la posmodernidad, aunque las vanguardias históricas utilizaban ya la forma performativa. Asimismo, la neovanguardia argentina desarrolló y experimentó con la performance como forma espectacular durante la década de los sesenta. Dentro de la teoría del arte implica “hechos artísticos” o “experiencias artísticas” que borran o problematizan los límites entre las disciplinas y entre el objeto artístico y la realidad que lo rodea (Pavis, 2003: 333). En este trabajo, por supuesto, no se lo utiliza en ese sentido. Literalmente el término “performance” significa en inglés “representación” y así se lo entiende en la presente tesis al leer a Goldhill y a los estudios sobre la cultura performativa. Hacemos lugar a la respectiva aclaración dado que no ignoramos que los usos de “performance”, sin más, dentro de la disciplina de la historia del arte refieren directamente a la noción de vanguardia (histórica, neovanguardia, etc.) y puede parecer un anacronismo aplicado al mundo clásico.

El espacio actual de estudio del mundo antiguo como una cultura performativa plantea establecer relaciones entre ciertas actividades que en otro contexto –histórico, teórico– no tendrían puntos de contacto. Se trata de pensar la cultura clásica como un entramado de actividades que conservan el sello democrático de las instituciones en las que ellas se insertaron y, por eso, se interrelacionan. Esas instituciones son, por un lado, la asamblea y las cortes judiciales y, por otro lado, las competencias deportivas y los festivales teatrales. Como ya explicamos, la relación, dentro de este contexto democrático particular, se establece mediante las características performativas que, entonces, compartirían dichas actividades. Asimismo, Goldhill recurre a cuatro conceptos –*ἀγών*, *ἀγῶν*, *ἐπίδειξις*,

⁴⁹ “...the notion of performance will not merely appropriate ancient materials to a distorting modern framework, but will bring into significant focus a series of related terms, institutions, attitudes and practices integral to the society of classical Athens in a way which will be especially illuminating of the culture of democracy.” (Goldhill, 1999: 1)

⁵⁰ “... ‘performance’ will provide a useful heuristic category to explore the connections and overlaps between these different areas of activity, and, moreover, that these connections and overlaps are significant for understanding the culture of Athenian democracy.” (Goldhill, 1999: 1)

epídeixis, σχῆμα. schēma y θεωρία, theōría⁵¹ – que, según él, refieren aspectos que las actividades de las instituciones de la Grecia democrática comparten y que definen su aspecto performativo. Respecto del primero, el autor sostiene que si bien normalmente se traduce como “concurso” o “competencia” y se lo suele aplicar a eventos deportivos tiene un espectro semántico más amplio. Puede referir a un espacio de competencia en sí misma, a un contexto judicial, a cualquier conflicto retórico y, por supuesto, a las escenas trágicas argumentativas. En definitiva, ἀγών (agōn) es un contexto cultural fundamental⁵².

La ἐπίδειξις (epídeixis), según Goldhill, puede traducirse como exhibición o demostración⁵³ tanto física como verbal. Todas las instituciones democráticas, desde el gimnasio hasta la asamblea, la requieren y ella, a su vez, necesita de un auditorio⁵⁴. Σχῆμα (schēma), por su parte, es un término más problemático. Con todo, es posible caracterizarlo como la apariencia física que se presenta para la contemplación de los ciudadanos pero, también, puede ser mera apariencia⁵⁵. Veremos en nuestro análisis que, en el marco de *La Poética*, la palabra adquiere un matiz semántico particular.

Por último, θεωρία (theōría). El término puede referir al acto de mirar en sí mismo pero también tiene un contexto institucional. Sus derivados θεωρεῖν (theōreîn) o θεωρός (theōrós) suelen ser los términos empleados para los delegados embajadores que asisten a los juegos o festivales religiosos teatrales⁵⁶.

Estas cuatro nociones, entonces, definen las características performativas de las instituciones y de las actividades de la Grecia democrática y son comunes a ellas. Pero, de todos modos, es preciso remarcar que éstas, según la tradición, han sido parte de la caracterización de dos instituciones en particular: el teatro y el hacer retórico.

⁵¹ Traduciremos los conceptos unas líneas más adelante.

⁵² “Agon is normally translated ‘contest’, but it has a wide range of application. It is the normal, general term used to refer to the grand events of the international athletic circuit (...) It can denote the space of the contest itself, a competitive arena. (...) It is thus the standard expression for the debates of the law-court and Assembly. (...) It also remains the usual expression for any rhetorical conflict, especially the central, formal argumentative scenes of tragedy or the extended clashes of comedy (...) agon is a fundamental cultural context.” (Goldhill, 1999: 2-3)

⁵³ “Display” en el original (1999: 3).

⁵⁴ “The institutions of democracy from the gymnasium to the Assembly required display... *Epideixis* requires an audience...” (1999: 3).

⁵⁵ “...is the physical appearance presented to the gaze of the citizens...also may be a mere appearance...” (1999: 4).

⁵⁶ “*Theoria*...covering indeed each aspect of the dynamic of spectating...it can mean the act of watching itself...has an institutional frame...To be a *theoros* or to *theorein*, is the normal expression for attendance at the games or at religious festivals...” (1999:5-6).

Asimismo, Goldhill menciona otras nociones en íntima relación con las anteriores que resultan pertinentes para explicar y comprender el mundo clásico como una cultura performativa: el espectáculo, el auditorio, la construcción del yo y la construcción del yo consciente⁵⁷. En este sentido, la noción de cultura performativa es constitutiva del mundo clásico. Estas consideraciones, desarrolladas por Goldhill en su introducción a *Performance Culture and Athenian Democracy* (1999), funcionan como la base –y la manera de concebir la cultura en la que Aristóteles vivió– del abordaje de la presente investigación.

Ahora bien, por más que las actividades de la Grecia democrática se relacionen a partir de sus características performativas, eso no significa que no posean, a su vez, especificidad o que no puedan ser estudiadas en su particularidad. Esto es lo que algunos autores, como Wiles (1987), le critican a este abordaje y, principalmente, a Goldhill, el hecho de que mediante lo performativo se unifique la cultura y sus instituciones. Como desarrollamos en este apartado, no acordamos con esta apreciación y, por el contrario, creemos que las relaciones que plantea este abordaje habilitan un análisis que enriquece nuestro objeto de estudio en particular y la cultura de la época en general. Acordamos con Rhodes (2003) que, al respecto, advierte acerca de la posibilidad de malinterpretar tanto el teatro como la democracia ateniense si los estudiamos únicamente en íntima relación. Ya referimos que esta es la hipótesis metodológica de esta tesis: si bien en el mundo griego no estaba desarrollada aún la noción de la autonomía de las disciplinas, eso no significa que –en nuestro caso– el teatro no tenga características particulares que puedan ser estudiadas en su especificidad. Junto con las herramientas de los estudios teatrales que desarrollaremos unas páginas más adelante, creemos que la noción de performance como “categoría heurística” (Goldhill, 1999) es de suma utilidad. Sin negar especificidad a las instituciones nos permite ampliar el horizonte de documentos y las herramientas a partir de las cuales podemos abordar el teatro de la época⁵⁸.

⁵⁷ “...together go some way towards explaining the instructive power of the idea of ‘performance culture’ for the society of classical Athens [spectacle, audience, the construction of self and self-consciousness].” (Goldhill, 1999: 8)

⁵⁸ “But starting in the 1970s, notably through the work of Oliver Taplin, the study of drama in terms of performance has become increasingly popular. In place of a focus on author, texts and poetry, scholars began to situate the study of drama within a more comprehensive and systematic approach to the theater involving performers (e.g. actors, musicians, choral trainers), social institutions (e.g. festivals), economic organization

Para estudiar el espectáculo teatral griego antiguo particularmente –a partir de la argumentación de Aristóteles– trabajaremos con las herramientas propias de los estudios teatrales. La metodología de reconstrucción de puestas en escena –a la que ya referimos en la introducción de esta tesis– permite reconstruir, mediante los documentos disponibles, los espectáculos del pasado. La noción de base es la de hecho teatral, la cual implica concebir el mismo como una actividad que excede la representación y, por eso, toma en cuenta otros elementos que la rodean, a saber: el texto dramático, el programa de mano, el teatro en el que se lleva a cabo con sus características espaciales particulares, los testimonios de sus participantes, las notas de dirección, las imágenes, las críticas y los estudios teóricos sobre el texto o la puesta en escena, entre los más importantes. Es decir, que esta noción entiende que el texto dramático es un elemento más de la representación teatral, no el centro de la misma. Si bien en muchos casos es lo que perdura de un espectáculo (De Marinis, 2005), eso no significa que no haya otras fuentes para el estudio del teatro antiguo en su modalidad escénica y, de esta manera, se hace foco en ellos. La tarea de reconstrucción parte, entonces, del análisis y de la interpretación de los documentos mencionados (los que, por supuesto, estén disponibles) con ayuda de las categorías y los planteos teóricos de los estudios teatrales.

En relación al texto dramático, éste también es un elemento valioso de estudio respecto del espectáculo teatral (si bien, como ya se dijo, no el único). Posee una entidad compleja porque es un texto literario que tiene una estructura doble. Por un lado, está integrado por los diálogos de los personajes, que comprenden lo que sería la enunciación mediata y, por otro, por las didascalias, que también se llaman acotaciones escénicas y corresponden a la enunciación inmediata, de éstas es responsable el hablante dramático básico. Ambos sistemas de signos lingüísticos, además, poseen una característica denominada “virtualidad escénica”, “potencialidad dramática” (Villegas, 1991) o “matrices de representación” (Ubersfeld, 1989), nociones que refieren a su posibilidad de ser representado. La virtualidad escénica es esa potencialidad del texto de ser representado y la presencia dentro del texto dramático de rasgos provenientes de esa potencialidad para ser puesto –el texto–

and audiences...scholars working in Drama and Theater Departments carried out studies of the historical conditions of performance, while scholars in English Departments –or in the case of ancient drama, in Classics Departments (with its deep-seated ties to philology) carried out the study of drama as literature.” (Roselli, 2011: 9)

en escena. Respecto de este carácter doble, De Marinis (2005) distingue el texto dramático como una obra literaria autónoma y disfrutable, y el texto dramático como material de espectáculo. Pero cada texto es los dos a la vez, ambos conviven y son indiscernibles. Pavis, por su parte, lo define como un “texto en espera” porque, según él, “solo adquiere su sentido en la representación” (2000: 397). Es en este aspecto, entonces, en el que el texto dramático resulta un documento relevante a la hora de estudiar y reconstruir puestas en escena del pasado. Pero, es necesario tener en cuenta que la escenificación de una pieza puede no seguir la virtualidad escénica y que ella es, justamente, una posibilidad, una potencialidad. El director cuenta con total libertad a la hora de montar un espectáculo. Es por esto que su versión escénica no debe ser considerada como la única opción ni como la opción certera. Además, generalmente existen diferentes puestas en escena de una pieza teatral. En el caso del mundo griego, esta cuestión adquiere características particulares en relación con la época. Veremos en nuestro análisis cuáles son. Como afirmamos en una de las hipótesis de este trabajo, algunos desarrollos presentes en *La Poética* pueden ser identificados con lo que se entiende hoy, dentro del ámbito de los estudios teatrales, como virtualidad escénica. Esto se observa en la argumentación referida a la labor del poeta y, también, en los ejemplos de las piezas teatrales a los que recurre el filósofo.

Utilizamos los términos representación teatral y puesta en escena⁵⁹ como sinónimos, entendiéndolos como un conjunto de sistemas significantes que producen sentido. En el caso que nos ocupa, nos interesa quitarles cualquier matiz temporo-conceptual que involucre la noción de la disciplina como autónoma y pretendemos concebir el teatro, y sus representaciones, como una actividad con características distintivas, inserta en un festival cívico religioso, pero con particularidades que pueden ser estudiadas y analizadas.

Dentro del ámbito de los estudios teatrales partiremos, en principio, de las concepciones desarrolladas por Pavis (2000, 2003) y Ubersfeld (1989) porque explicitan la necesidad de abordar el estudio de la representación teatral mediante elementos de análisis que no sean una mera transposición del análisis lingüístico. Mencionamos y tomamos como guía, principalmente, a estos autores porque son los que, en cierta medida, sentaron las bases de

⁵⁹ Definimos líneas arriba hecho teatral.

la semiótica teatral⁶⁰. A diferencia de la lengua, la representación teatral no puede ser descompuesta en unidades de cuya combinación surjan todos los casos posibles. Es por eso que el modelo lingüístico no puede ser utilizado para su análisis⁶¹. Asimismo, una de las particularidades del signo teatral es que no coexiste de manera lineal en la representación sino que se superpone con otros signos⁶². Además de esta coexistencia no lineal, la representación teatral se caracteriza por la convivencia de signos verbales y no verbales. Y, frente a la lectura temporal del texto literario, la representación requiere una lectura espacio temporal. En esto radica, principalmente, la especificidad del signo teatral y es tarea de la semiótica realizar un análisis que tenga en cuenta estas particularidades. Al definir la teatralidad como lo característico del teatro, Barthes la describe como una “polifonía informacional”, “un espesor de signos” (1983:310).

En su trabajo titulado *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine* (2000), Pavis da cuenta de una detallada metodología para el abordaje de la representación que es consciente de la especificidad del signo teatral. Entre los aspectos a tener en cuenta a la hora del análisis, Pavis resalta: el actor, la voz, la música y el ritmo, el vestuario, el maquillaje, los objetos y el espacio, el tiempo y la acción. La noción de sistema signifiante que, por supuesto, no es exclusiva de los estudios teatrales sino de la semiótica en general, es la principal que, en un comienzo, será puesta en juego en el análisis. Implica la identificación de los diferentes elementos de la representación (vestuario, escenografía, espacio, cuerpo/actor, texto, entre otros) como conjuntos que generan sentido, es decir, justamente, como sistemas significantes. El sentido que cada uno de ellos construye puede coincidir o no con el del resto de los elementos. Y, a su vez, de esta interacción –que puede ser armónica o heterogénea– surge la semántica del espectáculo. El presente estudio espera poder resaltar la no jerarquía de los diferentes sistemas significantes dentro de la representación teatral en general y de la griega antigua en particular. Esto es relevante para nuestro análisis porque implica, en especial, la no preeminencia del texto dramático por

⁶⁰ También, Cfr. Bettetini (1977), De Marinis (1982), Helbo (1987), De Toro (1987) y Kowzan (1992), entre otros.

⁶¹ “La representación teatral no se puede descomponer...en una serie limitada de unidades o fonemas cuya combinatoria produciría todos los casos posibles. Por lo tanto, no es posible transportar el modelo lingüístico...” (Pavis, 2000: 30).

⁶² “...el signo teatral se convierte en una noción compleja en la que cabe no solo la existencia, sino hasta la superposición de signos.” (Ubersfeld, 1989: 24).

sobre el resto de los elementos de la representación. La concepción logocéntrica del espectáculo teatral griego antiguo es una de las principales cuestiones que pretendemos desmontar en nuestro trabajo. Consideramos que se tratan de argumentaciones que han permanecido cristalizadas y sin cuestionar a lo largo de la historia

Estos abordajes –los estudios teatrales y la noción de cultura performativa– habilitan un acercamiento a nuestro objeto de estudio que lo enriquece. Asimismo, el hecho de que ambos indaguen acerca de lo performativo mediante herramientas que tienen en cuenta dicha especificidad y no sean un mero traspaso de otros ámbitos enfatiza la pertinencia de un trabajo que los integre. Nos interesa dejar en claro que, en nuestra investigación, abordaremos particularmente nuestro objeto de estudio a partir de los estudios teatrales y la concepción de cultura performativa es la manera en la que concebimos la cultura en la que nuestro objeto está inserto. Además, entenderla de esta manera permite, a nuestro criterio, estudiarlo a partir de determinadas relaciones con otras instituciones y actividades contemporáneas. Por último, enfatizamos en el hecho de que la argumentación de Aristóteles respecto del espectáculo teatral griego antiguo ha sido abordada de manera parcial desde esta perspectiva –los estudios teatrales–. De esta manera, entonces, pretendemos que nuestro trabajo resulte provechoso tanto en relación con el espectáculo teatral griego antiguo (que, a su vez, enriquecerá el estudio del teatro en general) cuanto respecto del estudio del pensamiento aristotélico.

Capítulo 1

Consideraciones generales

1.1 Contextualización histórica

El teatro griego antiguo y la democracia ateniense son dos fenómenos que, en varios aspectos, se encuentran relacionados. Ambos se desarrollaron durante gran parte del siglo V a. C. y sus orígenes se remontan a las reformas impulsadas por Solón en el 594-593 a. C. Tespis es considerado por la tradición como el primer poeta trágico y su primera tragedia se fecha en los tres primeros años de la Olimpiada 61 (536-532 a. C.). Debido al liderazgo político que trajo aparejado el enriquecimiento de la ciudad, durante el siglo quinto el teatro griego alcanzó su período de esplendor y se convirtió en un “lujo público” (Iriarte, 1996: 5). Según Cartledge, Atenas no era la totalidad del mundo griego antiguo. Era una más entre aproximadamente mil comunidades políticas separadas. Pero, debido a muchos factores entre los que se destacan su tamaño, su complejidad social, su modo de vida radicalmente democrático y por razones económicas, militares y estéticas, Atenas fue una ciudad excepcional (1997:4)⁶³.

El dominio ateniense comenzó a consolidarse en el año 478 a. C. cuando se transfirió a la ciudad el mando de la Liga Ático-délica y se pusieron los cimientos de una nueva liga, designada con el nombre de Liga de Delos. Se hacía con ello un desplante a la capacidad de

⁶³ Según Ober: “In the eight decades that elapsed between Cleisthenes' reforms and the death of Pericles (429 B.C.), most remaining institutional bastions of elite political privilege were dismantled, and the collective political power of the masses was enhanced...the Athenians turned the corner from the use of democratic forms that created order in the absence of external authority to the creation of a state in which active public debate over real alternatives preceded genuine decision making by the masses. Without abandoning consensus as an ideal or developing any real conception of democratic pluralism, the Athenians developed means of operating on the basis of majoritarianism as well as communitarian principles and ways to permit and legitimize dissent in the context of political discussion...for the Athenians, democracy and equality became central organizing principles of their social as well as of their political order.” (1989: 75-76) “We can begin to construct an adequate framework for the analysis of public political discourse and the nature of Athenian democracy only if we recognize that public communication between Athenian elites and masses was a dynamic and interactive process, undertaken in different forums but within a relatively stable ideological and social environment.” (1989:104)

liderazgo de Esparta y se creaba una nueva coalición que, a la larga, haría la competencia a la Liga del Peloponeso (Bázquez, López Melero y Sayas, 2015⁶⁴: 495). En el año 462 Efialtes y Pericles aprovecharon que Cimón, aristócrata a cargo de las operaciones militares de la Liga, estaba ausente y propusieron a la Asamblea una serie de reformas⁶⁵. De esta manera se inauguró el período que se conoce como la “democracia radical ateniense” que se ubica entre los años 462 y 404 a. C. En qué consistieron concretamente las reformas resulta difícil de precisar pero su efecto es claro (Blázquez, López Melero y Sayas, 2015: 502.; Ober, 1989: 77-78; Hammond, 1959: 288). Se le quitó al areópago la mayoría de sus poderes políticos restringiéndolos únicamente a crímenes religiosos. Sus tareas anteriores se trasladaron, por un lado, al Consejo de los quinientos y, por otro, se dividieron entre la Asamblea y la Heliaea. De esta manera, según Hammond, el Consejo pasó a ser el órgano ejecutivo principal del pueblo. La Asamblea, por su parte, quedó libre del control del Areópago y, a partir de entonces, se rigió solamente por limitaciones auto-impuestas (1959:288). Unos pocos años después se realizaron otras dos importantes “innovaciones” que hicieron posible la participación total de los ciudadanos ordinarios en todo nivel político: la *isegoría* –el derecho de todo ciudadano a debatir sobre asuntos de estado en la Asamblea– y la introducción del pago por los servicios realizados al estado (Ober, 1989: 78-79). En relación a lo primero, según Ober, aunque la mayoría de los asistentes a la Asamblea nunca haya ejercido el derecho al habla, ésta cambió la naturaleza de la experiencia de la masa en la Asamblea de una aprobación o rechazo pasivo del debate propuesto a una escucha activa en la que se juzgaban los argumentos en cuestión (1989: 79).

Aristóteles no vivió durante este período de esplendor. Nació en el año 384 a. C y murió en el 322 a. C. En el 403 la democracia ateniense había sido restaurada luego del breve gobierno oligárquico conocido como la “Tiranía de los treinta y tres tiranos”. Este periodo de menos de un año fue una de las consecuencias de la victoria de Esparta en la Guerra del

⁶⁴ La primera edición es de 1989, trabajamos con la versión revisada de 2015.

⁶⁵ Un antecedente de estas reformas es la instauración en el año 487 del sorteo para la designación de los magistrados. Los participantes de esta “lotería” eran seleccionados previamente por las tribus. (Ober, 1989: 76).

Peloponeso⁶⁶. Según Ober, si bien la nueva democracia era diferente de la anterior denominada “radical”, conservaba la mayoría de las instituciones que habían garantizado la capacidad de la gente común –“common people” en el original– para tener un rol activo en el gobierno. Entre el año 403 y el 399 se implementó una importante medida que puede considerarse como la culminación de la democracia “radical” del siglo quinto: el pago por asistir a la Asamblea (1989: 97-98).

Si bien Aristóteles nació casi 100 años después de la instauración de la “democracia radical” y del período de esplendor del teatro ateniense, en sus obras abundan las referencias al respecto⁶⁷. Ahora bien, en relación al contexto político, el filósofo no la considera como una época de apogeo, la caracteriza como una tiranía popular⁶⁸ (Hammond, 1959: 289; Ober, 1959: 98; Gallego, 2003: 81-83) y, por el contrario, anhela la democracia de Solón:

ἔοικε δὲ Σόλων ἐκεῖνα μὲν ὑπάρχοντα πρότερον οὐ καταλῦσαι, τὴν τε βουλὴν καὶ τὴν τῶν ἀρχῶν αἴρεσιν, τὸν δὲ δῆμον καταστῆσαι, τὰ δικαστήρια ποιήσας ἐκ πάντων. διὸ καὶ μέμφονται τινες αὐτῷ: λῦσαι γὰρ θάτερα, κύριον ποιήσαντα τὸ δικαστήριον πάντων, κληρωτὸν ὄν. ἐπεὶ γὰρ τοῦτ' ἴσχυσεν, ὥσπερ τυράννῳ τῷ δήμῳ χαριζόμενοι τὴν πολιτείαν εἰς τὴν νῦν δημοκρατίαν μετέστησαν: καὶ τὴν μὲν ἐν Ἀρείῳ πάγῳ βουλὴν Ἐφιάλτης ἐκόλουσε καὶ Περικλῆς, τὰ δὲ δικαστήρια μισθοφόρα κατέστησε Περικλῆς, καὶ τοῦτον δὴ τὸν τρόπον ἕκαστος τῶν δημαγωγῶν προήγαγεν αὐξῶν εἰς τὴν νῦν δημοκρατίαν φαίνεται δ' οὐ κατὰ τὴν Σόλωνος γενέσθαι τοῦτο προαίρεσιν, ἀλλὰ μᾶλλον ἀπὸ συμπτώματος (τῆς ναυαρχίας γὰρ ἐν τοῖς Μηδικοῖς ὁ δῆμος αἴτιος γενόμενος ἐφρονηματίσθη καὶ δημαγωγοὺς ἔλαβε φαύλους ἀντιπολιτευομένων τῶν ἐπιεικῶν)

Pero, al parecer, Solón no disolvió aquellas instituciones ya existentes antes, esto es, el Consejo y el carácter electivo de los cargos y, por otra parte, instituyó la democracia, creando los tribunales a partir de todos [los ciudadanos]. Por eso hay quienes lo culpan, pues disolvió el

⁶⁶ Cfr. Hammond (1959: 345-456), Ober (1989:86-94), Blázquez, López Melero y Sayas (2015: 551 577), entre otros.

⁶⁷ Especialmente en *Política* y en *Constitución de los atenienses*. Varios autores dudan de que este último sea de Aristóteles. Cfr. Ober (1989: 51).

⁶⁸ Del mismo modo considera su propia época. Según Ober, a propósito de *Pol.* 1292a3-37, 1298b13-16 y 1247a7-11 Aristóteles considera la democracia ateniense del siglo cuarto como el desarrollo extremo, el *telos* de la forma democrática como organización política. Una democracia en la que los demagogos y los decretos, en lugar de las leyes, eran soberanos. (1959: 98 y nota 105).

resto de las instituciones haciendo del tribunal el poder más alto, cuando éste se integra por sorteo. Pues cuando adquirió fuerza, con el favor del pueblo, como un tirano, transformaron el régimen político en la democracia actual. Efiltes redujo, y también Pericles, el poder del Consejo del Areópago, y Pericles instituyó el pago por servicios en los tribunales, y de este modo, sin duda, cada demagogo fue avanzando hacia la democracia actual. Pero parece que esto no ocurrió de acuerdo al propósito de Solón sino por casualidad (pues, el pueblo, siendo culpable de la supremacía naval en las guerras médicas, se volvió presumido y aceptó a viles demagogos a pesar de la oposición de los [hombres] honorables). (Aristot. *Pol.* II. 1274a1-15)

Según Hammond, Aristóteles estaría poniendo el foco en la reforma respecto de los tribunales en relación de la ascensión del pueblo al poder y de su soberanía (1959: 288). Gallego (2003:80), por su parte, asegura que habría que calificar la democracia de esta época y de su tiempo, siguiendo el pensamiento del estagirita, como una *demagogía*. De esta manera, continúa el historiador, la democracia de Solón se resolvería en la determinación de ciertos líderes interesados en modificar el régimen político a partir de un equilibrio de fuerzas⁶⁹.

Ahora bien, más allá de algunas interrupciones y diferencias a lo largo de los años, resulta interesante el hecho de que la democracia ateniense haya durado tanto tiempo, casi dos siglos. Según Ober (1989), esta cuestión remite, a su vez, a dos problemáticas relacionadas. En primer lugar, a la manera en que los atenienses lidiaron con las diferencias existentes, principalmente, entre los ricos y los pobres⁷⁰. Y, por otro lado, a la pregunta acerca de cómo pudo funcionar una democracia directa sin un liderazgo institucionalizado, es decir, cómo los atenienses, sin conocimiento especializado ni educación, establecieron una política racional para un estado complejo. Las respuestas han sido muy variadas –desde

⁶⁹ “La democracia del momento de Aristóteles sería así una consecuencia directa de una mutación ocurrida con Efiltes y Pericles, que aparecen como los iniciadores de una evolución que cabe designar, siguiendo el pensamiento aristotélico, con la categoría de *demagogía*, ya que cada dirigente posterior siguió el camino abierto por estos cambios radicales. El destino de la democracia soloniana se resolvería así en la determinación de unos líderes dispuestos a consumir un cambio en el equilibrio de fuerzas instituido por el régimen antiguo.” (2003: 80)

⁷⁰ Ober no utiliza “clases sociales” como categoría de análisis, sino que prefiere “clase y estatus” (1989: 12). y remite al trabajo pionero de Starr (1986). Sobre esta problemática en la Grecia antigua cfr. Fuks (1974); Vernant (1976); Rhodes (1978); Finley, a partir de nociones desarrolladas por Weber (1984: 3-23), Ste. Croix (1988), a partir de un abordaje marxista, especialmente los capítulos I a V (dentro del capítulo II hay un apartado dedicado a Aristóteles, pp. 69-80); Bryant (1996) y Small (2019).

la negación misma de la democracia⁷¹ hasta explicaciones místicas⁷²⁻⁷³. Lo interesante, siguiendo a Ober (1989), radica en la dinámica particular que se estableció entre la elite y la masa de ciudadanos ordinarios. Ambos grupos -población libre de la polis- pueden ser definidos, en palabras de Aristóteles (*Pol.*1291b14-30), como los ciudadanos ordinarios, por un lado (el *dêmos*, δῆμος), y los ricos, de alto nacimiento, virtuosos y educados (los *gnórimoi*, γνώριμοι), por otro.

Con todo, lo que nos interesa aquí es hacer notar este contexto particular en el cual el teatro adquiere un papel único que no se repetirá a lo largo de la historia de Grecia ni del teatro posterior. Según Iriarte “Las Grandes Dionisias tenían, pues, un carácter político-religioso difícilmente comprensible para nuestras mentes modernas.” (1996: 33). Cartledge afirma que, si bien el teatro occidental como lo entendemos hoy en día fue inventado en la Grecia antigua, en sus orígenes era un evento masivo demasiado importante. No solo tenía un trasfondo político pasivo sino que era un elemento activo de suma importancia del ámbito político (1997: 3)⁷⁴.

Gallego (2003), por su parte, asegura que la tragedia de esta época –particularmente las de Esquilo, Sófocles y Eurípides, únicos trágicos de los que se conservan obras completas– es fruto de este ambiente político particular porque, si bien se ubica dentro del mundo heroico, refleja la democracia como tensión⁷⁵. Según él, el héroe es una metáfora sublimada del ciudadano y en las piezas se transmiten de manera patente las contradicciones propias del sistema democrático⁷⁶. Iriarte (1996) argumenta en el mismo sentido y asegura que el accionar del héroe trágico está representando la evolución del derecho griego en ese momento histórico particular⁷⁷. Según Hammond, en la *Orestíada* Esquilo estaría

⁷¹ P. ej., Pearson (1937).

⁷² P. ej., Gomme (1951).

⁷³ Para un desarrollo de las diferentes explicaciones, cfr. Ober (1989) pp. 20-35.

⁷⁴ Cfr. Cartledge (1997) pp. 16-17 y 22-27.

⁷⁵ En el mismo sentido, cfr. Ober (1989: 152).

⁷⁶ “También es hija de este ambiente la tragedia, pues en ella se revela la democracia como tensión, aunque el ambiente sea aparentemente el del mundo heroico. En realidad el héroe aparece como una metáfora sublimada del ciudadano, que incorpora las contradicciones del héroe épico trasladadas a la ciudad democrática, para así mostrar de manera más penetrante las contradicciones que se manifiestan en ésta.” (Gallego, 2003: 15)

⁷⁷ “Así, apuntando uno de los ejes del discurso trágico, señalaremos que las decisiones a menudo aberrantes que los antiguos héroes toman en el transcurso de los dramas, vendrán a dar cuenta, en el escenario trágico, del tipo de evolución que el derecho griego está experimentando en ese momento histórico. Un cuestionamiento de la justicia, ya sea divina o humana, que es indisoluble del de las jóvenes instituciones democráticas.” (Iriarte, 1996: 7)

enfaticando el prestigio del Areópago y les advertiría a los atenienses respecto de los peligros de la anarquía y los conflictos (1959: 89). En la comedia, con las características propias del género, también se manifiestan las tensiones propias de este contexto. En el caso de las piezas aristofánicas –únicas exponentes del género de la época conservadas completas– se pone en evidencia la degradación del régimen democrático radical (Coscolla, 2002). Al igual que Aristóteles, Aristófanes anhela a los líderes de antaño, las tradiciones campesinas y las costumbres antiguas (Gallego, 2003: 72)⁷⁸. En relación a ambos géneros teatrales, Cartledge asegura que la tragedia demostró ser menos permeable a continuar desarrollándose fuera del ámbito democrático (1997: 35).

Ahora bien, lo interesante y particular, también, respecto de este contexto histórico y cultural es el ámbito en el que se representaba el teatro: por un lado, dentro de un evento cívico, político y religioso y, por otro, con una modalidad de concurso. Respecto de lo primero hay varios factores a considerar. En primer lugar, las representaciones teatrales formaban parte de una celebración religiosa en honor a Dioniso, dios protector del teatro, y el teatro en sí mismo formaba parte del recinto sagrado consagrado al dios que incluía un templo en su honor. Asimismo, según podemos leer en *Caballeros* de Aristófanes, durante la festividad se trasladaba el monolito del dios al teatro para que presencie las representaciones:

ἀλλὰ γέρων ὦν περιέρρει,
ὥσπερ Κοινᾶς, στέφανον μὲν ἔχων αὔρον δίψη δ' ἀπολωλώς,
ὄν χρῆν διὰ τὰς προτέρας νίκας πίνειν ἐν τῷ πρυτανείῳ,
καὶ μὴ ληρεῖν ἀλλὰ θεᾶσθαι λιπαρὸν παρὰ τῷ Διονύσῳ.

A su vejez, anda de un lado para el otro, como un Connás cualquiera, con una corona marchita y muerto de sed; él, que, por sus anteriores victorias, merecería beber en el Pritaneo, dejar de chochar y asistir, resplandeciente, a las funciones teatrales junto a Dioniso. (*Caballeros* 533-536, trad. Luis Gil Fernández)⁷⁹

⁷⁸ “Pero hay una especie de paradoja en las comedias de Aristófanes, pues al criticar la situación de su tiempo termina por organizar discursivamente una oposición entre lo rural y lo urbano que hasta entonces tal vez no había adquirido una expresión tan acabada...Por cierto que esta visión nostálgica de Aristófanes tiene bastante que ver con la democracia rural que vimos en Aristóteles, y coincidiría en el caso ateniense con la antigua democracia de Solón, el predominio del Areópago...” (Gallego, 2003: 72).

⁷⁹ Si bien los textos de la época son documentos de estudio, no son las fuentes de este trabajo y, por ese motivo, aparecerán consignados en la bibliografía específica.

Las Grandes Dionisias eran una celebración primaveral urbana –realizada desde el año 486 a. C.– que duraba cuatro días y a la que asistía prácticamente toda la ciudad y embajadores e invitados extranjeros. Esta celebración también se realizaba en el ámbito rural. Según algunos autores, fue en las Dionisias rurales en las que se representaron las obras de Tespis. Según esta argumentación, luego de las reformas de Clístenes⁸⁰, para alabar la democracia, se habrían organizado, también, en la ciudad (Whitehead, 1986)⁸¹. En el ámbito urbano también se realizaban las Grandes Leneas (desde el 442 a.C.). A diferencia de las Grandes Dionisias, a las Leneas no asistían extranjeros ni embajadores aliados. En ellas también se realizaba la procesión, la libación y el concurso teatral. A partir del año 440 a. C. esta festividad pasó a realizarse en el mismo ámbito que las Grandes Dionisias. (Cavallero, 2002, nota 2: 8)⁸².

Roselli (2011) enfatiza en la necesidad de no perder de vista que no es lo mismo asistir a una representación que formar parte de un festival. En este contexto, asegura el autor, había otras razones para estar presente en el teatro además de ver un espectáculo, como socializar, celebrar y ser parte del mayor evento de la ciudad. Es decir, que el festival en sí mismo era más grande que la representación teatral. Goldhill (1997) aclara que el festival teatral era un gran evento político en Atenas pero no hay que entenderlo en el sentido restringido actual sino de una manera más amplia, como perteneciente a la vida pública de la polis. Se trataba de una institución en la que la identidad cívica se desplegaba, se definía, se exploraba y se discutía⁸³. Cartledge, por su parte, precisa la existencia de cierta analogía o incluso una identidad entre la experiencia dentro y fuera del teatro. Según el autor, esto se evidencia principalmente en la performance comunal del sacrificio animal (1997: 3). Iriarte (1996) hace notar que, simbólicamente, el teatro de Dioniso se ubicaba en un espacio intermedio entre el ámbito divino y el urbano, al pie de la acrópolis⁸⁴. A su vez, la ubicación de los

⁸⁰ Sobre las reformas de Clístenes cfr. Hammond (1959) pp. 185-193 y Blázquez, López Melero y Sayas (2015) pp. 419-429.

⁸¹ Para las diferentes posiciones al respecto cfr. Gallego (2003).

⁸² Sobre las Dionisias y las Leneas como festivales que implican una competencia cfr. Osborne (1993).

⁸³ “Drama was a major political event in the Athen calendar. I call it ‘political’ not in the narrow sense that ‘political’ is often used today but in the wide sense of ‘pertaining to the public life of the city’...the drama festivals were institutions in which civic identity was displayed, defined, explored, contested.” (Goldhill, 1997: 55).

⁸⁴ “La propia ubicación del teatro de Dioniso, situado al pie de la Acrópolis, es decir, a una altura intermedia entre el espacio divino presidido por el Partenón y el espacio urbano propiamente dicho en el que se

asistentes respondía a un esquema jerárquico: en primer lugar el sacerdote de Dioniso, los magistrados, los embajadores de otras ciudades y los huérfanos de guerra. La concurrencia masiva correspondía a los ciudadanos atenienses pero, también, se admitían a los metecos acomodados y a ciudadanos vecinos. Roselli (2011) asegura que aún queda mucho por estudiar y definir respecto de las categorías del auditorio del teatro. Según el autor, el cuerpo mismo de ciudadanos no era homogéneo y los no ciudadanos residentes en Atenas eran muy activos durante el festival. Asimismo, había mucha polarización dentro de estos grupos⁸⁵. Por último, respecto de la concurrencia, no hay acuerdo respecto de si estaba permitido o no la asistencia de las mujeres, en parte debido al carácter soez del teatro cómico. Al respecto, Iriarte (1996) argumenta que, si en el siglo IV la presencia femenina estaba aceptada, no habría motivos para dudar de una situación semejante en el siglo V⁸⁶. Tampoco está claro si el Estado les pagaba a los ciudadanos atenienses por asistir al festival. Goldhill (1999) asegura que así era y, de esta manera, identifica a los ciudadanos con los embajadores extranjeros que asistían en carácter de θεωροί (theōroí)⁸⁷. El autor apoya su argumento en la existencia de un “fondo teórico”. Nightingale (2004), por su parte, argumenta en el sentido opuesto –y remite explícitamente al trabajo de Goldhill (2004: 49-50)– y asegura que esta modalidad no corresponde al siglo quinto ya que dicho fondo habría sido instituido desde mediados del siglo cuarto en adelante⁸⁸. Según Cartledge, si bien no hay evidencia de la existencia del fondo en el siglo quinto, el principio de pago proveniente de fondos públicos para participaciones políticas estaba instituido ya en el 450 a. C. por Pericles en retribución del servicio de los jurados en la corte (1997: 10).

desarrolla la vida cotidiana de los atenienses, parece dar cuenta de la amalgama entre lo político y lo religioso que tan bien expresa la concepción griega de la realidad.” (Iriarte, 1996: 23).

⁸⁵ “The basic and social cultural categories that defined the theater audience remain to be fleshed out. The citizen body itself was not homogeneous, and many noncitizens resided in Athens and were active in the theater. There was also much polarization along class and ideological lines.” (Roselli, 2011: 9).

⁸⁶ “Lo que no parece estar tan claro para los especialistas modernos es que las mujeres estuvieran presentes en el teatro ateniense, dado el carácter extremadamente soez de las representaciones cómicas... Si la presencia de las mujeres del siglo IV en el teatro se acepta como un hecho innegable, no existe ninguna fuente que permita imaginar una situación diferente para el siglo V, por mucho que en este último el estatus femenino estuviera sometido a mayores restricciones. En todo caso, el enfado que a las *Tesmoforiantes* de Aristófanes les produce el tratamiento que el sexo femenino recibe en la obra de Eurípides parece sugerir que el teatro trágico contaba con espectadoras.” (Iriarte, 1996: 23-25).

⁸⁷ Desarrollaremos la cuestión de los embajadores extranjeros que asistían a los festivales en el apartado dedicado al auditorio, pp. 143-144.

⁸⁸ Ober argumenta en el mismo sentido cfr. 1989: 152 y ss. No hay acuerdo respecto de cuándo se establece el “fondo teórico”. Cfr. Rhodes (1972), Sommerstein (1997) y Wilson (1997), entre otros.

En relación al teatro como parte integrante de un festival religioso, Csapo y Slater (2001) advierten que la importancia del contexto religioso no debe ser dejada de lado pero tampoco sobreestimada. A diferencia de los ritos relacionados con el teatro de otras sociedades tradicionales, el teatro griego se distingue por su secularidad. Según los autores, durante este período la sociedad griega estaba atravesando una transición entre una sociedad aristocrática rural y una democracia urbana y, en consecuencia, las costumbres y los ritos religiosos también estaban siendo modificados⁸⁹. Cartledge, por su parte, puntualiza que lo religioso del festival es, en realidad, inseparable de lo político en el sentido de que en la Grecia Clásica ambos formaban parte de un todo que constituía la identidad cívica ateniense (1997: 6). Asimismo, respecto de la identificación entre el teatro y el ritual en particular, Rodríguez Adradós (1972) asegura que las representaciones de la época exceden en complejidad lo que sería un rito e Iriarte agrega que “si el rito es la representación de un drama destinado a garantizar el orden social mediante la repetición exacta de gestos y movimientos que concuerdan con secuencias concretas, está claro que las tragedias se muestran como una representación más compleja.” (1996:34).

Esta amalgama política, cultural y religiosa se manifiesta –también– en las diferentes actividades que rodeaban las representaciones teatrales tanto dentro del transcurrir del festival como en relación a su organización. El arconte, magistrado que da nombre al año, era el encargado de realizar la primera selección de las obras que participarían y de designar al *corego* para cada autor. Los *coregos* eran ciudadanos de buena posición económica que “se proponían como *mecenas* de cada uno de los poetas” (Iriarte, 1996: 5) y se hacían cargo de los gastos de la representación teatral y designaban los coros y el actor principal para cada dramaturgo (Cartledge, 1992: 18). En las Dionisias la condición de ciudadano era indispensable para ser *corego* pero en las Leneas esta cuestión era menos estricta y los extranjeros ricos también eran considerados para el puesto (Cartledge, 1992: 18-19). Por su parte, el jurado estaba compuesto por diez ciudadanos pertenecientes a cada una de las tribus que, a partir de las reformas de Clístenes, conformaban el ática. En lo que

⁸⁹ “Greek drama was performed as a part of a religious festival. The importance of the religious context must not be underestimated, but one must also beware of overestimating it. In contrast to the various paradramatic rites and pageants found in other traditional societies, Greek drama is distinguished by its secularity. Drama developed out of ritual at a time when most of Greek society underwent a transition from a dominant rural aristocratic society to a dominant urban democratic social formation, and traditional pieties began to be replaced with a civic ideology suited to the new social structure.” (Csapo y Slater, 2001:103).

respecta al festival en sí mismo, las representaciones estaban acompañadas de actividades que manifestaban su carácter “patriótico” (Iriarte, 1996:33). Por un lado, la celebración se inauguraba con una procesión que reproducía el orden cívico y que transportaba el gran falo, símbolo del poder fertilizante de Dioniso, que terminaba con el sacrificio de animales en honor al dios dentro de su santuario⁹⁰. Este mismo rito se repetía antes de las representaciones y luego se realizaban libaciones para purificar el espacio teatral. Para cerrar el festival, por su lado, se llevaba a cabo una asamblea extraordinaria dentro del teatro para revisar cuestiones relacionadas con el concurso y la propia fiesta⁹¹.

Todo el festival implicaba un gran despliegue por parte de la ciudad que transmitía su poderío y liderazgo respecto de las ciudades vecinas. Pero a partir del 478 a. C, con la formación de la Liga de Delos, la ostentación adquiere una magnitud mayor. La Liga implicaba una alianza entre algunas *póleis* para luchar contra los persas, apoyar a Atenas en cuanto a sus enemigos y aliados y pagar un tributo. Las decisiones quedaban a cargo de la ciudad y ésta también administraba el tesoro de la alianza que en un principio estaba en Delos, pero luego se trasladó a Atenas. Una vez en la ciudad el tributo se pagaba durante las Grandes Dionisias, justo antes de que comenzaran las representaciones. Según Iriarte, el tributo fue “el símbolo más evidente de la posición hegemónica de la ciudad” (1996:36).

En relación a la modalidad de competencia en el que se representaban las obras teatrales, durante el concurso tres poetas trágicos presentaban durante tres días una trilogía –tres tragedias y un drama satírico– y los poetas cómicos solo una comedia. El jurado, compuesto por un representante de cada una de las diez tribus, era el encargado de designar al poeta ganador al que se premiaba con una corona de yedra mientras que su *corego* recibía un trípode. El auditorio no era pasivo durante las representaciones y, según Iriarte, “la última palabra de este jurado oficial estaba determinada por la reacción del público ateniense que asistía multitudinariamente al teatro” (1996: 6). Como ya explicamos, el período de esplendor del teatro coincide con la denominada “democracia radical” que tuvo lugar entre el 462 y el 404 a. C. La producción de los tres trágicos tuvo lugar entre el 472, año en el que se representa la tragedia más antigua de Esquilo *Los persas*, y el 404, en el que se estrena de manera póstuma el *Edipo en Colono* de Sófocles.

⁹⁰ Sobre sacrificio y tragedia cfr. Burkert (1966, 2007).

⁹¹ Unas de las fuentes al respecto es Demóstenes, *Contra Midias*, 8.

Asimismo, en relación a ello, debemos aclarar que más allá de la coyuntura particular de la época la cuestión tiene que ver con la noción de autonomía de las disciplinas y, dentro del ámbito del arte en general y del teatro en particular, con la autonomía del arte. Esta concepción surge durante la modernidad producto de una separación de los diferentes oficios y ciencias de las artes y en ella influyen múltiples factores sociales, históricos y políticos: el humanismo, la revolución francesa y la ilustración, por mencionar algunos. La autonomía del arte implica, por un lado, la desvinculación del arte respecto de la vida práctica y de la sociedad, y el hecho de que la institución artística se autogubierne y dicte sus propias leyes. Esto habilita, también, un cuestionamiento y reflexión sobre el arte desde el arte mismo característico de los movimientos de vanguardia⁹². No ahondaremos al respecto porque excede el objeto de estudio de esta tesis, pero nos interesa hacer notar que en el siglo V dicha concepción no estaba desarrollada y, entonces, el teatro no era una actividad estética de contemplación privada y aislada de la realidad en la que estaba inmerso. Los estudiosos de la época caracterizan esta dinámica cultural particular como un entramado de actividades enraizadas en las prácticas sociales (*embedded*)⁹³. En muchos casos dicha caracterización trae aparejada una falta total de especificidad y, por lo tanto, la negación del estudio particular de las actividades e instituciones. En esta tesis no se entiende el mundo griego en esos términos y, por el contrario, se consideran los puntos de contacto de las actividades y sus particularidades propias dentro de su contexto y coyuntura particular (conceptual, histórica, etc.) siempre y cuando no inhiban un estudio de sus especificidades en tanto esferas separadas. En el marco teórico de este trabajo explicamos que entendemos la cultura griega clásica como una cultura performativa, justamente, porque tiene en cuenta la red de relaciones entre las instituciones y actividades de la época pero sin igualar a todas sin más y sin quitar la posibilidad de un estudio particular de cada una de ellas.

Ahora bien, más allá de las particularidades que hemos desarrollado en este capítulo, como hemos aclarado ya, aseguramos que las representaciones teatrales pueden ser estudiadas en sí mismas en tanto teatro, siempre y cuando se tenga en cuenta el contexto

⁹² En Adorno (1971) y Adorno y Horkheimer (2001) se encuentran las posiciones fundantes al respecto. Burguer (2000) desarrolla el tema revisando las posturas tradicionales. Para un análisis del estado de la cuestión cfr. Oliveras (2005).

⁹³ Por ejemplo, Dougherty y Kurke (2003).

histórico, político, social y cultural en el que está inmerso. *La Poética* y *La Retórica* de Aristóteles son dos fuentes riquísimas y privilegiadas para su estudio. A pesar de que su autor no vivió durante esta época, en ellas abundan las referencias a este período y en particular *La Poética* se centra en el teatro del siglo quinto. Al respecto, es necesario tener en cuenta que partir del año 386 a. C. –dos años antes de que hubiera nacido el filósofo– se impuso la modalidad de “reposición” de las obras teatrales. Asimismo, resulta evidente que Aristóteles accedió a fuentes y testimonios y obras que no han llegado hasta hoy como, por ejemplo, *Cresfontes* (*Poet.*XIV.1454a5) –tragedia perdida de Eurípides– o *Héle* (*Poet.*XIV.1454a8) –pieza perdida de autor desconocido–.

Antes de adentrarnos en los tratados aristotélicos –objetos de estudio de esta tesis– revisaremos cuáles son las fuentes disponibles para investigar el teatro griego antiguo en su modalidad escénica.

1.2 Fuentes disponibles para una investigación acerca del espectáculo teatral griego antiguo

Una investigación acerca de las puestas en escena del pasado que trabaje con la noción de hecho teatral toma en cuenta e integra todas las fuentes disponibles. Como desarrollamos en el marco teórico de esta tesis, dicha noción implica concebir el espectáculo teatral como un objeto que excede la representación en sí y, de esta manera, vuelve relevantes para su estudio elementos que la rodean. Como es de esperar, las fuentes disponibles varían según las épocas y en el caso del mundo griego presentan problemáticas particulares asociadas, principalmente, a su conservación y a su carácter fragmentario. A continuación, revisaremos los documentos pertinentes para estudiar el espectáculo teatral griego antiguo. La propuesta de este apartado es realizar una presentación general de los mismos y desarrollar qué clase de aportes nos brindan. Como ya aclaramos, en esta tesis no nos centramos en el análisis de todos ellos. Consideramos que cada uno necesita de un estudio particular que tenga en cuenta su especificidad disciplinar. En un paso posterior, deberán ser puestos en relación en un análisis integrado.

Fuentes textuales

En relación con las fuentes textuales, para estudiar el teatro antiguo debemos tener en cuenta, por un lado, los textos dramáticos y, por otro, los tratados teóricos. Asimismo, encontramos referencias dispersas en obras biográficas y en otras de temáticas no relacionadas. Por último, los escolios suelen aportar, en muchos casos, información relevante.

Los textos teatrales son considerados tradicionalmente documentos privilegiados del teatro antiguo⁹⁴. Pero, lo cierto es que, debido a las características de su transmisión, conservan pocos rastros de la época en la que fueron producidos. Y como nuestro interés se centra en su escenificación, resulta necesario poner en perspectiva la información que nos brindan al respecto. Esto no significa que sean objetos de estudio poco valiosos sino que al

⁹⁴ Cfr. De Marinis (2005) y el marco teórico de esta tesis.

analizarlos hay que tener en cuenta esta problemática. Según Csapo y Salter, los restos arqueológicos nos dicen más sobre los orígenes del drama que la literatura o la epigrafía, aunque la evidencia es más difícil de interpretar (2001: 89).

Generalmente se acepta que los textos dramáticos antiguos sufrieron más daño durante el primer siglo de su existencia que en todos los siglos siguientes. Es por ello que la edad de un manuscrito es un factor de importancia limitada y se pueden encontrar mejores lecturas en piezas posteriores (Csapo y Salter, 2002: 1)⁹⁵. Si bien esto puede parecer paradójico, se relaciona con la época de producción original de las obras. En un principio éstas no fueron concebidas como textos ni puestas por escrito para su posterior circulación. Por el contrario, los griegos de la época tomaban contacto con ellas a través de la tradición oral y del espectáculo (Csapo y Slater, 2001: 2). Fue la popularidad de los trágicos lo que aseguró la supervivencia y la transmisión de sus trabajos pero, también, condujo a una gran corrupción de los mismos. Esto se debió a varios factores aunque, principalmente, a una cultura y a una tradición orales. Incluso cuando los libros comenzaron a circular, a finales del siglo quinto, y cuando se instauró la práctica de publicar las obras teatrales luego de su representación, en el siglo cuarto, la cultura literaria no expulsó totalmente a la oral sino que ambas convivieron (Enos, 2012, Csapo y Slater, 2001)⁹⁶. Pero, la principal responsabilidad de las contaminaciones textuales fue la ausencia de los derechos de autor lo que permitió la circulación de diferentes versiones. Fue recién con la ley de Licurgo en el 330 a. C. –que tuvo como intención justamente frenar la corrupción de los textos, según Ley esto fue una “intervención oficial” (2013: 292)– cuando se pusieron por escrito versiones oficiales de las piezas trágicas de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Éstas, como es de esperar, habían sido elaboradas en base a la tradición mixta oral y literaria de la época. Se supone que estos textos son los ancestros de los manuscritos que llegaron hasta nuestros días, mediando en su transmisión el trabajo de los filólogos alejandrinos (Csapo y Salter, 2001: 5)⁹⁷.

⁹⁵ “...The age of a manuscript is a factor of limited importance: better readings can very often be found in much later manuscripts stemming from an independent tradition... This allows us to feel reasonably confident that our modern critical editions are closer to the texts that were in circulation in the 3rd c. B.C. But how close are we to the original texts of the 5th c. B.C.? It is generally supposed that the texts sustained more damage in the first century of their existence than in the following twenty-three altogether...” (Csapo y Slater, 2001: 1)

⁹⁶ Sobre la cultura oral y la introducción de la escritura cfr. Ong (1987), capítulos I a IV.

⁹⁷ Sobre crítica textual y transmisión de textos griegos cfr. Bernabé Pajares (1992).

Asimismo, es necesario tener en cuenta otra cuestión que atañe al tipo de escritura y que involucraba, a su vez, un nivel de interpretación por parte del receptor de los textos. En la antigüedad, y hasta pasado el siglo X d. C., la escritura de los manuscritos se realizaba en uncial. Es decir, en letras mayúsculas, sin separación de palabras, signos diacríticos ni asignación de parlamentos a los personajes. Esto implicaba que para utilizar un texto –sea para ponerlo en escena o tan solo para leerlo– era necesario dividir las palabras y asignar el diálogo a cada personaje⁹⁸. Los antiguos eran conscientes del peligro que involucraba esta práctica que podía conducir a la corrupción irreparable de los textos y, especialmente a partir de la inauguración de la biblioteca de Alejandría a principios del siglo III, comenzaron a realizar trabajos filológicos de “control de calidad”. Fue a partir del año 150 a. C cuando se observa una estandarización en los textos homéricos y, según Csapo y Slater, “probablemente lo mismo sea cierto para otros textos clásicos” (2001: 18).

En los manuscritos antiguos también encontramos escolios. Generalmente se acepta que este material explicativo ubicado en los márgenes proviene del trabajo de los filólogos alejandrinos (Falkner, 2002: 342) aunque, según Dickey (2007), podemos encontrar antecedentes ya en el siglo V cuando filósofos y oradores comenzaron a reflexionar sobre el lenguaje e intentan explicar Homero a los niños⁹⁹. Falkner asegura que los escolios no han sido siempre bien analizados, principalmente, debido a la tendencia de abordarlos como textos individuales (2002: 242-243)¹⁰⁰. En relación al espectáculo teatral, los escolios, por un lado, hacen énfasis en el efecto que produce la representación en el auditorio¹⁰¹ y, por

⁹⁸ “In classical Greece and Rome, dramas were usually written on rolls of papyrus, in capital letters, without stage directions or assignation of speaker. There was no copyright, and people could copy or alter or annotate any text in their ossession; as one would expect, readers, especially actors, were allways doing so. For in order to use a text, even a reader needed to divide words, and assing roles, and, especially wih comedy, add stage directions, as we see most clearle in Donatus ´s commentary on Terrence (59, 60). This activity, if uncontrolled, would lead very soon to the corruption of a text beyond repair...” (Csapo y Slater, 2001: 18)

⁹⁹ “The earliest traces of Greek Scholarship can be found in the fifth century BC, when philosophers and rhetors began thinking and writing about language in a way that led towards systematic linguistic scholarship and when attempts to explain Homer to school children resulted in the earliest ancestors of some of our scholia...The real beginning of Greek scholarship in our sense of the term, however, occurred with the foundation of the library and Museum at Alexandria in the early third century bc, and for centuries the librarians and other scholars there were the most important Greek scholars.” (Dickey, 2007: 3).

¹⁰⁰ Sobre escolios en general cfr. Dickey (2007), Wilson (2007) y Reynolds y Wilson (1991).

¹⁰¹ “...In the scholia performance is consistently regarded in terms of the experience of the spectator (θεατής), with attention to how the representation of suffering brings pleasure if represented properly and distress if not...” (Falkner, 2002: 354)

otro, extrapola direcciones escénicas¹⁰². Esto último es interesante porque implica una lectura de lo que tiempo después se denominó la virtualidad escénica de los textos. Falkner argumenta que, incluso en los casos más simples en que el texto menciona una acción, por ejemplo, de todos modos no deja de ser una cuestión de interpretación (2002: 358). Volveremos sobre esto en unos párrafos más adelante. Csapo y Slater, por su parte, aseguran que las hipótesis –las notas que preceden las piezas en los manuscritos medievales– son una fuente de información más importante que los escolios ya que suelen contener datos sobre las representaciones originales (2001: 21).

Por último, hay que tener en cuenta las características del soporte de los manuscritos que fue otra de las causas por las cuales muchos textos se perdieron. El papiro es un material altamente perecedero y más si se lo saca de las condiciones climáticas específicas en las que crece la planta con la cual se elaboraba. Además de ser necesario copiarlo nuevamente en poco tiempo, el formato de rollo hizo que los comienzos y los finales prácticamente se borrarán. Luego, se empleó el formato códex, que es más parecido al libro, y, además de facilitar la lectura, conservaba mejor los escritos. A partir del siglo II d.C. se desarrolló el pergamino, que es un material más duradero. Pero, luego de la conquista árabe de Alejandría en el siglo VII, los materiales para la elaboración de estos soportes se hicieron difíciles de conseguir. Entre esta época y el siglo XI, cuando se introdujo el papel, se perdieron gran cantidad de textos, no solo por razones de soporte sino por quedar relegados por falta de interés para la educación cristiana. Según Csapo y Salter, solo sobrevivieron unos pocos manuscritos teatrales y, aún éstos, arrastraban errores y modificaciones producto de su transmisión. Éstos, a su vez, se mantuvieron en las nuevas copias medievales (2001: 18-19).

Con este panorama pretendemos dar cuenta de una problemática que implica que, por un lado, la evidencia textual que ha llegado hasta hoy sea parcial y, por otro, que los textos que

¹⁰² “It is the poet who has so arranged the opening tableau, and the scholia extrapolate from the text the ‘stage directions’...” (Falkner, 2002: 356). Para un estudio particular respecto de las interpolaciones de direcciones escénicas y los escolios en los manuscritos griegos antiguos cfr. Taplin (1977a). “[sobre el escolio i68] comments throughout the scholia are seen to reflect a consistent approach to stage action...” (Falkner, 2002: 358)

tenemos no sean los producidos originalmente¹⁰³. Como ya mencionamos unas líneas más arriba, si nuestro objetivo radica en estudiar el espectáculo teatral de su época de origen, la información que ellos nos pueden brindar es, por lo menos, relativa. Según Csapo y Salter, no hay evidencia respecto de un interés por editar un texto para la escena –por ejemplo, debido a la ausencia de la música en los manuscritos– sino que, principalmente, se hacían para lecturas públicas (2001: 20). Ley (2013) plantea el problema en otros términos y afirma que, sin importar su estabilidad filológica, lo importante es el grado en que los textos son guiones para el espectáculo que pueden haber sido alterados en numerosas oportunidades. Según el autor, el hecho de que hayan sufrido modificaciones por los actores que iban a representar nuevamente las obras o la “relativamente sólida evidencia” de que algunas piezas aristofánicas hayan sido revisadas por el autor para ser puestas en escena otra vez confirman la teatralidad del teatro griego. Y, a lo sumo, se cambió un guión para el espectáculo por otro (2013: 292). Easterling argumenta en el mismo sentido y asegura que podemos descubrir mucho si estudiamos los textos como guiones para ser representados (1997: 157). Taplin, por su parte, afirma que en las piezas encontramos el sentido visual y el sentido verbal de manera inseparable y que lo que él llama el “sentido del autor” permanece inmutable a lo largo del tiempo mientras que lo que cambia es la auditorio (2003: 3-4). Sin duda, los textos que han llegado hasta hoy son fuentes ineludibles pero, particularmente para estudiar su escenificación, consideramos que hay que ser cautelosos y relativizar la información que nos brindan al respecto. Como ya argumentamos en varias oportunidades, los textos teatrales son un documento más, sumamente valioso, pero no el único ni el más importante por sobre el resto de los que estén disponibles.

Ahora bien, más allá de la problemática referida a su transmisión, las piezas teatrales nos brindan información de la esfera de la representación a partir de tres nociones: la virtualidad escénica, la estructura formal y la metateatralidad.

La noción de virtualidad escénica suele ser una herramienta útil para estudiar la relación de un texto dramático con su posible representación. Como ya adelantamos en el marco teórico de esta tesis, y profundizaremos en el capítulo 3.1 y en el 4.3, este concepto implica

¹⁰³ “It is important to realize how the textis of the dramatists could have been altered and corrected, since many questions of detailed interpretation depend on how the text is punctuated or dividen or altered” (Csapo y Slater, 2001: 19)

la escenificación que prevé el texto pero no necesariamente la que se llevó a cabo, es una característica de la producción textual, no de la realización escénica. Ahora bien, para estudiar y reconstruir las puestas en escena del pasado un estudio del texto dramático resulta provechoso, por lo menos para indagar en sus posibilidades escénicas. En los casos en los que los dramaturgos estaban involucrados o eran los responsables directos de llevar a escena sus piezas, un análisis de este tipo es, sin duda, indispensable. Pero ¿qué sucede en casos como el que nos ocupa, en que los textos han sufrido alteraciones y no sabemos con certeza cuánto corresponde a su realización original y cuánto a correcciones o agregados posteriores y la evidencia no es completa?

Por su parte, en relación a la estructura formal, la alternancia de los diálogos entre los personajes individuales y el colectivo del coro brinda información interesante respecto de la utilización del espacio escénico –los primeros ubicados en la tarima elevada (σκήνη, skēnē) y el grupo en la ὀρχήστρα (orjēstra)– y también respecto de las entradas y salidas de los personajes¹⁰⁴. Asimismo, cuando el coro interviene podemos imaginar a sus miembros moviéndose de manera coreográfica.

Por último, la metateatralidad que encontramos en las comedias aristofánicas aporta referencias tanto respecto de la puesta en escena cuanto de cuestiones contextuales como, por ejemplo, sobre los concursos y sus ganadores. Este fenómeno comprende toda forma de autorreferencialidad (Slater, 2002) e involucra “la capacidad que tiene la comedia para reflexionar sobre su carácter teatral (Fernández, 2008: 57)¹⁰⁵. Esta característica de los textos de Aristófanes resulta muy interesante porque, a diferencia de la mayoría de los autores a lo largo de la historia que la utilizan –como, por ejemplo, Plauto– él no estaba reaccionando a ninguna tradición ilusionista (Slater, 2002)¹⁰⁶. Según Slater, el comediógrafo creía necesario enseñarle al auditorio a ser consciente de la representación, tanto en la vida como en el teatro (2002:5). Si bien es en la *parábasis* en donde este recurso

¹⁰⁴ Cfr. “Exits and entrances” (Taplin, 2003).

¹⁰⁵ Abel (1963) fue uno de los primeros en acuñar el término y desarrollar la noción en el sentido estricto de “teatro dentro del teatro”. Es decir, “...que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada: es el caso de las obras cuyo tema principal es la metáfora de la vida como teatro...” (Pavis, 2003: 289) como, por ejemplo, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Gentili (1979) precisa el término en relación al teatro helenístico y romano como obras construidas a partir de piezas anteriores. Segal (1982) estudió la noción de metatragedia principalmente en *Bacantes* de Eurípides como una autoconciencia de la naturaleza de la tragedia, en el sentido de pieza teatral que genera ilusión (capítulo 7). Slater se enfocó en el análisis del concepto primero en la comedia de Plauto (1985) y luego en la de Aristófanes (2002). Sobre tragedia y metateatro cfr. Abel (2003).

¹⁰⁶ Sobre la metateatralidad en el teatro de Plauto, *ibid.* Slater y, también, González Vázquez (2001).

aparece de manera explícita, la autorreferencialidad se expande por toda la pieza en forma de parodias trágicas y de numerosas alusiones al ámbito del teatro de la época (Fernández, 2008). Asimismo, Aristófanes se sirve del recurso para criticar algunas cuestiones políticas (Slater, 2002: 6). Según Fernández (2008), a pesar de estas claras referencias a la realidad histórica externa al teatro, el contexto de enunciación las condiciona. Ahora bien, a la hora de analizar este recurso no hay que perder de vista que las referencias están moldeadas por la ficción cómica. Es decir, que el análisis tiene que tener en cuenta los recursos propios de la comedia –como, por ejemplo, las inversiones– cuyo objetivo es provocar la risa y no tomar toda la información de manera literal.

Finalmente, en materia de fuentes textuales, resta referirnos a las obras en prosa: tratados teóricos, biografías y relatos históricos. Cada obra en particular tiene su historia y sus problemáticas puntuales. En la primera categoría encontramos *La Poética* y *La Retórica*, objetos de estudio de esta tesis, fuentes privilegiadas a la hora de estudiar el teatro griego clásico. En las biografías –por ejemplo, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres* de Diógenes Laercio– y en los relatos históricos –en *Los nueve libros de la historia* V.67 de Heródoto se narra un posible origen del teatro¹⁰⁷–, por el contrario, encontramos referencias aisladas. Al analizar estas obras es necesario tener presentes las características de la disciplina a la cual pertenecen, las de su autor y las de su época.

¹⁰⁷ “Con estas medidas el tal Clístenes, a mi juicio, imitaba a su abuelo materno Clístenes, el tirano de Sición. Resulta que este último, debido a una guerra que había mantenido contra los argivos, como primera medida suprimió en Sición los certámenes rapsódicos basados en los poemas homéricos, ya que en ellos los argivos y Argos son elogiados muy a menudo. Por otra parte, dado que en plena ágora de Sición había (y sigue allí todavía) un templete consagrado a Adrasto, hijo de Tálao, Clístenes se propuso fervientemente expulsar de la región a ese héroe por ser argivo. Se fue entonces a Delfos y preguntó al oráculo si podía expulsar a Adrasto. Pero la Pitia le respondió diciéndole que Adrasto era rey de Sición, en tanto que él merecía ser lapidado. En vista de que el dios se negaba a ello rotundamente, de regreso a su patria Clístenes se puso a fraguar un plan para que fuera el propio Adrasto quien se marchase. Cuando creyó haber dado con la solución, despachó emisarios a Tebas de Beocia manifestando que quería trasladar a Sición los restos de Melanipo, hijo de Astaco, cosa a la que accedieron los 3 tebanos. Una vez trasladados a Sición los restos de Melanipo, Clístenes le dedicó un recinto en el mismísimo pritaneo y le erigió una estatua allí mismo, en el lugar más importante de la ciudad. Clístenes hizo trasladar a Sición los restos de Melanipo (pues este punto requiere también una explicación), pues, en su opinión, era el peor enemigo de Adrasto, dado que había matado a su hermano Mecisteo y a su yerno Tideo. Y, tras haberle dedicado el recinto, privó a Adrasto de sacrificios y de fiestas, y se los adjudicó a Melanipo. Por cierto que los sicionios solían venerar a Adrasto con gran boato, ya que esa región había pertenecido a Pólipo, y Adrasto era nieto de Pólipo por parte de madre; además, al morir sin descendencia masculina, Pólipo entregó el poder a Adrasto. Pues bien, los habitantes de Sición veneraban a Adrasto con diversas ceremonias, entre las que, principalmente, destacaba la conmemoración de sus desventuras mediante coros trágicos (con ellos no veneraban a Dioniso, sino a Adrasto). Clístenes, por su parte, asignó los coros a Dioniso y el resto del ritual a Melanipo.” (Hdt.V.67. Trad. Schrader)

Fuentes epigráficas

Las fuentes epigráficas, evidencia mixta que integra lo textual y lo material, “proveen información acerca de aspectos del drama en el mundo antiguo a la cual no podríamos acceder de otra manera” (Csapo y Slater, 2001: 39). Según Csapo y Salter, lo habitual entre los griegos –y, luego, entre los romanos– era grabar en piedra cuestiones relacionadas con su burocracia como decretos en honor a actores, los ganadores de los festivales y las listas de las obras que competían, entre otras. Asimismo, como es de esperar, estas fuentes son fragmentarias y presentan problemáticas particulares como, por ejemplo, el hecho de “decir el *qué* pero no el *por qué* o el *cómo*”. Es decir, que en la mayoría de los casos es necesario completar e interpretar los datos que nos brindan ya que “la información generalmente es dependiente de hábitos locales de registro” (Csapo y Slater, 2001: 39).

Puntualmente en relación con Atenas, podemos dividir la evidencia en cuatro tipos: la correspondiente a ambos festivales –las Dionisias y las Leneas– y la referida a los actores en el período clásico y en el helenístico. A pesar de que se encuentran “sumamente dañadas”, a partir de ellas es posible documentar algunos de los cambios cruciales en la historia del teatro (Csapo y Slater, 2001: 39)¹⁰⁸.

Fuentes arqueológicas

Los restos arqueológicos relacionados con el teatro antiguo que han llegado hasta hoy pueden dividirse, a grandes rasgos, en dos grupos: por un lado, los relacionados con la arquitectura, y, por otro, los artefactos. Como es de esperar, la evidencia es incompleta, fragmentaria y, en muchos casos, no es original. De todos modos, como ya mencionamos, transmite información valiosa que, si bien es difícil de interpretar, aporta más sobre los orígenes del teatro que la literatura o la epigrafía (Csapo y Slater, 2001: 89).

¹⁰⁸ Sobre epigrafía griega en general cfr. Low (2016), Cortés Copete (1999), Guarducci (1967) y Roberts (1887).

En relación con la arquitectura, los restos de los teatros antiguos son una fuente sumamente rica en varios aspectos. Por un lado, a partir de las características del espacio escénico podemos estudiar la espacialidad dentro de las representaciones. No nos referimos a su análisis a partir de los textos teatrales que, como ya desarrollamos en unas páginas anteriores, consiste en hacerlo en base a la virtualidad escénica. Indagar acerca de la semántica del espacio escénico implica, por su parte, investigar sus alcances, posibilidades y significaciones en el ámbito de la representación¹⁰⁹. Al respecto, es necesario tener en cuenta que este espacio es, en cierto punto, “objetivo” en el sentido de que es el mismo e invariable para todos los espectáculos. Por supuesto, resulta sumamente rico poner en relación e integrar este tipo de estudio con el de la virtualidad escénica de los textos en particular. Esta significación incluye, también, la relación espacial entre la escena y la platea¹¹⁰.

Asimismo, una característica interesante, que en cierto punto diferencia estas fuentes de otras, es que en las construcciones y estructuras de los teatros lo funcional es el principio rector. Es decir, que podemos investigar sobre las cuestiones técnicas generales de los espectáculos, por ejemplo, si la σκίνη (skénē) estaba elevada y había espacio para ocultar dispositivos escénicos o actores, la estructura escenográfica con sus entradas y salidas, el detrás de escena, entre otras.

Entre los teatros antiguos que han llegado hasta hoy, mencionamos el teatro de Dionisos, el de Epidauro y el de Delfos –por nombrar algunos correspondientes a la Época Clásica, también hay una gran cantidad pertenecientes al período helenístico y a la época romana–. Los dos primeros son ejemplos claros, opuestos, de los diferentes estados de conservación de la evidencia. Del teatro de Dionisos, a pesar de ser el espacio icónico de la época, no queda prácticamente nada del original construido en el siglo VI a. C. y ni siquiera existe un acuerdo acerca de cómo era en sus fases tempranas (Csapo y Slater, 2001:79). El complejo

¹⁰⁹ Francisco Javier (1998) es uno de los precursores en el estudio de los diferentes espacios escénicos a lo largo de la historia del teatro como sistemas significantes. Rehm (2002) estudia el espacio del teatro griego con especial énfasis en sus características relacionadas con los emplazamientos al aire libre y su relación con la ecología. Asimismo, pone de relieve y analiza su significación religiosa, política y social.

¹¹⁰ A lo largo de la historia los espacios escénicos han propuesto diferentes relaciones entre la escena y la platea. En muchos casos –como, por ejemplo, Artaud con su “espacio total” y otros directores de la vanguardia– estas propuestas implicaron un cuestionamiento y un desafío al teatro dominante de la época. Sea por el motivo que fuere, las diferentes variantes generan sentidos particulares y buscan provocar diferentes reacciones en el espectador. Cfr. Francisco Javier (1998).

sufrió varias modificaciones, ampliaciones y reconstrucciones a lo largo de la historia y llegó a ser utilizado por los romanos para luchas de gladiadores y, luego, la orquesta como piscina. Sin embargo, la mayoría de los restos que se conservan corresponderían a las reformas llevadas a cabo por Licurgo en el año 330 a. C. (Csapo y Slater, 2001: 79-81)¹¹¹. Si bien el teatro fue descubierto en 1862¹¹², aún continúan muchas cuestiones sin resolver al respecto. Según Papastamati-von Moock, esto se debe al estado fragmentario de los restos –producto de las modificaciones sufridas a lo largo de la historia– pero, también, al hecho de que su estudio no siempre estuvo acompañado por excavaciones sistemáticas ni observaciones estratigráficas que habrían contribuido a la documentación cronológica¹¹³ (2014: 15-17)¹¹⁴.

El teatro de Epidauro, por el contrario, es el más grande conservado de Grecia (Csapo y Slater, 2001:81). Fue construido en el siglo IV a. C. y originalmente era utilizado para el culto de Asclepio y los concursos que se realizaban en su honor mientras que el teatro de la ciudad estaba en otro lugar.

Por otra parte, los artefactos relevantes para una investigación sobre el teatro antiguo son las máscaras, las figuras de terracota y las vasijas de uso cotidiano y ritual en las que se ubican las denominadas “pinturas teatrales”.

Las figuras de terracota son pequeñas estatuas de actores, en su mayoría cómicos, que comenzaron a producirse en Atenas y a exportarse a comienzos del siglo IV a. C. Su estilo es realista y, según Csapo y Salter, debido a que su producción continuó a lo largo del

¹¹¹ Sobre los últimos descubrimientos y las nuevas interpretaciones de los restos del teatro correspondientes a la “fase de Licurgo” cfr. Papastamati-von Moock (2014: 15-76).

¹¹² Acerca de las diferentes etapas de las excavaciones y descubrimientos del teatro cfr. Papastamati-von Moock (2014, nota 2: 15-16).

¹¹³ El primero en abordar la problemática de las diferentes fases del complejo fue el arqueólogo alemán Dörpfeld. Él fue quien, a partir de las fuentes escritas, fechó las remodelaciones del siglo IV atribuyéndolas a la administración de Licurgo.

¹¹⁴ “Despite the one and a half centuries that have passed since the discovery of Athens’ theatre in 1862 and despite the large number of studies that deal, either directly or indirectly, with the theatre, many crucial issues remain unresolved. Consequently, many divergent views hinder our efforts to understand the monument as an active component in the history of dramatic production in Athens. This situation is attributable in large part to the fragmentary preservation of the theatre’s remains (fig. 1.1; pl. 1), a result of the numerous changes to its architectural design over the millennium or so of its use; to catastrophic invasions during antiquity³; and to the extensive dismantling the theatre underwent owing to the changes in its use from the Early Christian period onwards⁴. To all this one must add the fact that study of the monument, even by distinguished researchers, was not always accompanied by the kind of systematic excavations or careful stratigraphic observations that would have contributed to the chronological documentation of the theatre’s construction phases.” (Papastamati-von Moock (2014: 15-17).

tiempo hasta la antigüedad tardía, constituyen uno de los mejores registros acerca de los cambios en el vestuario (2001: 55). Asimismo, en éstas se pueden observar detalles de máscaras y tipos de peinados (Green, 2002: 102). Una cuestión a tener en cuenta al respecto es que estas figuras fueron producidas en masa y, a su vez, copiadas por artesanos locales a través del mundo griego por lo que la cantidad que se ha conservado es enorme pero no todas fueron elaboradas en base al contacto directo con las representaciones teatrales¹¹⁵.

En relación a las máscaras teatrales, no se han conservado piezas originales del siglo V debido a que se realizaban con materiales perecederos, generalmente lino estucado (Kontomichos, Papadakis, Georganti, Vovolis y Mourjopoulos, 2014: 1445, Petrides, 2009:1). Es por ello que la mayoría de la información que tenemos al respecto proviene de sus representaciones pictóricas y escultóricas¹¹⁶ y de comentarios textuales como, por ejemplo, el escolio a *Ranas* 406. En *Poet.VI.1450b17-22* encontramos una referencia aunque no de manera explícita: ὁ σκευοποιός, el escenógrafo, sería el encargado de la realización de las máscaras.

A diferencia de las rituales y funerarias, las máscaras teatrales consistían en una especie de casco integrado por dos partes separadas: la correspondiente a cubrir el rostro y la que poseía la peluca. Según Varakis (2010), la cobertura completa de la cabeza anulaba la visión doble del actor y del personaje generando una ilusión total. Además, la máscara no solo modificaba el rostro sino, también, la voz del actor porque, más allá de si utilizaban o no una pequeña corneta para direccionar la voz, la estructura de por sí generaba una caja de resonancia (Kontomichos, Papadakis, Georganti, Vovolis y Mourjopoulos, 2014)¹¹⁷. Halliwell afirma que la utilización de máscaras en el teatro de la época no puede ser considerada como un único fenómeno y es necesario buscar el sentido dentro de los patrones culturales y en relación a cada uno de los géneros y a la cronología. El autor analiza estos dispositivos escénicos en relación a la cultura visual de la época y a los

¹¹⁵ Cfr. Green (1996).

¹¹⁶ Webster (1967, 1978 y 1995) realizó un catálogo de las máscaras representadas en vasijas, bronce, figuras de terracota y otros soportes. Braun y Haevernick (1981) revisaron y extendieron el listado. Green (1982) analizó varios fragmentos de vasijas en los que aparecen máscaras representadas, discutiendo algunos puntos con Webster. También, cfr. "The evidence of vases" (Wiles, 2007).

¹¹⁷ Cfr. "The mask as musical instrument" (Wiles, 2007).

hábitos particulares de la mirada (1993b: 196)¹¹⁸. Marshall (1999) asegura que su uso no respondería al hecho de que un mismo actor representaba a diferentes personajes, tanto masculinos como femeninos (y utiliza como argumento a favor el teatro de Shakespeare en el cual esta modalidad era similar pero no se utilizaban máscaras). Por el contrario, continúa el autor, estos dispositivos escénicos cumplían la función de brindar claves visuales para reconocer a los personajes y en ello, debido a que la máscara ofrecía una expresión estática, la gestualidad era sumamente importante (1999: 5). Y, según Varakis (2010), en el caso de los personajes cómicos, las diferentes máscaras no serían tan importantes como las características de los cuerpos deformados por los rellenos¹¹⁹.

Por último, resta mencionar las pinturas teatrales ubicadas en artefactos de uso cotidiano y ritual. A partir de ellas podemos estudiar, principalmente, los aspectos visuales de las representaciones dramáticas (vestuarios, posiciones corporales, entre otros). En términos generales, estos objetos datan del siglo V y IV a.C. y su procedencia se divide entre los que son atenienses y los provenientes de la Grecia occidental y corresponden a la época en que se realizan reposiciones de las piezas teatrales. La cuestión principal al respecto es determinar si estas pinturas se relacionan con el teatro –o con un mito conocido que también fue llevado a escena– y en caso afirmativo con qué pieza teatral. Desarrollaremos en profundidad lo referido a ellas en el capítulo 5 de esta tesis, por tal motivo no nos extenderemos al respecto aquí.

En este apartado revisamos cuáles son las fuentes disponibles para un estudio sobre el espectáculo teatral griego antiguo y referimos sus problemáticas particulares. A continuación presentaremos –de manera pormenorizada– *La Poética* y *La Retórica* de Aristóteles y expondremos el corpus textual de esta investigación.

¹¹⁸ “One of the basic premises of my approach is that we cannot afford to assume that masking is a single phenomenon, but must always seek its significance within particular patterns of cultural practice: hence, in part, the limitations of genre as well as chronology which I impose on my argument, since we should not even presuppose that the masks of tragedy, comedy and satyr play, within the Athenian theatrical tradition, necessarily call for the same explanation in all respects. More precisely, it will be my contention that one of the most profitable ways of appreciating the function and aesthetics of the tragic mask in the classical period, is to relate it to certain aspects of the 'visual culture' of the time, and to some of the 'habits of seeing' which helped to constitute that culture.” (Halliwell, 1993b: 196).

¹¹⁹ Sobre los cambios en las máscaras y su relación con la corporalidad de los personajes en la comedia nueva de Menandro cfr. Wiles (1991). Sobre las máscaras antiguas, tanto teatrales como rituales, y la relación con su utilización en siglo XX, cfr. Wiles (2007).

Capítulo 2

La Poética y La Retórica de Aristóteles

La Poética y La Retórica de Aristóteles poseen una historia conceptual y cultural común que se debe a circunstancias tanto internas cuanto externas. Es posible que esta cercanía haya tenido origen en las posiciones que le asignaron a los tratados en los catálogos y en las listas de la antigüedad. Al respecto, se advierten dos ubicaciones distintas, pero ambas los sitúan en mutua cercanía. Una de éstas se basa en la argumentación del propio filósofo respecto de la división de las disciplinas teóricas, prácticas y productivas presente en *Metáfisica* VI 1, 1025b22 ss., XI 7, entre otras, y en *Tópicos* VI, 145a16 ss. La segunda corresponde a la división de la filosofía de la época en tres áreas: la lógica, la física y la ética (Chichi y Suñol, 2008: 83-84). A partir de entonces la transmisión de ambas obras siguió un camino próximo en los catálogos y presentaciones antiguos que, sin duda, condicionó sus respectivas recepciones a lo largo de la historia. Mediando en su transmisión la edición de Andrónico de Rodas del siglo I a. C. del llamado *corpus aristotelicum* y el trabajo y los catálogos de los filólogos alejandrinos, encontramos los tratados juntos en el Parisinus 1741, manuscrito griego más antiguo conservado (siglo X d. C.). Luego, fueron editados por primera vez en griego en el año 1508-1509, en la imprenta de Aldo Manuzio, en un volumen colectivo conocido como *Rhetores Graeci*.¹²⁰

Si dejamos de lado cuestiones referidas a su transmisión, y nos centramos en lo referido a lo conceptual, “Si bien Aristóteles afirma en ambos tratados la autonomía disciplinaria de la retórica y de la poética, también reconoce... los ámbitos en que confluyen” (Chichi y Suñol, 2008: 80)¹²¹. Según Sinnott, *La Poética* es la teoría sistemática de la literatura más antigua que se conoce y ejerció en ese campo una gran influencia –que persiste aún hoy– a la que sólo se asemeja la de *La Retórica* (2009: VII). Al respecto, fueron sumamente

¹²⁰ Referimos sintéticamente este tema, para un recorrido detallado de la transmisión de ambos tratados, tanto en conjunto como por separado, cfr. Lobel (1933), Conley (1994), Racionero (1990), García Yebra (1992), Watt (1994) y Chichi y Suñol (2008) y Chichi (2013).

¹²¹ Según las autoras, ambas disciplinas se interrelacionan a través de las nociones de λέξις (léxis) y de διάνοια (diánoia). Ya referimos este trabajo en el estado de la cuestión y profundizaremos en su argumentación en el capítulo 3.

importantes los estudios realizados a mediados de los años sesenta que habilitaron un campo de estudio común entre ambas disciplinas. La tesis de McKeon (1965), uno de los exponentes de la época, “resalta la ductilidad de las perspectivas del enfoque aristotélico acerca de las disciplinas identificadas en el corpus, a saber: historia, arte, ciencia, retórica, dialéctica y sofística.” (Chichi, 2013: 22)¹²². Weiss (1982), por su parte, identificó los cuatro planteos más populares respecto a los límites entre ellas: por un lado, el que distingue entre la función de cada una; en segundo lugar, la posición que tiene en cuenta las funciones diferentes de ambos discursos, la falta de límites y libertad del poeta contra el condicionamiento del orador respecto de lo que acepta su auditorio; otro que diferencia el discurso mimético del no mimético; y, por último, un cuarto que tiene en cuenta criterios de verificabilidad o falsabilidad frente a un discurso que apela a las imágenes y a las emociones.

No es el objetivo de esta tesis ahondar ni problematizar en los distintos enfoques acerca de las relaciones de los tratados. Lo que nos interesa resaltar aquí es la proximidad y los puntos de contacto entre ambas disciplinas. *La Poética* y *La Retórica* abordan composiciones literarias destinadas a ser representadas (Taplin, 2013: 54 y ss.). El hacer del orador y del actor y la representación teatral con el desempeño oral del primero tienen puntos en común y superposiciones. Pero, como ya se dijo, eso no implica que cada una de las actividades en cuestión no posean características específicas. Ahora bien, justamente debido a estos cruces, no sorprende que en *La Retórica* encontremos argumentaciones referidas al teatro en general y al hacer actoral en particular. Éstas, debido al escaso desarrollo del tema en *La Poética*, son un rico material de estudio al respecto. Es por ello que una investigación sobre el teatro griego –en nuestro caso a partir de la argumentación de Aristóteles– no puede dejar de abordar el tratado de *La Retórica*. Como ya adelantamos, analizaremos en este trabajo los recursos y los procedimientos compartidos por ambas labores para examinarlos en su especificidad y, de este modo, enriquecer el estudio de cada una de ellas.

¹²² Para un recorrido detallado de los principales autores de la época y de sus argumentaciones, cfr. Chichi (2013).

2.1 Corpus textual de la presente tesis¹²³

a) Sobre la labor del poeta: la noción de virtualidad escénica

ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῆ ποιητικῆ

Es necesario tener en cuenta estas cosas, como también aquellas destinadas a las sensaciones¹²⁴ que necesariamente acompañan al arte poética. (Aristot, *Poet.* XV.1454b15)

δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῆ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον: οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὁρῶν ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραπτομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία.(...) ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον: πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα

Es necesario componer¹²⁵ las tramas y completarlas con la expresión lingüística colocándolas¹²⁶ lo más que se pueda ante los ojos: de este modo, al verlas con más claridad, como si estuviera frente a los acontecimientos mismos, podrá encontrar lo que [es] adecuado y se le escapan menos las contradicciones...En lo posible completando con los

¹²³ Las traducciones que se presentan aquí son propias, instrumentales y realizadas solo para los fines de la presente tesis. Hemos trabajado algunos pasajes de *La Poética* en el marco de las clases prácticas, a cargo de la Prof. Dra. Analía Sapere, de la materia Griego IV (Cátedra Coscolla) correspondiente al plan de estudios de la Carrera de Letras Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA (año 2015). Asimismo, las versiones finales de las traducciones que presentamos aquí fueron supervisadas y corregidas por la Dra. Graciela Chichi, directora de esta tesis.

Las notas referidas a la traducción de los pasajes que integran nuestro corpus de análisis aparecerán solo en este apartado y únicamente la primera vez que se cita el pasaje. Asimismo, a lo largo del trabajo se citarán otros pasajes que no corresponden al corpus de análisis de la tesis, por eso no figuran en el presente aparato. Todas las traducciones de pasajes correspondientes a tratados de Aristóteles son propias, en los casos de otros autores antiguos se consignará la traducción utilizada.

¹²⁴ Seguimos a Cappelletti (1998: 18).

¹²⁵ Seguimos a Dupont-Roc y Lallot (1980:93). Halliwell traduce “imagine” (1987:50) y Cappelletti “organizar” (1998:19).

¹²⁶ En el original el participio τιθέμενον está en masculino singular.

gestos pues, si [poseen] igualdad de condiciones¹²⁷, son más convincentes quienes más conmovidos están por las pasiones; perturba el que es perturbado e irrita el que más genuinamente se irrita. (Aristot, *Poet.* XVII.1455a23-32)

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἔλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἔλεειν ἐκ τῶν συμβαινόντων (...) τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo¹²⁸, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es anterior¹²⁹ y de un mejor poeta. Es necesario, pues, que la fábula esté ordenada de tal manera que sin ver, quien escucha las acciones, experimente temor por lo sucedido...Provocar esto a través del espectáculo es menos artístico y necesita de ayuda exterior¹³⁰. (Aristot, *Poet.* XIV.1453b1-10)

σημεῖον δὲ τούτου ὁ ἐπετιμᾶτο Καρκίνω. ὁ γὰρ Ἀμφιάραιος ἐξ ἱεροῦ ἀνήει, ὃ μὴ ὄρωντα¹³¹ ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνηῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν.

Prueba de ello es lo que se le censuraba a Cárcino. Pues, Anfírao salía de un templo, lo que/ lo cual [el poeta] no lo vió y [le] pasó inadvertido, pero en la escena falló porque a los espectadores esto les resultó molesto. (Aristot, *Poet.* XVII. 1455a27-29)¹³²

¹²⁷ Dupont-Roc y Lallot (1980:93) traducen ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως como “égalité de dons naturels”. Seguimos a Cappelletti (1998:86) quien en la nota 241 aclara que en este caso significa concretamente <<en igualdad de condiciones >>, esto es, <<a partir de un mismo argumento y de un mismo texto>>.

A partir de aquí seguimos la traducción de Cappelletti (1998: 20).

¹²⁸ Seguimos la traducción de Cappelletti (1998:15).

¹²⁹ Traducimos πρότερον como “anterior” siguiendo su sentido literal. Consideramos que resulta clarificador y pertinente en relación a nuestra hipótesis nro. 2 que argumenta acerca de la relación entre la pieza y su representación atravesada por una dinámica performativa. Al respecto, aseguramos que -para Aristóteles- el espectáculo teatral debe potenciar y terminar de consumir la semántica y procedimientos que ya deben estar contenidos en la confección del texto trágico.

Capelletti traduce “lo cual es más significativo” (1998:15), Halliwell “and it is this which matters more” (1987:45) y Dupont-Roc y Lallot “qui tient le premier rang” (1980: 81).

¹³⁰ Traducimos χορηγίας en su sentido literal entendiendo que implica lo exterior al arte del poeta que pueden ser identificados con recursos formales escénicos. Capelletti traduce “supone auxilio extrínseco” (1998: 15), Halliwell “material resources” (1987:45) y Dupont-Roc y Lallot “c’est affaire de mise en scène” (1980:81).

¹³¹ Los manuscritos traen [τὸν θεατῆν] pero algunos editores lo excluyen como Hardy y Lucas a quienes seguimos aquí. Tampoco lo incluyen las ediciones de Cappelletti (1998: 20) y la de Halliwell (1987: 50). Por su lado, la edición de Dupont-Roc y Lallot sí lo toma (1980: 92).

ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν: σημεῖον δὲ μέγιστον: ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

Ciertamente, la tragedia más bella, según el arte, tiene esta composición. Se equivocan, por lo tanto, los que critican a Eurípides porque hace eso en sus tragedias y muchas de ellas finalizan en desgracia. Esto es, pues, como se dijo¹³³, lo correcto. La mayor prueba: sobre el escenario y en los concursos las mismas, si están bien dirigidas¹³⁴ aparecen¹³⁵ como las más trágicas y Eurípides, aunque no es bueno en la organización de otros elementos¹³⁶ parece el más trágico de los poetas. (Aristot.*Poet.*XIII.1453a23-30)

φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδεῖᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. ἀλλὰ μηχανῆ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἂ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναί, ἢ ὅσα ὕστερον, ἂ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας: ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὀρᾶν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγωδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.

Es evidente, de hecho, que los desenlaces de las tramas deben ser resultado de la trama misma y no, como en *Medea*, de un dispositivo escénico¹³⁷ o en la *Ilíada* que éste¹³⁸ [se

¹³² Como mencionamos en la nota anterior, Dupont-Roc y Lallott eligen incluir [τὸν θεατῆν] y traducen: “...son Amphiaraios remontait du sactuaire, ce qui aurait passé si les spectateurs n’avaient pas vu jouer la pièce...” (1980: 93).

¹³³ Seguimos a Cappelletti (1998:15). Fyfe (1932), por su parte, traduce “as we have shown”.

¹³⁴ Seguimos una de las acepciones que, según el Bailly, corresponden al verbo (2000: s.v) porque es clara en relación al hecho de poner en escena la pieza y la responsabilidad de la dirección en dicho proceso. Cappelletti traduce “si son bien interpretadas” (1998: 15), García Yerba elige “si se representan debidamente” (1999: 172) y Fyfe, “if they are successful” (1932).

¹³⁵ Seguimos a Fyfe (1932), Cappelletti, por su parte, traduce “resultan las más trágicas” (1998:15).

¹³⁶ Seguimos a Cappelletti (1998:15) y traducimos “elementos”, Fyfe (1932), por su parte, anota “Euripides is in other aspects a bad manager”.

¹³⁷ Literalmente μηχανή significa “instrumento, máquina para levantar peso” pero dentro del ámbito del teatro es “máquina teatral mediante la cual los dioses aparecen en el aire” (Liddell y Scott, 1996: s.v.). Cappelletti traduce “tramoya” (1998: 17), Dupont-Roc y Lallot “recours à la machine” (1980: 85) y Fyfe (1932) “The

desarrolla] por el mar. Sino que el dispositivo escénico debe usarse para lo que está afuera del drama, ya sea [hechos] sucedidos hace tiempo que no pueden ser conocidos por los hombres o posteriores que es necesario [que sean] proclamados y anunciados. Porque le atribuimos a los dioses el verlo todo. Nada debe haber en los hechos inexplicable, de ser así¹³⁹, [debe estar] fuera de la tragedia como en *Edipo* de Sófocles. (Aristot. *Poet.* XV.1454a38-1454b7)

ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὄλως ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι (ἐγγὺς γὰρ ποιοῦσι φαίνεσθαι τὸ κακόν, πρὸ ὀμμάτων ποιοῦντες ἢ ὡς μέλλοντα ἢ ὡς γεγονότα:

...es necesario que los que complementan [el efecto de sus descripciones]¹⁴⁰ con gestos, tonos, vestimentas y, en general, con representación¹⁴¹ conmuevan más, pues hacen que el mal aparezca cerca poniéndolo frente a los ojos ya sea como a punto de suceder o como ya pasado. (Aristot, *Rhet.* II.8.1386a31-35)

b) La representación como instancia separada y diferente de la actividad del poeta

τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἢ τραγωδία τοῖς εἶδεσιν ἰκανῶς ἢ οὐ, αὐτὸ τε καθ' αὐτὸ κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος.

El observar, en efecto, si la tragedia ya se encuentra suficientemente desarrollada en sus formas¹⁴² o no, juzgar esto en sí mismo y respecto al teatro¹⁴³, es otro discurso. (Aristot, *Poet.* IV.1449a7-9)

god in the car". Consideramos importante dejar en claro en nuestra traducción que, aquí, Aristóteles se está refiriendo al ámbito espectacular. Si bien "tramoya" refiere, también, al ámbito del espectáculo, "dispositivo escénico" es más apropiado y una noción propia de los estudios teatrales.

¹³⁸ El desenlace.

¹³⁹ Seguimos a Cappelletti (1998: 18). Fyfe (1932) traduce de la misma manera.

¹⁴⁰ Aquí seguimos a Cope (1877).

¹⁴¹ Si bien muchos traductores (Granero, 1990, Cope, 1877 y Freese 1926, por ejemplo) agregan "teatral" al término "representación", en nuestro caso preferimos no incluirlo porque aboga a favor de nuestra hipótesis nro. 7 que afirma que Aristóteles no identifica la representación teatral y la representación oratoria.

¹⁴² Literalmente εἶδος significa "los que es visto, la forma" (Bailly: 2000: s.v.). Si bien en el marco de *La Poética* convencionalmente se lo traduce como "especies" elegimos una traducción más literal porque consideramos que resulta clarificadora.

ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ (...) ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία.

Por consiguiente, son necesariamente seis las partes constitutivas de toda tragedia...Ellas son: la trama, los caracteres, la expresión lingüística [y el estilo]¹⁴⁴, el pensamiento, el espectáculo y la música. (Aristot, *Poet.*VI.1450a5-10)

ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῶ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

El espectáculo [es] atractivo pero no es resultado del arte [de la poética]. Pues la fuerza de la tragedia existe¹⁴⁵ sin certamen y actores, además, sobre la realización de los espectáculos, el arte del escenógrafo tiene más dominio que el de los poetas...(Aristot, *Poet.*VI.1450b17-22)

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἔλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἔλεειν ἐκ τῶν συμβαινόντων (...) τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es anterior y de un mejor poeta. Es necesario, pues, que la fábula esté ordenada de tal manera que sin ver, quien escucha las acciones,

¹⁴³ Si bien en el texto original θέατρον está en plural elegimos traducirla en singular y consideramos que “teatro” es la manera más pertinente de hacerlo, seguimos a Dupont Roc y Lallot al respecto. Halliwell traduce “audiencias” y Sinnott elige “representaciones teatrales”. En griego θέατρον, según el Liddell y Scott (1996: s.v.) significa “lugar de lo visto, lugar para ver” y puede abarcar todos sus componentes: el auditorio, el espectáculo teatral, el espacio escénico, etc. El Bailly (2000: s.v.) define la palabra como “teatro, lugar donde se asiste a un espectáculo”, en el sentido colectivo “los espectadores”, entre otros.

¹⁴⁴ La palabra λέξις posee en los tratados aristotélicos que nos ocupan una variedad y riqueza semánticas que dependen del contexto en el que se encuentre. Seguimos a Halliwell (1993) quien identifica tres sentidos del término para *La Retórica*, pero nosotros lo extendemos también para *La Poética*: referido al habla ordinaria; en relación a todo discurso; y, por último, como el resultado de elecciones deliberadas respecto de la utilización de diferentes palabras o construcciones de frases, es decir, como estilo. Abordaremos este tema en profundidad en el capítulo 3 de esta tesis.

¹⁴⁵ Seguimos en la traducción del verbo la edición de García Yerba (1992: 151).

experimente temor por lo sucedido...Provocar esto a través del espectáculo es menos artístico y necesita de ayuda exterior. (Aristot, *Poet.* XIV.1453b1-10)

ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῆ ποιητικῆ

Es necesario tener en cuenta estas cosas, como también aquellas destinadas a las sensaciones que necesariamente acompañan al arte poética. (Aristot, *Poet.* XV.1454b15)

ἔτι ἡ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία: διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστίν

Además, la tragedia produce su efecto propio, aún sin movimiento, como la epepeya: pues a través de la lectura se manifiesta cuál es su cualidad... (Aristot, *Poet.* XXVI.1462a10)

καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν [καὶ τὰς ὄψεις], δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα: εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων

y, además, no es pequeña la parte que desempeña la música [y los espectáculos], a través de los cuales¹⁴⁶ son producidos¹⁴⁷ los placeres más vívidos, aun cuando la intensidad se da tanto en la lectura cuanto en la representación.¹⁴⁸ (Aristot, *Poet.* XXVI.1462a14-17)

δεῖ δὲ μὴ λεληθέναι ὅτι ἄλλη ἐκάστῳ γένοι ἀρμόττει λέξις. οὐ γὰρ ἡ αὐτὴ γραφικὴ καὶ ἀγωνιστικὴ, οὐδὲ δημηγορικὴ καὶ δικανικὴ. ἄμφω δὲ ἀνάγκη εἰδέναι: τὸ μὲν γὰρ ἐστὶν ἐλληνίζειν ἐπίστασθαι, τὸ δὲ μὴ ἀναγκάζεσθαι κατασιωπᾶν ἂν τι βούληται μεταδοῦναι τοῖς ἄλλοις, ὅπερ πάσχουσιν οἱ μὴ ἐπιστάμενοι γράφειν. ἔστι δὲ λέξις γραφικὴ μὲν ἢ ἀκριβεστάτη, ἀγωνιστικὴ δὲ ἢ ὑποκριτικωτάτη (ταύτης δὲ δύο εἶδη: ἡ μὲν γὰρ ἠθικὴ ἢ δὲ παθητικὴ)

¹⁴⁶ En el original el pronombre ἧς es plural y refiere a τὴν μουσικὴν, lo traducimos en plural para ajustar la concordancia con la reposición de καὶ τὰς ὄψεις.

¹⁴⁷ Seguimos a Halliwell en la traducción del verbo συνίστανται (συνίστημι) como “producir” (1987:64) porque consideramos pertinente su semántica relacionada con la construcción deliberada, pero en nuestro caso conservamos la voz pasiva del original. Cappelletti elige “nacen” (1998:35) y Dupont-Roc y Lallot “naissent” (1980: 139) que, por el contrario, poseen un matiz semántico más relacionado con lo espontáneo.

¹⁴⁸ Traducimos τῶν ἔργων como “representación”. Del mismo modo lo hacen Cappelletti (1998:

Conviene no olvidar que a cada género se ajusta una expresión diferente. Porque no es lo mismo [la expresión] escrita que la agonística, ni el discurso deliberativo que el judicial. Pero es necesario conocer ambas: una requiere saber expresarse correctamente en griego, mientras en la otra no callar lo que se quiera comunicar a los demás, lo cual les sucede a los que no saben escribir. La expresión¹⁴⁹ escrita es la más precisa mientras que la agonística la que más se relaciona con la representación teatral (y de ésta hay dos formas: la que expresa el carácter y la que expresa las pasiones). (Aristot, *Rhet.* III.12.1413b2-11)

αἴτιον δ' ὅτι ἐν τῷ ἀγωνίᾳ ἀρμόττει τὰ ὑποκριτικά: διὸ καὶ ἀφηρημένης τῆς ὑποκρίσεως οὐ ποιοῦντα τὸ αὐτῶν ἔργον φαίνεται εὐήθη, οἷον τὰ τε ἀσύνδετα καὶ τὸ πολλάκις τὸ αὐτὸ εἰπεῖν ἐν τῇ γραφικῇ ὀρθῶς ἀποδοκιμάζεται, ἐν δὲ ἀγωνιστικῇ οὐ, καὶ οἱ ῥήτορες χρῶνται: ἔστι γὰρ ὑποκριτική.

La causa es que en los debates son ajustadas las maneras propias de la representación teatral por lo tanto, precisamente, [los discursos] privados de la representación, al no realizar su tarea específica, se manifiestan insulsos. Así, la falta de conjunciones y decir muchas veces lo mismo se rechazan directamente en [la expresión] escrita pero no en la de los debates y los oradores las emplean pues son propias¹⁵⁰ de la representación. (Aristot, *Rhet.* III.12.1413b17-24)

c) Sobre la instancia de la representación teatral particularmente que, a su vez, puede subdividirse según a qué sistema significante refiera:

Actor/ cuerpo/ voz

ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν: τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.

¹⁴⁹ Como ya desarrollamos en la nota 144, la palabra λέξις posee en los tratados aristotélicos que nos ocupan una variedad y riqueza semánticas que dependen del contexto en el que se encuentre (Halliwell, 1993).

¹⁵⁰ Racionero traduce “vienen bien para la representación” (1990: 550).

Esquilo primero llevó la cantidad de actores de uno a dos y redujo el coro y dispuso que el diálogo sea el principal. Y Sófocles [introdujo] tres [actores] y la escenografía. (Aristot, *Poet.*IV.1449a16-19)

δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον: οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γινόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία.(...) ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον: πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν καὶ χειμαίνεται ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα

Es necesario componer las tramas y completarlas con la expresión lingüística colocándolas lo más que se pueda ante los ojos: de este modo, al verlas con más claridad, como si estuviera frente a los acontecimientos mismos, podrá encontrar lo que [es] adecuado y se le escapan menos las contradicciones...En lo posible completando con los gestos pues, si [poseen] igualdad de condiciones, son más convincentes quienes más conmovidos están por las pasiones; perturba el que es perturbado e irrita el que más genuinamente se irrita. (Aristot, *Poet.* XVII.1455a23-32)

τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἃ ἐστὶν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικῆν

...las figuras de la expresión cuyo conocimiento es propio de la representación¹⁵¹ y del que posea semejante [saber] superior¹⁵². (Aristot, *Poet.* XIX. 1456b10)

¹⁵¹ Cappelletti (1998: 22) traduce "que han de conocer el actor" y Dupont-Roc y Lallot (1980: 101) "de l'art de l'acteur". Halliwell, por su parte, traduce "rhetorical delivery" (1987:53). Literalmente la palabra ὑποκριτικῆς significa "perteneciente a ὑπόκρισις" y ésta puede referir tanto a la práctica oratoria cuanto a teatral. Para los fines de nuestro trabajo consideramos pertinente conservar su referencia a la representación en su sentido amplio.

¹⁵² Este saber superior refiere a las cuestiones relacionadas con la λέξις y a él se encuentran subordinadas otras especialidades. En *Poet.*XIX.1456a34-38 Aristóteles aclara que lo referido a la διάνοια es propio de la retórica: περι μὲν οὖν τῶν ἄλλων εἰδῶν εἴρηται, λοιπὸν δὲ περι λέξεως καὶ διανοίας εἰπεῖν. τὰ μὲν οὖν περι τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περι ῥητορικῆς κείσθω: τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. Seguimos a Chichi (2009) en su argumentación respecto de que el saber cómo decir lo que hay que decir implica un saber de segundo grado y, por eso –como explicita el pasaje– se relaciona con la representación. Desarrollaremos esta cuestión en la sección 3.6 de esta tesis.

ἔστιν δὲ αὕτη μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλη καὶ πότε μικρὰ καὶ μέση, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξεῖα καὶ βαρεῖα καὶ μέση, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα. τρία γὰρ ἔστιν περὶ ἃ σκοποῦσιν: ταῦτα δ' ἔστι μέγεθος ἀρμονία ῥυθμός. τὰ μὲν οὖν ἄθλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγώνων οὗτοι λαμβάνουσιν, καὶ καθάπερ ἐκεῖ μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί, καὶ κατὰ τοὺς πολιτικοὺς ἀγῶνας, διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτῶν.

La [representación oratoria] consiste en la voz: en cómo debe ser usada para cada pasión, cuándo alta y cuándo baja y medida y cómo [deben ser] los tonos, es decir, agudos algunas veces, graves y medidos otras; y en qué ritmos [conviene] para cada caso. Pues, tres son, en efecto, las cosas que hay que considerar: estas son el tono, la armonía y el ritmo. Así es, poco más o menos, cómo los [oradores] ganan sus premios en los certámenes, e, igual que en éstos, los actores consiguen ahora más que los poetas, así también ocurre en los debates políticos¹⁵³, debido a la corrupción de los ciudadanos... (Aristot, *Rhet.* III.1.1403b27-35)

πότερον δὲ βελτίων ἢ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγικὴ, διαπορήσειεν ἄν τις. εἰ γὰρ ἢ ἦττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη δ' ἢ πρὸς βελτίους θεατὰς ἔστιν ἀεὶ, λίαν δῆλον ὅτι ἢ ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ: ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἄν μὴ αὐτὸς προσθῆ, πολλὴν κίνησιν κινουῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι ἀύληται... ἢ μὲν οὖν τραγωδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτὰς: ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυρτίσκος τὸν Καλλιπιδίην ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πινδάρου ἦν: ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτοῦς, ἢ ὀλητέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. Τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι <οἱ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους: (...) εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπαντα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μὴδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἢ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιπιδίη ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναικας μιμουμένων.

Alguien podría preguntarse cuál de las dos es mejor, si la representación épica o la trágica. Si la mejor es la menos vulgar, y ésta se dirige siempre a los mejores espectadores, es evidente que la que imita toda clase de cosas es vulgar, como si [el auditorio] no entendiera a no ser que agreguen [algo] ellos mismos¹⁵⁴, [los actores] gesticulan mucho¹⁵⁵, cual los

¹⁵³ En esta oración seguimos hasta aquí la edición de Racionero (1990:482).

¹⁵⁴ En el original ἄν μὴ αὐτὸς προσθῆ está en singular. Cappelletti repone “el autor” (1998: 35), seguimos a Dupont-Roc y Lallot quienes traducen “si on n’ en rajoute pas de son cru, les interprètes...” (1980: 137). Halliwell lo interpreta en el mismo sentido (1987: 63-64).

malos flautistas...La tragedia es, de hecho, tal como los actores anteriores juzgaban a sus propios antecesores, como Minisco llamaba a Calípides <<mono>> por traspasar un límite¹⁵⁶ y lo mismo [se] opinaba sobre Píndaro; así como éstos se relacionan con aquéllos, todo el arte [trágico]se relaciona con la epopeya. Dicen, en efecto, que ésta es para espectadores capaces, que en nada necesitan de gestos, y que la tragedia [es] para [espectadores] vulgares...Luego, no todo movimiento debe ser rechazado, acaso tampoco la danza, sino el de los vulgares¹⁵⁷ lo que se [le] censuraba a Calípides y ahora a otros, por representar a mujeres no libres. (Aristot, *Poet.*XXVI.1461b27-1462a10)

δηλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρησθαι ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέη παρασκευάζειν: πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίνεσθαι. τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φαίνοιτο ἢ δέοι καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον;

Es evidente también que en las acciones es necesario utilizar las mismas formas, cuando resulte necesario presentarlas como dignas de piedad o de temor, como grandiosas o como verosímiles. Pero la diferencia consiste en esto, que en este caso es preciso mostrarlas sin explicación y en aquél provistas de las palabras de quien habla y por las palabras se generen [las emociones]. Pues ¿cuál sería la tarea del que habla si se mostrara lo debido sin la intervención palabra?¹⁵⁸ (Aristot, *Poet.*XIX. 1456b2- 8)

Escenografía

¹⁵⁵ Seguimos a Dupont-Roc y Lallot quienes traducen “gesticulent” (1980: 137) porque consideramos que resulta más claro para los fines de nuestro trabajo. Cappelletti, por su parte, traduce “se mueven [los actores] con toda clase de movimientos” (1998: 35).

¹⁵⁶ Para la traducción de “ὡς λίαν ὑπερβάλλοντα” seguimos a Csapo (2002: 128-129). El autor asegura que dicha expresión ha sido malinterpretada en el sentido de exageración y que, a partir de ella, la crítica aseguró que Aristóteles condenaba la gestualidad del actor en general. Según Csapo, refiere a la imitación de acciones que no deberían imitarse -los gestos de las mujeres ordinarias- y al hecho de que los actores representaban a los héroes trágicos actuando con ellas. Pondremos en juego esta argumentación y profundizaremos el análisis cuando abordemos la gestualidad del actor. Asimismo, el LSJ (1996) refiere a dicho significado dentro de los sentidos metafóricos del verbo ὑπερβάλλω (hyperbállō).

¹⁵⁷ Interpretamos el adjetivo φαύλων referido a la representación de lo vulgar (por ejemplo, las mujeres no dignas) y no a los actores. De esta última manera lo interpretan Cappelletti (1998: 35), Halliwell (1987:64) y Dupont-Roc y Lallot (1980: 137). Fyfe (1932) traduce “of inferior people”.

¹⁵⁸ Para este pasaje seguimos en su mayoría la traducción de Cappelletti (1998: 22).

ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῶ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

El espectáculo [es] atractivo pero no es resultado del arte [de la poética]. Pues la fuerza de la tragedia existe sin certamen y actores, además, sobre la realización de los espectáculos, el arte del escenógrafo tiene más dominio que el de los poetas... (Aristot, *Poet.* VI.1450b17-22)

τρεις δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.

Y Sófocles [introdujo] tres [actores] y la escenografía. (Aristot, *Poet.* IV.1449a16-19)

Música¹⁵⁹

καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν [καὶ τὰς ὄψεις], δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα: εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων

y, además, no es pequeña la parte que desempeña la música [y los espectáculos], a través de los cuales son producidos los placeres más vívidos, aun cuando la intensidad se da tanto en la lectura cuanto en la representación.¹⁶⁰ (Aristot, *Poet.* XXVI.1462a14-17)

d) Sobre el contexto de representación

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἔστι πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραϊν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ

¹⁵⁹ El Libro VIII de *La Política* de Aristóteles es rico en argumentaciones respecto de la música. Allí el filósofo la incluye como una de las cuatro disciplinas fundamentales de la educación del ciudadano. Ahora bien, dentro de dicha formación no es deseable cualquier tipo de música ni instrumento, solo los que contribuyen a la formación del carácter. La flauta, propia del teatro, es caracterizada como orgiástica ya que apunta más a la purificación que a la educación (*Pol.* VIII.6.1441a22-24).

¹⁶⁰ Traducimos τῶν ἔργων como representación. La palabra posee muchos significados (trabajo, acción, obra, ocupación, entre otros). Según el diccionario Liddell and Scott (1996: s.v.) en genitivo significa “his business, his proper work” y según el Bailly (1990: s.v.) “chose, affaire, acte, événement”. Cappelletti traduce de la misma manera (1998:35), Dupont-Roc y Lallot (1980:136) traducen “scène” y Halliwell (1987: 64) “performance”.

φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων (...) τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es anterior y de un mejor poeta. Es necesario, pues, que la fábula esté ordenada de tal manera que sin ver, quien escucha las acciones, experimente temor por lo sucedido...Provocar esto a través del espectáculo es menos artístico y necesita de ayuda exterior. (Aristot, *Poet.* XIV.1453b1-10)

ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἂν μὴ αὐτὸς προσθῆ, πολλὴν κίνησιν κινουῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταί... ἢ μὲν οὖν τραγωδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ὄοντο ὑποκριτάς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιπίδην ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πινδάρου ἦν· ὡς δ' οὔτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἢ ὄλητέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. Τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι <οἶ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους· (...) εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μηδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἢ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιπίδην ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων.

Alguien podría preguntarse cuál de las dos es mejor, si la representación épica o la trágica. Si la mejor es la menos vulgar, y ésta se dirige siempre a los mejores espectadores, es evidente que la que imita toda clase de cosas es vulgar, como si [el auditorio] no entendiera a no ser que agreguen [algo] ellos mismos, [los actores] gesticulan mucho, cual los malos flautistas...La tragedia es, de hecho, tal como los actores anteriores juzgaban a sus propios antecesores, como Miníscos llamaba a Calípides <<mono>> por traspasar un límite y lo mismo [se] opinaba sobre Píndaro; así como éstos se relacionan con aquéllos, todo el arte [trágico] se relaciona con la epopeya. Dicen, en efecto, que ésta es para espectadores capaces, que en nada necesitan de gestos, y que la tragedia [es] para [espectadores] vulgares...Luego, no todo movimiento debe ser rechazado, acaso tampoco la danza, sino el de los vulgares lo que se [le] censuraba a Calípides y ahora a otros, por representar a mujeres no libres. (Aristot, *Poet.* XXVI.1461b27-1462a10)

ἔστιν δὲ αὕτη μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλη καὶ πότε μικρᾶ καὶ μέση, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξεῖα καὶ βαρεῖα καὶ μέση, καὶ

ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα. τρία γάρ ἐστιν περὶ ἃ σκοποῦσιν: ταῦτα δ' ἐστὶ μέγεθος ἀρμονία ῥυθμός. τὰ μὲν οὖν ἄθλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγῶνων οὗτοι λαμβάνουσιν, καὶ καθάπερ ἐκεῖ μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί, καὶ κατὰ τοὺς πολιτικοὺς ἀγῶνας, διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτῶν.

La [representación oratoria] consiste en la voz: en cómo debe ser usada para cada pasión, cuándo alta y cuándo baja y medida y cómo [deben ser] los tonos, es decir, agudos algunas veces, graves y medidos otras; y en qué ritmos [conviene] para cada caso. Pues, tres son, en efecto, las cosas que hay que considerar: estas son el tono, la armonía y el ritmo. Así es, poco más o menos, cómo los [oradores] ganan sus premios en los certámenes, e, igual que en éstos, los actores consiguen ahora más que los poetas, así también ocurre en los debates políticos¹⁶¹, debido a la corrupción de los ciudadanos... (Aristot, *Rhet.* III.1.1403b27-35)

Espectadores

Δευτέρα... ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν: ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς.

Segundo...la que tiene una composición doble, como la Odisea, y concluye de manera opuesta para los mejores y para los peores. Pero se la considera primera¹⁶² a causa de la debilidad de los espectadores pues los poetas siguen en sus creaciones el gusto¹⁶³ del auditorio. (Aristot, *Poet.* XIII.1453a30-35)

σημεῖον δὲ τούτου ὁ ἐπετιμᾶτο Καρκίνω. ὁ γὰρ Ἀμφιάραιος ἐξ ἱεροῦ ἀνήει, ὃ μὴ ὀρῶντα ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν.

Prueba de ello es lo que se le censuraba a Cárcino. Pues, Anfiraao salía de un templo, lo que/ lo cual [el poeta] no lo vio y [le] pasó inadvertido, pero en la escena falló porque a los espectadores esto les resultó molesto. (Aristot, *Poet.* XVII. 1455a27-29)

¹⁶¹ En esta oración seguimos hasta aquí la edición de Racionero (1990:482).

¹⁶² En términos de superioridad.

¹⁶³ Seguimos a Cappelletti (1998:15).

Τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι <οἷ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους·

Dicen, en efecto, que ésta es para espectadores capaces¹⁶⁴, que en nada necesitan de gestos, y que la tragedia [es] para [espectadores] vulgares... (Aristot, *Poet.* XXVI. 1462a1-4)

e) Sobre tragedias conocidas

ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

Resta, pues, el que está en el medio entre¹⁶⁵ estos. Tal es el que no se distingue en virtud ni justicia y no cambia [de fortuna] a través de maldad o perversidad sino a través de algún error propio de los que gozan¹⁶⁶ de gran fama y fortuna, como Edipo y Tiestes y los hombres remarcables de tales familias. (Aristot. *Poet.* XIII. 1453a6-11)

ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδαῖς καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν: σημεῖον δὲ μέγιστον: ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

Ciertamente, la tragedia más bella, según el arte, tiene esta composición. Se equivocan, por lo tanto, los que critican a Eurípides porque hace eso en sus tragedias y muchas de ellas finalizan en desgracia. Esto es, pues, como se dijo, lo correcto. La mayor prueba: sobre el escenario y en los concursos las mismas, si están bien dirigidas aparecen como las más trágicas y Eurípides, aunque no es bueno en la organización de otros elementos parece el más trágico de los poetas. (Aristot. *Poet.* XIII. 1453a23-30)

¹⁶⁴ Seguimos a Cappelletti (1998: 33).

¹⁶⁵ Seguimos la acepción que anota el Liddell y Scott (1996: s.v.) para μεταξὺ como preposición de genitivo.

¹⁶⁶ Seguimos, aquí, la traducción de Cappelletti (1998: 14).

ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσιν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν: ἔστιν δὲ πρᾶξι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξι τὸ δεινόν, εἴθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους... ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. ἢ γὰρ πρᾶξι ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξι χεῖριστον: τό τε γὰρ μιὰρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν: ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνη τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων. τὸ δὲ πρᾶξι δεύτερον. βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι: τό τε γὰρ μιὰρὸν οὐ πρόσσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἢ ἀδελφῇ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἑλλῆ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλον ἀνεγνώρισε.

Es posible que la acción se desarrolle según la manera de los antiguos que hacían [a los personajes] concientes y conocedores [de los hechos] como, en efecto, Eurípides hizo a Medea asesinando a los hijos. Es posible, también, que actúen pero sin saber que realizan algo terrible y después reconozcan el vínculo, como el Edipo de Sófocles... Hay, todavía, además de éstas, una tercera [opción], intentar hacer algo irremediable por ignorancia y darse cuenta antes de actuar. Aparte de esto no hay otra manera¹⁶⁷, pues, necesariamente se actúa o no y se sabe o no se sabe. De todas, la peor es intentar [algo] a conciencia y no realizarlo. Esto resulta¹⁶⁸ repugnante¹⁶⁹ y no trágico, pues, no se padece. Por lo tanto, nadie obra de ese modo excepto en pocas ocasiones, como Creón y Hemón en Antígona. Después viene el actuar. Mejor es actuar sin saber y enterarse después de haberlo hecho. Pues, no hay nada repugnante y el reconocimiento resulta consternante. Lo óptimo es lo último como, por ejemplo, en Cresfontes, Mérope intenta asesinar a su hijo y no lo asesina sino que lo reconoce, y en Ifigenia la hermana al hermano y en Hele el hijo se entera que está a punto de entregar a la madre. (Aristot. *Poet* XIV.1453b27-1454a9)

¹⁶⁷ Seguimos a Fyfe (1932). Cappelletti traduce “Aparte de estas [situaciones] no hay otras...” (1998:16).

¹⁶⁸ Seguimos a Cappelletti (1998:16).

¹⁶⁹ El Bailly (2000: s.v.) anota esta acepción entre, todos los significados de μιὰρός, para *Poet*. XIII y nosotros lo extendemos, también, para este capítulo. Cappelletti, por su parte, lo traduce como “desdorado” (1998:16), Dupont-Roc y Lallot, por su parte, “répulsion” (1980: 83).

φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδεΐᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλου. ἀλλὰ μηχανῆ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναί, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας: ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὄραν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγωδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.

Es evidente, de hecho, que los desenlaces de las tramas deben ser resultado de la trama misma y no, como en *Medea*, de un dispositivo escénico¹⁷⁰ o en la *Ilíada* que éste¹⁷¹ [se desarrolla] por el mar. Sino que el dispositivo escénico debe usarse para lo que está afuera del drama, ya sea [hechos] sucedidos hace tiempo que no pueden ser conocidos por los hombres o posteriores que es necesario [que sean] proclamados y anunciados. Porque le atribuimos a los dioses el verlo todo. Nada debe haber en los hechos inexplicable, de ser así¹⁷², [debe estar] fuera de la tragedia como en *Edipo* de Sófocles. (Aristot. *Poet.* XV.1454a38-1454b7)

f) Sobre la representación oratoria

ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὄλως ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι (ἐγγὺς γὰρ ποιοῦσι φαίνεσθαι τὸ κακόν, πρὸ ὀμμάτων ποιοῦντες ἢ ὡς μέλλοντα ἢ ὡς γεγονότα:

...es necesario que los que complementan [el efecto de sus descripciones] con gestos, tonos, vestimentas y, en general, con representación conmuevan más, pues hacen que el mal aparezca cerca poniéndolo frente a los ojos ya sea como a punto de suceder o como ya pasado. (Aristot, *Rhet.* II.8.1386a31-35)

¹⁷⁰ Literalmente μηχανή significa “instrumento, máquina para levantar peso” pero dentro del ámbito del teatro es “máquina teatral mediante la cual los dioses aparecen en el aire” (Liddell y Scott, 1996: s.v.). Cappelletti traduce “tramoya” (1998: 17), Dupont-Roc y Lallot “recours à la machine” (1980: 85) y Fyfe (1932) “The god in the car”. Consideramos importante dejar en claro en nuestra traducción que, aquí, Aristóteles se está refiriendo al ámbito espectacular. Si bien “tramoya” refiere, también, al ámbito del espectáculo, “dispositivo escénico” es más apropiado y una noción propia de los estudios teatrales.

¹⁷¹ El desenlace.

¹⁷² Seguimos a Cappelletti (1998: 18). Fyfe (1932) traduce de la misma manera.

τρίτον δὲ τούτων ὁ δύναμιν μὲν ἔχει μεγίστην, οὕτω δ' ἐπικεχειρήται, τὰ περὶ τὴν ὑπόκρισιν. καὶ γὰρ εἰς τὴν τραγικὴν καὶ ῥαψωδίαν ὁψὲ παρήλθεν: ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον. δῆλον οὖν ὅτι καὶ περὶ τὴν ῥητορικὴν ἐστὶ τὸ τοιοῦτον ὥσπερ καὶ περὶ τὴν ποιητικὴν, ὅπερ ἕτεροὶ τὲ τινες ἐπραγματεύθησαν καὶ Γλαύκων ὁ Τήσιος.

...y, en tercer lugar, lo que tiene la mayor fuerza¹⁷³ pero no ha sido tratada aún, lo concerniente a la representación. De hecho, ésta se ha desarrollado tarde en la tragedia y en la recitación épica ya que, primero, eran los poetas quienes representaban las tragedias. Pero, ciertamente, es evidente que también en la retórica se da esto, igual que en la poética, como han tratado ya algunos y, entre ellos, Glaucón de Teos.” (Aristot, *Rhet.* III.1.1403b22-28)

ἔστιν δὲ αὕτη μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλη καὶ πότε μικρᾶ καὶ μέση, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξεῖα καὶ βαρεῖα καὶ μέση, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα. τρία γάρ ἐστὶν περὶ ἃ σκοποῦσιν: ταῦτα δ' ἐστὶ μέγεθος ἀρμονία ῥυθμός. τὰ μὲν οὖν ἄθλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγώνων οὗτοι λαμβάνουσιν, καὶ καθάπερ ἐκεῖ μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί, καὶ κατὰ τοὺς πολιτικοὺς ἀγῶνας, διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτῶν.

La [representación oratoria] consiste en la voz: en cómo debe ser usada para cada pasión, cuándo alta y cuándo baja y medida y cómo [deben ser] los tonos, es decir, agudos algunas veces, graves y medidos otras; y en qué ritmos [conviene] para cada caso. Pues, tres son, en efecto, las cosas que hay que considerar: estas son el tono, la armonía y el ritmo. Así es, poco más o menos, cómo los [oradores] ganan sus premios en los certámenes, e, igual que en éstos, los actores consiguen ahora más que los poetas, así también ocurre en los debates políticos¹⁷⁴, debido a la corrupción de los ciudadanos... (Aristot, *Rhet.* III.1.1403b27-35)

ἐκείνη μὲν οὖν ὅταν ἔλθῃ ταῦτό ποιήσει τῇ ὑποκριτικῇ, ἐγκεχειρήκασιν δὲ ἐπ' ὀλίγον περὶ αὐτῆς εἰπεῖν τινές, οἷον Θρασύμαχος ἐν τοῖς Ἑλέοις: καὶ ἔστιν φύσεως τὸ ὑποκριτικὸν εἶναι, καὶ ἀτεχνότερον, περὶ δὲ τὴν λέξιν ἔντεχνον. διὸ καὶ τοῖς τοῦτο δυναμένοις γίνεται

¹⁷³ Seguimos a Cope (1877).

¹⁷⁴ En esta oración seguimos hasta aquí la edición de Racionero (1990:482).

πάλιν ἄθλα, καθάπερ καὶ τοῖς κατὰ τὴν ὑπόκρισιν ῥήτορσιν: οἱ γὰρ γραφόμενοι λόγοι μείζον ἰσχύουσι διὰ τὴν λέξιν ἢ διὰ τὴν διάνοιαν.

Pero, ciertamente, en los casos que aquella [la representación oratoria] se aplica¹⁷⁵, produce los mismos efectos que la representación teatral y, por otro parte, algunos de hecho ya han intentado en cierta medida tratar¹⁷⁶ [el tema] como Trasímaco en sus *Comiseraciones*. Además, la representación teatral es un don de la naturaleza y menos propio del arte mientras que respecto de la expresión es propio del arte. Y por ello los que tienen esa habilidad obtienen premios en su turno, como también los oradores respecto de la representación. Pues, los discursos escritos poseen más fuerza por la expresión que por su contenido intelectual¹⁷⁷. (Aristot, *Rhet.*III. 1.1404a12-19)

τὸ δὲ πρέπον ἔξει ἢ λέξις, ἐὰν ᾗ παθητικὴ τε καὶ ἠθικὴ καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον.

La expresión será adecuada si expresa las pasiones y los caracteres y mantiene analogía con los asuntos. (Aristot, *Rhet.*III.7. 1408a10-12)

δεῖ δὲ μὴ λεληθέναι ὅτι ἄλλη ἐκάστω γένει ἀρμόττει λέξις. οὐ γὰρ ἡ αὐτὴ γραφικὴ καὶ ἀγωνιστικὴ, οὐδὲ δημηγορικὴ καὶ δικανικὴ. ἄμφο δὲ ἀνάγκη εἶδέναι: τὸ μὲν γὰρ ἐστὶν ἐλληνίζειν ἐπίστασθαι, τὸ δὲ μὴ ἀναγκάζεσθαι κατασιωπᾶν ἂν τι βούληται μεταδοῦναι τοῖς ἄλλοις, ὅπερ πάσχουσιν οἱ μὴ ἐπιστάμενοι γράφειν. ἔστι δὲ λέξις γραφικὴ μὲν ἢ ἀκριβεστάτη, ἀγωνιστικὴ δὲ ἢ ὑποκριτικωτάτη (ταύτης δὲ δύο εἶδη: ἢ μὲν γὰρ ἠθικὴ ἢ δὲ παθητικὴ)

Conviene no olvidar que a cada género se ajusta una expresión diferente. Porque no es lo mismo [la expresión] escrita que la agonística, ni el discurso deliberativo que el judicial. Pero es necesario conocer ambas: una requiere saber expresarse correctamente en griego, mientras que en la otra no está obligado a callar cada vez que quiera comunicar algo a los demás, lo cual les sucede a los que no saben escribir. La expresión escrita es la más precisa mientras que la agonística la que más se relaciona con la representación teatral (y de ésta

¹⁷⁵ Traducimos “se aplica” siguiendo a Racionero (1990: 483).

¹⁷⁶ Seguimos en la traducción de “algunos de hecho ya han intentado en cierta medida tratar” a Cope (1877).

¹⁷⁷ Traducimos τὴν διάνοιαν siguiendo a Cope (1877) porque consideramos que resulta más claro que la traducción más convencional como “inteligencia”, opción que elige Racionero (1990: 483). Aquí Aristóteles se está refiriendo a “lo que se dice” (διάνοια) frente a “cómo de lo dice” (λέξις).

hay dos formas: la que expresa el carácter y la que expresa las pasiones). (Aristot, *Rhet.* III.12.1413b2-11)

αἴτιον δ' ὅτι ἐν τῷ ἀγῶνι ἀρμόττει τὰ ὑποκριτικά: διὸ καὶ ἀφηρημένης τῆς ὑποκρίσεως οὐ ποιοῦντα τὸ αὐτῶν ἔργον φαίνεται εὐήθη, οἷον τὰ τε ἀσύνδετα καὶ τὸ πολλάκις τὸ αὐτὸ εἰπεῖν ἐν τῇ γραφικῇ ὀρθῶς ἀποδοκιμάζεται, ἐν δὲ ἀγωνιστικῇ οὐ, καὶ οἱ ῥήτορες χρῶνται: ἔστι γὰρ ὑποκριτική.

La causa es que en los debates son ajustadas las maneras propias de la representación teatral por lo tanto [los discursos] privados de la representación, al no realizar su tarea específica, se manifiestan insulsos. Así, la falta de conjunciones y decir muchas veces lo mismo se rechazan directamente en [la expresión] escrita pero no en la de los debates y los oradores las emplean pues son propias de la representación. (Aristot, *Rhet.* III.12.1413b17-24)

καὶ τὰ ἀσύνδετα ὡσαύτως: “ἦλθον, ἀπήντησα, ἐδεόμην:” ἀνάγκη γὰρ ὑποκρίνεσθαι καὶ μὴ ὡς ἐν λέγοντα τῷ αὐτῷ ἦθει καὶ τόνῳ εἰπεῖν

Y de igual manera [sucede] con la falta de conjunciones <<Llegué, encontré, rogué>>¹⁷⁸: Es necesario representar y no decirlo con un mismo carácter y tono como si únicamente se tratase de una frase. (Aristot, *Rhet.* III.12.1413b29-32)

λέγω δὲ οἷον ἐὰν τὰ ὀνόματα σκληρὰ ᾖ, μὴ καὶ τῇ φωνῇ καὶ τῷ προσώπῳ καὶ τοῖς ἀρμόττουσιν: εἰ δὲ μὴ, φανερόν γίνεται ἕκαστον ὃ ἐστίν. ἐὰν δὲ τὸ μὲν τὸ δὲ μὴ, λανθάνει ποῖον τὸ αὐτό. ἐὰν οὖν τὰ μαλακὰ σκληρῶς καὶ τὰ σκληρὰ μαλακῶς λέγηται, πιθανὸν γίγνεται.

Quiero decir que si, por ejemplo, las palabras son duras, no es ajustado que la voz y el rostro lo ¹⁷⁹sean también, sino se hace evidente lo que cada uno es. Pero si unas veces se hace de una manera y otras no, no se nota aunque sea lo mismo. Ciertamente, si se dice

¹⁷⁸ Seguimos a Cope (1877) quien traduce “I came, I met, I implored”. Además, el estudioso aclara está suponiendo la falta de interés en distinguir en este caso el aoristo del imperfecto.

¹⁷⁹ Seguimos para la traducción de ἠθικῶς a Liddell and Scott el que anota que, en Aristóteles, significa “shewing moral character, expressive thereof” (1996: s.v.).

duramente lo que es suave o suavemente lo duro, no resulta persuasivo. (Aristot, *Rhet.*III. 7.2.1408b6-8)

παθητικὴ δέ, ἐὰν μὲν ἦ ὕβρις, ὀργιζομένου λέξις, ἐὰν δὲ ἀσεβῆ καὶ αἰσχροῦ, δυσχεραίνοντος καὶ εὐλαβομένου καὶ λέγειν, ἐὰν δὲ ἐπαινετὰ, ἀγαμένως, ἐὰν δὲ ἐλεεινά, ταπεινῶς, καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων δὲ ὁμοίως.

...es expresiva de las pasiones si es desmedida la expresión propia del que se encoleriza, y si [es] impía y avergonzada el habla del indignado y reverente; si en caso de algo loable [es] elogiosa; y si [se trata] de algo piadoso [se expresa] humildemente. Y así, igualmente, en los otros casos. (Aristot, *Rhet.*III.7.1.1408a17-19)

καὶ ἠθικὴ δὲ αὕτη ἢ ἐκ τῶν σημείων δεῖξις, ὅτε ἀκολουθεῖ ἢ ἀρμόττουσα ἐκάστῳ γένει καὶ ἔξει...ἐὰν οὖν καὶ τὰ ὀνόματα οἰκεῖα λέγη τῇ ἔξει, ποιήσει τὸ ἦθος: οὐ γὰρ ταῦτ' αὐτῷ ὡσαύτως ἀγροῖκος ἂν καὶ πεπαιδευμένος εἴπειεν

...esta demostración a través de signos es también expresiva¹⁸⁰ del carácter, cuando le sigue [una expresión] acorde a cada clase y modo de ser¹⁸¹...De hecho, si se dicen palabras apropiadas al modo de ser, se representará¹⁸² el carácter, pues no suelen hablar de la misma manera el rústico¹⁸³ y el educado. (Aristot.*Rhet.*III.7.1.1408a26-34)

ἔχοντα μὲν οὖν ἀποδείξεις καὶ ἠθικῶς λεκτέον καὶ ποδεικτικῶς, ἐὰν δὲ μὴ ἔχῃς ἐνθυμήματα, ἠθικῶς: καὶ μᾶλλον τῷ ἐπιεικεῖ ἀρμόττει χρηστὸν φαίνεσθαι ἢ τὸν λόγον ἀκριβῆ.

Entonces, si se tiene pruebas, lo que se dice [debe] expresar el carácter y ser demostrativo. Pero si no se tienen entimemas, solo expresivo del carácter. Se ajusta más al [hombre]

¹⁸⁰ Seguimos a Racionero (1990: 515) y a Cope (1877). El último agrega “external” a la palabra “signs”, en nuestro caso preferimos dejar la traducción sin el adjetivo aunque consideramos que la palabra posee un matiz semántico acorde a él. Cuando analicemos el pasaje ahondaremos respecto de lo que implican estos signos y retomaremos las consideraciones de Cope (p. 168 y ss.).

Freese, por su parte, traduce “Character also may be expressed by the proof from signs...” (1926).

¹⁸¹ Seguimos a Racionero en la traducción de “modo de ser” ya que “supone una propiedad o temple durable” que se “opone al estado de ánimo”. (1990: 515, nota 118). También es válido traducir ἔξις como “hábito” pero pierde dicho matiz semántico.

¹⁸² Seguimos a Racionero (1990:515) y a Freese (1926). Cope (1877), por su parte, traduce “produce”.

¹⁸³ Seguimos a Racionero (1990: 515) en la traducción de ἀγροῖκος ya que conserva la referencia al campo propia de la semántica de la palabra. Freese (1926) traduce “uneducated man”.

honesto¹⁸⁴ aparecer como bueno que como preciso en el discurso. (Aristot, *Rhet.*III.17.3.1418a37-b1)

τοῦ μὲν οὖν αὐτοῦς εἶναι πιστοῦς τοὺς λέγοντας τρία ἐστὶ τὰ αἴτια: τοσαῦτα γὰρ ἐστὶ δι' ἄπιστεῦμεν ἔξω τῶν ἀποδείξεων.

Tres son las causas que hacen persuasivos a los oradores; y su importancia es tal que por ellas nos persuadimos, prescindiendo de las demostraciones. (Aristot, *Rhet* II.1.2.1378a.6-9)¹⁸⁵

g) Sobre la actividad oratoria

τὸ μὲν οὖν τῆς λέξεως ὅμως ἔχει τι μικρὸν ἀναγκαῖον ἐν πάσῃ διδασκαλίᾳ: διαφέρει γὰρ τι πρὸς τὸ δηλῶσαι ὡδὶ ἢ ὡδὶ εἰπεῖν

Y, sin embargo, la expresión es, aunque sea en una pequeña medida, necesaria en toda enseñanza pues en las demostraciones difiere en algo¹⁸⁶ expresarse de un modo o de otro. (Aristot. *Rhet.*III.1.1404a8-10)

ὠρίσθω λέξεως ἀρετὴ σαφῆ εἶναι (σημεῖον γὰρ τι ὁ λόγος ὄν, ἐὰν μὴ δηλοῖ οὐ ποιήσει τὸ ἑαυτοῦ ἔργον) , καὶ μήτε ταπεινὴν μήτε ὑπὲρ τὸ ἀξίωμα, ἀλλὰ πρέπουσαν: ἡ γὰρ ποιητικὴ ἴσως οὐ ταπεινὴ, ἀλλ' οὐ πρέπουσα λόγῳ

...propongamos por definición que una virtud de la expresión es la claridad [pues un signo de esto es que si un discurso no hace evidente su significado, no cumplirá su función]. Ni [debe ser] vulgar ni más pretencioso de lo debido, sino la adecuada; la poética, en efecto, no es vulgar, pero tampoco es adecuada para el discurso. (Aristot. *Rhet.*III.2.1.1404b1-5)

¹⁸⁴ El adjetivo ἐπιεικής significa literalmente “mesurado, equitativo” (Bailly, 2000: s.v.) y “adecuado, razonable, justo, equitativo” (Liddell y Scott (1996: s.v.). En el marco de *La Retórica*, y de este pasaje en particular, consideramos pertinente traducirlo como honesto (seguimos a Racionero, 1990: 586). En el marco de *La Poética*, por el contrario, lo traducimos como “capaces” siguiendo a Cappelletti (1998).

¹⁸⁵ Seguimos en este pasaje la traducción de Racionero (1990: 309).

¹⁸⁶ Cope (1877) traduce “hay algunas diferencias”. Racionero (1990) y Freese (1926) omiten traducir el τι.

διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον... ἐπὶ μὲν οὖν τῶν μέτρων πολλά τε ποιεῖται οὕτω καὶ ἀρμόττει ἐκεῖ (πλέον γὰρ ἐξέστηκεν περὶ ἃ καὶ περὶ οὓς ὁ λόγος) , ἐν δὲ τοῖς ψιλοῖς λόγοις πολλῶ ἐλάττω

Por lo tanto, es necesario que el discurso tenga un “aire extranjero”¹⁸⁷...Ahora bien, en verso hay muchas maneras de producir esto, y son apropiados porque los temas y las personas del discurso son más fuera de lo común¹⁸⁸. Pero en prosa estos recursos son mucho más pequeños (Aristot, *Rhet.*III.2.1.1404b7-15)

τὸ δὲ κύριον καὶ τὸ οἰκεῖον καὶ μεταφορὰ μόνα χρήσιμα πρὸς τὴν τῶν ψιλῶν λόγων λέξις
...los [nombres] propios y ordinarios y las metáforas son los únicos apropiados para la expresión de la prosa sencilla. (Aristot, *Rhet.*III.2.2.1404b32-34)

τὸ δ’ ἀνάλογόν ἐστιν ἐὰν μήτε περὶ εὐόγκων αὐτοκαβδάλως λέγεται μήτε περὶ εὐτελῶν σεμνῶς, μηδ’ ἐπὶ τῷ εὐτελεῖ ὀνόματι ἐπὶ κόσμος
...hay analogía si no se habla [y escribe]¹⁸⁹ descuidadamente sobre lo importante¹⁹⁰ ni gravemente sobre lo banal ni se ponen adornos a una palabra sencilla. (Aristot, *Rhet.*III.7.1.1408a12-14)

παθητικὴ δέ, ἐὰν μὲν ᾗ ὕβρις, ὀργιζομένου λέξις, ἐὰν δὲ ἀσεβῆ καὶ αἰσχρὰ, δυσχεραίνοντος καὶ εὐλαβουμένου καὶ λέγειν, ἐὰν δὲ ἐπαινετά, ἀγαμένως, ἐὰν δὲ ἐλεεινά, ταπεινῶς, καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων δὲ ὁμοίως. πιθανοὶ δὲ τὸ πρᾶγμα καὶ ἡ οἰκεία λέξις: παραλογίζεται τε γὰρ ἡ ψυχὴ ὡς ἀληθῶς λέγοντος, ὅτι ἐπὶ τοῖς τοιούτοις οὕτως ἔχουσιν, ὥστ’ οἴονται, εἰ καὶ μὴ οὕτως ἔχει ὡς λέγει ὁ λέγων, τὰ πράγματα οὕτως ἔχειν, καὶ συνομοπαθεῖ ὁ ἀκούων ἀεὶ τῷ παθητικῶς λέγοντι, κἂν μηθὲν λέγη. διὸ πολλοὶ καταπλήττουσι τοὺς ἀκροατὰς θορυβοῦντες. καὶ ἠθικὴ δὲ αὕτη ἢ ἐκ τῶν σημείων δεῖξις, ὅτε ἀκολουθεῖ ἡ ἀρμόττουσα ἐκάστω γένει καὶ ἔξει...

¹⁸⁷ Seguimos a Cope (1877) y a Freese (1926). Racionero traduce “que la expresión aparezca más solemne” (1990: 487).

¹⁸⁸ Seguimos a Freese (1926). Cope (1877) traduce “further removed” from common life” y Racionero “mayor lejanía” (1990: 487).

¹⁸⁹ Cope (1877) traduce “style of composition” y aclara que es oral y escrita.

¹⁹⁰ El diccionario anota que en el marco de este tratado la palabra εὐογκος significa metafóricamente “importante, pesado” (Liddell and Scott, 1996: s.v.)

...es expresiva de las pasiones si es desmedida la expresión propia del que se encoleriza, y si [es] impía y avergonzada el habla del indignado y reverente; si en caso de algo loable [es] elogiosa; y si [se trata] de algo piadoso [se expresa] humildemente. Y así, igualmente, en los otros casos. Además, la expresión adecuada hace probable el hecho pues el estado de ánimo [del que escucha] es engañado por la veracidad del que habla porque todos bajo circunstancias similares sienten igual, o así piensan, aunque no sea así como dice el que habla, que las cosas como las representan, y el que escucha siempre se identifica con la emoción del que habla aunque no diga nada. Y es por eso que muchos [oradores] asombran a sus oyentes haciendo ruido. Esta demostración a través de signos es también expresiva del carácter, cuando le sigue [una expresión] acorde a cada clase y modo de ser.... (Aristot.*Rhet.*III.7.1.1408a17-30)

πιθανοῖ δὲ τὸ πρᾶγμα καὶ ἡ οἰκεία λέξις: παραλογίζεται τε γὰρ ἡ ψυχὴ ὡς ἀληθῶς λέγοντος, ὅτι ἐπὶ τοῖς τοιοῦτοις οὕτως ἔχουσιν, ὥστ' οἴονται, εἰ καὶ μὴ οὕτως ἔχει ὡς λέγει ὁ λέγων, τὰ πράγματα οὕτως ἔχειν, καὶ συνομοπαθεῖ ὁ ἀκούων ἀεὶ τῷ παθητικῶς λέγοντι, κἂν μηθὲν λέγη.

[Sobre la expresión de las pasiones] Además, la expresión adecuada hace probable¹⁹¹ el hecho pues el estado de ánimo¹⁹² [del que escucha] es engañado por la veracidad¹⁹³ del que habla porque todos bajo circunstancias similares sienten igual¹⁹⁴, o así piensan, aunque no sea así como dice el que habla, que las cosas como las representan¹⁹⁵, y el que escucha siempre se identifica¹⁹⁶ con la emoción del que habla aunque no diga nada.(Aristóteles, Retórica.III.7.1.1408a20-24)

πάσχουσι δέ τι οἱ ἀκροαταὶ

¹⁹¹ Según el diccionario, este es el significado del adjetivo πιθανός dentro de este pasaje (Liddell and Scott, 1996: s.v). Racionero traduce “convinciente” (1990: 514), Freese “credible” (1926) y Cope “plausible” (1877).

¹⁹² Seguimos a Racionero (1990: 514). Cope (1877) y Freese (1926) traducen “mind”.

¹⁹³ Seguimos a Cope (1877) que traduce “the truth”.

¹⁹⁴ Seguimos a Cope (1877).

¹⁹⁵ Seguimos a Cope (1877) y a Freese (1926) que traducen ἔχειν como “represents”.

¹⁹⁶ Consideramos que esta traducción es la más pertinente en el contexto de este pasaje. Cope (1877) traduce “fellow-feeling”, Freese (1926) “sympathizes” y Racionero (1990: 515) “comparte”.

[Sobre la expresión del carácter] Los oyentes están afectados¹⁹⁷ por esto... (Aristot., *Rhet.* III.7.1.1408a35)

δεῖ ἄρα τούτων στοχάζεσθαι τριῶν, μεταφορᾶς ἀντιθέσεως ἐνεργείας.

Es necesario, entonces, tener en cuenta estas tres cosas: metáfora, antítesis y vivacidad en el discurso¹⁹⁸ (Aristot., *Rhet.* III.10.2.1410b35)

εἴπωμεν οὖν καὶ διαριθμησώμεθα: ἀρχὴ δ' ἔστω ἡμῖν αὕτη. τὸ γὰρ μανθάνειν ῥαδίως ἢ δὸ φύσει πᾶσιν ἐστί, τὰ δὲ ὀνόματα σημαίνει τι, ὥστε ὅσα τῶν ὀνομάτων ποιεῖ ἡμῖν μάθησιν, ἥδιστα

Mencionemos, entonces, y enumeremos nuestro principio, es éste. El aprendizaje fácil es natural y placentero para todos y los nombres significan algo, por lo tanto, todas las palabras de las que aprendemos son más placenteras. (Aristo, *Rhet.* III.10.1.1410b10-13)

ἀνάγκη δὴ καὶ λέξιν καὶ ἐνθυμήματα ταῦτ' εἶναι ἀστεῖα ὅσα ποιεῖ ἡμῖν μάθησιν ταχεῖαν
Necesariamente, entonces, son elegantes estas expresiones y entimemas, cuantos nos hacen aprender rápido (Aristot, *Rhet.* III.10.2. 1410b21-23)

κατὰ μὲν οὖν τὴν διάνοιαν τοῦ λεγομένου τὰ τοιαῦτα εὐδοκιμεῖ τῶν ἐνθυμημάτων

Así, respecto del significado intelectual¹⁹⁹ de lo que se dice, este tipo de entimemas son populares. (Aristot, *Rhet.* III.10.2. 1410b27-28)

καὶ τὸ ἡδεῖαν τὰ εἰρημένα ποιήσει, ἂν εὖ μιχθῇ, τὸ εἰωθὸς καὶ τὸ ξενικόν, καὶ ὁ ῥυθμός, καὶ τὸ πιθανὸν ἐκ τοῦ πρέποντος.

¹⁹⁷ Seguimos a Cope (1877). Freese traduce “are impressed” (1926) y Racionero “esto les despierta en alguna medida las pasiones” (1990: 515).

¹⁹⁸ Seguimos la acepción que el diccionario señala para esta palabra en el marco de *La Retórica* (Bailly, 2000: s.v.). Racionero traduce “nitidez” (1990: 533), Cope “vivid representation” (1877) y Freese “actuality” (1926).

¹⁹⁹ Seguimos la acepción que el diccionario marca para *διάνοιαν* en el marco de *La Retórica* (Liddell and Scott, 1996: s.v.). Cope lo entiende de la misma manera “sense or meaning (in their intellectual aspect)” (1877) y Freese solo anota “meaning” (1926). Racionero, por su parte, traduce simplemente “inteligencia” (1990: 533).

Y dijimos que causará placer, si se mezcla bien palabras ordinarias y extranjeras, el ritmo y la persuasión de lo adecuado. (Aristot, *Reth.* III.12.4.1414a27-29)

ἐπεὶ δ' ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη ἐλεεινά ἐστιν, τὰ δὲ μυριοστὸν ἔτος γενόμενα ἢ ἐσόμενα οὔτε ἐλπίζοντες οὔτε μεμνημένοι ἢ ὅλως οὐκ ἐλεοῦσιν ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὅλως ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι (ἐγγὺς γὰρ ποιοῦσι φαίνεσθαι τὸ κακόν, πρὸ ὁμμάτων ποιοῦντες ἢ ὡς μέλλοντα ἢ ὡς γεγονότα

Y como los sufrimientos que se muestran cerca son los que mueven a compasión mientras que los que sucedieron hace 10 mil años o pasarán, al no esperarlos ni recordarlos no nos mueven a compasión o no de igual manera, es necesario que los que complementan [el efecto de sus descripciones] con gestos, tonos, vestimentas y, en general, con representación conmueven más, pues hacen que el mal aparezca cerca poniéndolo frente a los ojos ya sea como a punto de suceder o como ya pasado. (Aristot, *Rhet.* II.8. 1386a29-35)

περὶ δὲ τῆς λέξεως ἐχόμενόν ἐστιν εἰπεῖν: οὐ γὰρ ἀπόχρη τὸ ἔχειν ἂν δεῖ λέγειν, ἀλλ' ἀνάγκη καὶ ταῦτα ὡς δεῖ εἰπεῖν, καὶ συμβάλλεται πολλὰ πρὸς τὸ φανῆναι ποιόν τινα τὸν λόγον. τὸ μὲν οὖν πρῶτον ἐζητήθη κατὰ φύσιν ὅπερ πέφυκε πρῶτον, αὐτὰ τὰ πράγματα ἐκ τίνων ἔχει τὸ πιθανόν, δεύτερον δὲ τὸ ταῦτα τῇ λέξει διαθέσθαι, τρίτον δὲ τούτων ὃ δύναμιν μὲν ἔχει μεγίστην, οὔπω δ' ἐπιχειρήται, τὰ περὶ τὴν ὑπόκρισιν

Tenemos que hablar, ahora, acerca de la expresión, pues no es suficiente saber lo que hay que decir sino que es necesario saber cómo decirlo y esto contribuye mucho a que se manifieste de qué clase es el discurso. Ciertamente primero, según la naturaleza [del asunto], investigamos lo que se presenta primero, las cosas de las cuales deriva la persuasividad, segundo disponer las cosas según la expresión, tercero lo que tiene gran fuerza, pero que no se intentó aún, lo referido a la representación. (Aristot. *Rhet.* III.1.1403b15-23)

2.2 El estilo escrito y el estilo performativo

La distinción entre un estilo escrito y otro performativo o, en palabras de Aristóteles, λέξις γραφική, léxis grafikḗ, y λέξις ἀγωνιστική, léxis agōnistikḗ, y también ὑποκριτική, hypokritikḗ, es mencionada en *Rhet.* III.12.1413b2 y ss. a propósito de la división de los géneros oratorios y sus expresiones adecuadas. El filósofo es quien, casi inmediatamente, identifica al segundo como propio de la representación teatral:

δεῖ δὲ μὴ λεληθέναι ὅτι ἄλλη ἐκάστω γένει ἀρμόττει λέξις. οὐ γὰρ ἡ αὐτὴ γραφικὴ καὶ ἀγωνιστικὴ, οὐδὲ δημηγορικὴ καὶ δικανικὴ. ἄμφω δὲ ἀνάγκη εἰδέναι: τὸ μὲν γὰρ ἐστὶν ἐλληνίζειν ἐπίστασθαι, τὸ δὲ μὴ ἀναγκάζεσθαι κατασιωπᾶν ἂν τι βούληται μεταδοῦναι τοῖς ἄλλοις, ὅπερ πάσχουσιν οἱ μὴ ἐπιστάμενοι γράφειν. ἔστι δὲ λέξις γραφικὴ μὲν ἢ ἀκριβεστάτη, ἀγωνιστικὴ δὲ ἢ ὑποκριτικωτάτη (ταύτης δὲ δύο εἶδη: ἢ μὲν γὰρ ἠθικὴ ἢ δὲ παθητικὴ)

Conviene no olvidar que a cada género se ajusta una expresión diferente. Porque no es lo mismo [la expresión] escrita que la agonística, ni el discurso deliberativo que el judicial. Pero es necesario conocer ambas: una requiere saber expresarse correctamente en griego, mientras en la otra no callar lo que se quiera comunicar a los demás, lo cual les sucede a los que no saben escribir. La expresión escrita es la más precisa mientras que la agonística la que más se relaciona con la representación teatral (y de ésta hay dos formas: la que expresa el carácter y la que expresa las pasiones). (Aristot, *Rhet.* III.12.1413b2-11)

Este pasaje ha generado numerosos comentarios e interpretaciones, tanto respecto de la relación del hacer del orador con la actividad teatral como en lo que atañe únicamente al hacer retórico. Racionero hace notar, en primer lugar, que en este pasaje la división de los géneros oratorios se desprende de la clase de expresión –λέξις, léxis– y no del asunto del discurso como consta anteriormente en el tratado (1.3). Al no ajustarse del todo a la caracterización del libro 1, el comentarista asegura que es posible que la reflexión del

filósofo se encuentre en un estadio diferente en el cual su doctrina no ha alcanzado, aún, los rasgos con los que ha sido fijada por la tradición (1990, nota 254: 548-549)²⁰⁰.

Respecto a la identificación del hacer del orador con la actividad teatral, Chichi (2013: 20) asegura que en materia de λέξις (léxis) el filósofo utiliza el paralelismo en el sentido de esperar que los contendientes sean capaces de exhibir la fuerza dramática de sus discursos. Ésta incluye tanto las emociones como la caracterización de sus papeles a la manera en que lo hacen los actores²⁰¹.

Cope (1877), por su parte, se detiene en las implicancias de la distinción para la actividad del orador que debe ser hábil tanto en el estilo escrito como en el del debate (oral / performativo). Según el autor, el manejo de lo oral comprende solo el correcto uso de la lengua nativa y no la exactitud de la composición minuciosamente estudiada propia de lo escrito. Ahora bien, un orador debe manejar ambas maneras de comunicar su discurso y, entonces, ambos estilos se presentan como las dos caras, necesarias, de su actividad. Cope, siguiendo el pasaje, caracteriza lo que en inglés denomina *debating style* como un estilo que carece de la minuciosidad y detallada elaboración que sí posee un discurso escrito, elaborado y meditado en detalle²⁰². Si dejamos de lado la posibilidad de que el discurso oral haya sido previamente confeccionado y calculado en todos sus componentes, el

²⁰⁰ “La doctrina que presenta este capítulo -con el que Aristóteles concluye el estudio de la *léxis*- ofrece algunos interesantes elementos de análisis. En primer lugar, la división de los géneros oratorios se hace aquí depender, no (como en 13) exclusivamente del *pragma* o asunto del discurso, sino también de la *clase* de expresión. A la *léxis* hablada, a la que se concibe en estrecha proximidad con la *hypókrisis* o representación teatral (13b9) corresponden los géneros deliberativo y forense; y éstos se distinguen por su mayor o menor carácter declamatorio (14a9-14), lo que, por su parte, se identifica con la expresión de los caracteres y las pasiones (13b10-11). Por el contrario, el género epidíctico es propio de la *léxis* escrita, ya que se considera adecuado a la lectura (14a18-19) y de él se exige el rigor y la exactitud de los *logógraphoi*. Estas ideas no se ajustan del todo a la caracterización de los tres géneros oratorios que en conjunto presenta el L. 1, y parecen situarnos en un estadio de la reflexión retórica de Aristóteles en que su doctrina no ha adquirido aún los rasgos definitivos con que la ha fijado la tradición.” (Racionero, 1990, nota 254: 548-549)

²⁰¹ “En materia de *léxis*, Aristóteles no pierde de vista el modelo de la representación dramática: en particular repara ahora en aquellos guiones teatrales, con los que los actores, tal como se espera de los contendientes de un debate, puedan exhibir la fuerza dramática de sus papeles tanto en la expresión de emociones como en las caracterizaciones de los papeles que interpretan”. (Chichi, 2013: 20)

²⁰² “The meaning of this seems to be—the orator must be acquainted with the written as well as the debating style; the latter implies and requires only the correct use of one’s native language, so that one may be able to make oneself clearly intelligible: *this* (debate alone) does not require the minute accuracy of studied composition, which can be examined at leisure and criticized; but since one who can only speak, and not write, is incapable of communicating his opinions to the rest of the world (τοῖς ἄλλοις, all others besides the members of the assembly or law-court that he is actually addressing), it is necessary for a statesman to acquire the power of writing well, and therefore to study in some degree the art of exact composition.” (Cope, 1877, *ad loc.*)

comentarista le estaría adjudicando la frescura y espontaneidad de la comunicación oral y, tal vez, cierto margen para la improvisación propia de un intercambio hablado. Es interesante dicha caracterización, que se desprende de las palabras del filósofo (“La expresión escrita es la más precisa...”) pero que en rigor pareciera un poco ingenua ya que no tiene en cuenta el carácter de construcción del discurso de los oradores, el hecho de que, justamente, esa frescura y espontaneidad constituyen una representación. Ahora bien, un poco más adelante el filósofo dice:

αἴτιον δ' ὅτι ἐν τῷ ἀγῶνι ἀρμόττει τὰ ὑποκριτικά: διὸ καὶ ἀφηρημένης τῆς ὑποκρίσεως οὐ ποιοῦντα τὸ αὐτῶν ἔργον φαίνεται εὐήθη, οἷον τὰ τε ἀσύνδετα καὶ τὸ πολλάκις τὸ αὐτὸ εἰπεῖν ἐν τῇ γραφικῇ ὀρθῶς ἀποδοκιμάζεται, ἐν δὲ ἀγωνιστικῇ οὐ, καὶ οἱ ῥήτορες χρῶνται: ἔστι γὰρ ὑποκριτική.

La causa es que en los debates son ajustadas las maneras propias de la representación teatral por lo tanto, precisamente, [los discursos] privados de la representación, al no realizar su tarea específica, se manifiestan insulsos. Así, la falta de conjunciones y decir muchas veces lo mismo se rechazan directamente en [la expresión] escrita pero no en la de los debates y los oradores las emplean pues son propias de la representación. (Aristot, *Rhet.* III.12.1413b17-24)

Entonces, Aristóteles está reservando la representación para el estilo deliberativo, y dentro de ella diferencia el diálogo o contenido oral del discurso. Pero este último no cumple su “tarea específica” (en griego, ἔργον, érgon) sin la representación, y esto implica que la parte textual de dicho estilo también posee ciertas características acordes con él y con un tipo de discurso para ser representado. Es decir, que no es un mismo texto intercambiable que puede ser expuesto tanto frente a un auditorio como leído en privado sino que son los dos elementos constitutivos de dicho estilo. Nos interesa resaltar la diferenciación dentro del estilo agonístico del texto y de su representación oral, distinción relevante para el presente estudio, que es el punto de partida que habilita, a nuestro criterio, un estudio de la representación en sí misma.

Ahora bien, es necesario realizar algunas consideraciones acerca de la esfera textual. En sí mismo el término es problemático dentro del período de transición en el que vive Aristóteles. Enos subraya –como se mencionó en el apartado referente a las fuentes

textuales- que el proceso de introducción y desarrollo de la escritura no es lineal ni implica el destierro o la desaparición de la oralidad. Es decir que consiste en una compleja relación entre la lectura, la escritura y la comunicación oral, vínculo en el que la escritura eventualmente se integra y pasa a formar parte de lo oral (2012:4) . El autor prefiere denominarla “cultura oral y literaria” justamente para no perder de vista la interacción particular entre ambas instancias, relación que, además, fue mutando según los periodos. Respecto de la época en la que vive el filósofo, Enos remarca que la escritura funciona al servicio de lo oral (2012:21) y como ejemplo menciona el trabajo del logógrafo. Para los festivales cívico-religiosos, en los que se representaban las piezas teatrales, la suposición es que la escritura se utilizaba para ayudar a preparar y fijar las representaciones (2012: 24). Es sumamente interesante para el presente estudio el hecho de que la escritura sea puesta al servicio de la representación porque, como afirmamos en la hipótesis número 2 de esta tesis, implica que el texto dramático (la instancia textual o el trabajo del poeta) tiene como finalidad el ser representado, no es un fin en sí mismo sino que está atravesado por la posterior performatividad. Pero, afirma Enos, al mismo tiempo, la escritura se va convirtiendo en parte del proceso creativo (2012: 29). Csapo y Slater (2001), por su parte, aseguran que la tradición escrita posiblemente nunca fue independiente de la tradición oral.

Volvamos ahora a la diferenciación entre ambos estilos. A pesar de esta explícita referencia al hacer teatral y la identificación en *La Retórica* del estilo performativo como propio del teatro, no encontramos en *La Poética* dicha distinción expresada en estos términos. Por el contrario, debemos rastrearla porque, a decir verdad, se encuentra como marco de fondo del tratado. Esto se debe a que el objeto de estudio de dicha obra es la poética, y el espectáculo (ὄψις, ópsis) “...[es] atractivo pero no es resultado del arte [de la poética]... además, sobre la realización de los espectáculos, el arte del escenógrafo tiene más dominio que el de los poetas...” (*Poet.* VI.1450b17-22). Es decir, Aristóteles identifica la actividad del poeta como algo separado del espectáculo porque, en su argumentación, subyace la diferenciación entre un estilo escrito y otro performativo. Y entonces elabora un tratado que, como se centra en la poética, excluye el espectáculo. Sifakis (2002) comenta el pasaje y asegura que no debería ser interpretado como falta de interés por parte de Aristóteles respecto de la representación. Más allá de la concepción que se haya tenido en la época al respecto, y dejando de lado cuestiones conceptuales, a partir de la delimitación

del objeto de estudio de *La Poética* Aristóteles está reconociendo y otorgándole entidad a otra instancia, separada y con un responsable diferente, de la pieza teatral.

Un último pasaje confirma que la representación teatral corresponde a un objeto diferente:

τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἢ τραγωδία τοῖς εἴδεσιν
ικανῶς ἢ οὐ, αὐτὸ τε καθ' αὐτὸ κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θεάτρα, ἄλλος
λόγος.

El observar, en efecto, si la tragedia ya se encuentra suficientemente desarrollada en sus formas o no, juzgar esto en sí mismo y respecto al teatro, es otro discurso. (Aristot, *Poet.*IV.1449a7-9)

Respecto de este pasaje, Sinnott aclara que se relaciona con la oposición entre lo técnico y lo extra técnico. Justamente, el espectáculo no pertenece a la τέχνη ποιητικῆς (téchnē poiētikḗs, arte de la poética) que es acerca de lo que versa el tratado.

Afirmamos que la distinción entre un estilo escrito y otro performativo está reconocida - y funciona de base- en la argumentación de *La Poética*. Ya referimos en la introducción de esta tesis lo que caracterizamos como el problema por excelencia dentro del estudio del teatro –es decir, en qué consiste su naturaleza, cuál es el elemento indispensable para que haya teatro– y comentamos que, más allá de los diferentes abordajes teóricos al respecto, consideramos que su esencia consiste en su carácter convivial²⁰³. Ahora bien, diferenciar dentro de la actividad teatral la instancia escrita de la performativa implica, a su vez, determinada concepción, el hecho de que el filósofo la considere compuesta por estas dos

²⁰³ En *Acerca de la teatralidad* (2003) Féral investiga en profundidad la cuestión haciendo notar la dificultad de arribar a una definición. Asegura que la teatralidad no es solo un producto sino también un proceso, y entonces adquiere características dinámicas, y hay diferentes tipos –teatralidad textual, escénica–. Asimismo, destaca que su alcance excede la esfera teatral y es aplicable a otras situaciones de la vida cotidiana, un desfile militar o una discusión en el subte, por ejemplo. De esta manera, pone énfasis en la mirada del espectador, quien reconoce y le confiere dicha característica a lo que observa. La teatralidad, entonces, no sería propia del producto sino de la mirada del receptor: “La *teatralidad* tiene que ver fundamentalmente con la **mirada** del espectador. Esta mirada señala, identifica, crea el espacio otro, espacio del otro donde la ficción puede aparecer.” (2003: 86). Desde su rol de actor y director, Grotowski (1974), por su parte, considera que los elementos básicos para que haya teatro son el actor y el espectador: “Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y "viva".” (1974: 13). Ambas posiciones ilustran lo problemático de la cuestión, la primera proveniente de la teoría teatral mientras que la segunda corresponde a un actor, director y maestro de actores.

instancias. Veremos, a continuación, cómo él concibe la relación entre ellas y cada una en sí misma.

Si pensamos en las implicancias de la diferenciación de estilos para un estudio del teatro griego es importante resaltar que implica reconocer y concebir las representaciones teatrales como tales. Es el punto de partida para un estudio al respecto que tendrá entre sus tareas la indagación acerca de la dimensión conceptual correspondiente a esas dos instancias (la escrita y la de la representación). A partir de ahí, se abren numerosas líneas de estudio: de sus elementos constitutivos en sí mismos, acerca de la relación del espectáculo con el texto, de éste dentro del espectáculo, sobre las concepciones de base, entre muchas otras. La presente investigación se propone abordar esta cuestión comenzando por interrogar los textos y argumentaciones de Aristóteles.

Capítulo 3

Los sistemas significantes involucrados en el hecho teatral identificados en *La Poética* y en *La Retórica*

3.1 La instancia textual: la labor del poeta

De los seis elementos constitutivos de la tragedia, el arte del poeta comprende la composición de la trama, los caracteres, la expresión lingüística y el pensamiento porque “El espectáculo [es] atractivo pero no es resultado del arte [de la poética]...” (VI.1450b17-22) y corresponde al arte del escenógrafo.²⁰⁴ Ahora bien, la cuestión no es tan sencilla ya que algunos de dichos elementos corresponden también -o se superponen- con el arte del actor. A continuación indagaremos en qué consiste, para Aristóteles, el hacer del poeta que corresponde al estilo escrito. Luego señalaremos algunas cuestiones problemáticas que son propias de su especificidad genérica como discurso teatral.

La poética –igual que la retórica– pertenece al ámbito de la τέχνη (téchnē, técnica) y, como tal, no posee una valoración en sí misma. Es una herramienta que, según el uso que se le dé, puede aportar al auditorio cierto conocimiento al cual no puede acceder de otra manera. Es importante tener en cuenta esto para, al leer *La Poética*, comprender que Aristóteles está pensando en la correcta composición con miras a la finalidad que para él tiene el discurso poético. Él concibe la existencia del mal poeta, su texto no es exclusivamente normativo sino que establece una poética útil para el auditorio. Según el filósofo, el arte poético no tiene una relación unívoca con la verdad y es una actividad que produce un discurso que se presenta como tal frente al auditorio ya que “La repercusión emotiva de la poesía es, para él, indisoluble del acto de comprensión de la estructura narrativa...” (Sinnott, 2009: XVI). Ahora bien, más allá de poseer características comunes

²⁰⁴ El sexto elemento es la música, y casi nada se dice al respecto en *La Poética*. Ya referimos los desarrollos al respecto en el Libro VIII de *La Política* en la nota número 159 de esta tesis.

a las τέχναι (téchnai, técnicas) tiene otras propias de su especificidad en tanto discurso poético.

El hacer del poeta produce una pieza que será representada. Ya introdujimos esta característica de los textos teatrales -denominada virtualidad escénica- en el marco teórico de esta tesis y explicamos que consiste en la escenificación implícita que posee el texto, en su potencialidad para ser puesto en escena, y que se manifiesta de numerosas maneras. Si bien hay varios tipos de discurso que poseen una instancia de representación posterior, el poético mantiene una relación y unas características particulares al respecto. Acerca de ello, resulta interesante remarcar dos cuestiones: por un lado, la finalidad performativa de la labor del poeta –es decir, que es *para* ser representado posteriormente– y, por otro, lo problemático –o más bien confuso- de ubicarlo únicamente como perteneciente al estilo escrito. En relación a lo primero, Taplin (2003) posee desarrollos en el libro que mencionamos en el estado de la cuestión de este trabajo. Su argumentación versa acerca del teatro griego antiguo en particular. En este caso nos estamos refiriendo al texto teatral en general, a una característica que le es propia de su especificidad en tanto teatro. Retomaremos la argumentación de Taplin más adelante cuando ahondemos en ello. Ahora bien, a pesar de que estos rasgos sean propios del discurso dramático en general, y no exclusivos de la época que nos ocupa, aseguramos que en la Grecia Clásica adquieren características particulares. Antes de analizar en profundidad estas afirmaciones, describiremos en qué consiste para Aristóteles el trabajo del poeta.

El discurso poético es, genéricamente, una representación mediante el ritmo, el lenguaje y la armonía. Lo que lo diferencia de otras artes es la forma en que se utilizan dichos medios:

εἰσὶ δὲ τινες αἰ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῶ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἢ τε τῶν διθυραμβικῶν ποιήσις καὶ ἢ τῶν νόμων καὶ ἢ τε τραγῳδία καὶ ἢ κωμῳδία: διαφέρουσι δὲ ὅτι αἰ μὲν ἅμα πᾶσιν αἰ δὲ κατὰ μέρος.

Hay algunas [artes] que utilizan todos los [medios] mencionados, es decir, como, por ejemplo, el ritmo, la melodía y el metro, como la poesía de los dítirambos y de los nómos y la tragedia y la comedia.

Pero se diferencian porque unas [usan] todos y otras por partes.
(Aristot, *Poet.* I.1447b23-28)

La utilización y combinación de estos medios es lo que diferencia, en términos formales, el discurso poético de otras representaciones. Respecto de lo temático, la poética representa a los que actúan: en el caso de la tragedia, a hombres mejores mientras que la comedia es una representación de hombres peores. Además, la tragedia está más cerca de lo universal y es más filosófica que la historia ya que refiere los hechos como deberían ser y no como ocurrieron realmente:

φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

Según lo dicho, es evidente que la tarea específica del poeta no es decir las cosas que ocurrieron sino las cosas que podrían ocurrir y las cosas posibles según verosimilitud y necesidad. (Aristot, *Poet.* IX.1451a36-39)

Ahora bien, el discurso poético es la representación de una acción y ésta debe ser completa y unitaria, es decir, debe poseer principio, medio y fin:

ἀρχὴ δὲ ἐστίν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι: τελευτὴ δὲ τοῦναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν: μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον

Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa y aquello después de lo cual otra cosa existe o llega a existir por naturaleza; fin, por el contrario, es lo que por naturaleza, necesariamente o en la mayoría de los casos se da después de otra cosa y después de lo cual no se sigue ninguna otra. Medio es lo que viene después de otra cosa y aquello a lo que le sigue otra cosa. (Aristot, *Poet.* VII.1450b28-36)

Pero la medida no debe ser azarosa sino que su extensión debe ser fácilmente abarcable con la memoria. Sin embargo, el principal límite en la extensión corresponde a la preocupación por la claridad de la trama:

ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἰκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.

...en cuanto la medida [de los acontecimientos] se da según verosimilitud o necesidad, produciéndose la transformación de la desdicha a la dicha o de la dicha a la desdicha, es límite suficiente de la magnitud. (Aristot, *Poet.* VII.1451a11-15)

Estos dos pasajes son un claro ejemplo de la preocupación de Aristóteles por el correcto orden y composición de la trama. Dupont-Roc y Lallot resumen las dos exigencias fundamentales de la tragedia: la sucesión de eventos encadenados según la necesidad y la verosimilitud²⁰⁵ y el cambio de la dicha a la desdicha o viceversa. El último punto, según los autores, ofrece una definición estructural muy precisa de la tragedia y no tiene equivalente en la épica. Un poco más adelante, el filósofo desarrollará las clases de cambio de fortuna pero éstas dependen del efecto emocional buscado por la tragedia (1980: 215-216).

Entonces, el buen poeta debe elaborar un discurso completo, claro y unitario y esto se logra si sus partes constitutivas mantienen determinada relación entre sí:

ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἢ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα [καὶ μᾶλλον] ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα: τὸ γὰρ θαυμαστὸν οὕτως ἔξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης

Puesto que la representación²⁰⁶ lo es no sólo de una acción completa sino también [de acontecimientos] que provoquen temor y compasión, y estas cosas se producen, sobre todo, y más cuando ocurren en contra de lo esperado pero unos a causa de otros, pues así sorprenden más que si se produjeran por de manera automática o por azar...(Aristot, *Poet.* IX.1452a1-6)

²⁰⁵ Castillo Merlo (2015) explora la relación de la verosimilitud y la necesidad como condicionantes de la elaboración de la trama.

²⁰⁶ Seguimos a Cappelletti (1998: 12), a Fyfe (1932) y a Dupont-Roc y Lallot (1980: 67). Sinnott (2009: 71) y García Yerba (1999: 161), por su parte, traducen “imitación”.

λέγω δὲ ἀπλῆν μὲν πρᾶξιν ἧς γινομένης ὥσπερ ὄρισται συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἢ μετάβασίς ἐστίν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνει ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα: διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

Llamo simple a la acción que es continua y unitaria y en la que el cambio se produce sin peripecia y sin reconocimiento, llamo compleja a aquella en la que el cambio sucede por reconocimiento o peripecia o ambos. Pero es necesario que estas cosas se produzcan de la estructura misma de la trama de modo que surjan, según necesidad o verosimilitud de los acontecimientos previos. Es muy diferente el que se produzcan a causa de algo o después de algo. (Aristot., *Poet.* X.1452a13-21)

De todas formas, vale aclarar que el estagirita concibe la posibilidad de una trama episódica en la que las relaciones entre los hechos no respondan a la verosimilitud y/o a la necesidad:

λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὐτ' εἰκὸς οὐτ' ἀνάγκη εἶναι.

Llamo 'episódica' a la trama en la cual los episodios no se suceden ni por verosimilitud ni por necesidad. (Aristot., *Poet.* IX.1451b33-35)

La preocupación por la correcta ordenación de la trama responde al efecto que el filósofo busca en la tragedia. El discurso poético correctamente elaborado produce en el auditorio la purificación de los afectos. La justificación de ello radica, a los ojos de Aristóteles, en el hecho de que el representar es connatural al hombre y, por eso mismo, no solo todos hallan agrado en las representaciones sino que al contemplarlas aprenden, se adquiere la comprensión pre reflexiva del universal.

Resta referir las otras partes del discurso poético, los caracteres y el pensamiento:

ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινὰς εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται

...es la trama la representación de la acción. Llamo trama a la composición de los hechos, carácter a aquello por lo cual decimos que los que actúan son de determinada manera, pensamiento a aquello por lo cual al hablar demuestran algo o declaran una opinión (Aristot, *Poet.*VI.1450a 3-8)

Dupont-Roc y Lallot hacen notar que no hay que perder de vista que, aquí, los caracteres y el pensamiento son concebidos como conceptos del orden poético y no del ético, es decir, como construcciones ficcionales (1980: 198-199). Es interesante que los autores, a lo largo de todo su análisis del tratado, no dejen de notar que las nociones que también encontramos en otras obras del filósofo deben ser entendidas en los términos particulares de acuerdo con la especificidad genérica del objeto del tratado.

Chichi y Suñol (2008) analizan ambas nociones y explicitan que ellas son los componentes prácticos de la tragedia ya que son las causas naturales de la acción trágica (93-94). A diferencia de Dupont- Roc y Lallot, afirman que el pensamiento –una de las nociones mediante las que, según las autoras, confluyen conceptualmente *La Poética* y *La Retórica*– en tanto elemento trágico no sería propio de la poética sino de la retórica, como lo afirma el mismo filósofo. Además, con la referencia explícita a las diferentes maneras en que los poetas trágicos hacen hablar a sus personajes, Aristóteles estaría dando cuenta del cambio que se estaría operando en la composición de los textos dramáticos. Retomaremos la noción de pensamiento un poco más adelante cuando analicemos otro pasaje en el que entra en juego (*Poet.*XIX.1456b2-8).

Las relaciones que mantiene el discurso poético pueden dividirse en dos: las relaciones internas al mismo y otras que podemos calificar, aunque sea provisoriamente, como externas a él. Ambos tipos de relación responden a unos principios comunes –la verosimilitud y la necesidad– y poseen cierta base empírica. En *La Poética*, Aristóteles, al priorizar la trama por sobre todos los elementos, casi no refiere a una conexión entre ella y una realidad externa y comprobable sino que enfatiza en sus relaciones internas y en la importancia de que el auditorio pueda establecer dichos vínculos con el material que le provee el discurso mismo. En un trabajo anterior estudiamos y caracterizamos la relación del discurso poético con la realidad externa (Reznik, 2012 y 2012a). Concluimos que, a diferencia del verosímil retórico que se apoya en una regularidad en el mundo

comprobable para el auditorio, en el poético se concreta en la estructura del discurso mismo. Su relación con una realidad verificable, si bien no está ausente, pasa a un segundo plano y refiere a un pasado mítico (considerado como pasado real en el imaginario de la época). Pero, al ser una realidad ajena al auditorio, es necesario que aparezcan explicitadas las relaciones entre sus elementos.

Por último, dentro de los elementos constitutivos de la tragedia correspondientes a la actividad del poeta, resta referirnos a la λέξις (léxis). La noción posee diferentes matices semánticos dentro de la obra aristotélica y puede ser entendida tanto como referida al habla ordinaria cuanto relacionada al estilo o a la expresión (Halliwell: 1993:53-54)²⁰⁷. Es un recurso compartido, también, por el actor y Aristóteles lo dice explícitamente:

τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἃ ἐστὶν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν
τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικὴν

...las figuras de la expresión cuyo conocimiento es propio de la representación y del que posea semejante [saber] superior. (Aristot, *Poet.* XIX. 1456b10)

Nos concentraremos, ahora, en la λέξις (léxis) dentro de la labor del poeta. Abordaremos lo propio del arte del actor en el apartado correspondiente.

Ella es presentada en el capítulo VI dentro de la definición de tragedia:

ἐστὶν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος
ἔχουσης, ἠδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις,

La tragedia es, en efecto, una representación de una acción elevada y completa que tiene [cierta] magnitud, con un lenguaje condimentado alternado en cada parte...(Aristot.*Poet.* VI. 1449b.22-25)

El lenguaje condimentado implicaría, de acuerdo a la aclaración “alternado en cada parte”, los tres medios de la poética: el lenguaje, el ritmo y la armonía. Ellos se emplean de diferentes maneras en las partes dialogadas y en las corales.

²⁰⁷ Si bien Halliwell en el artículo de referencia se concentra en el estudio de la noción dentro de *La Retórica* consideramos que su análisis es válido también para *La Poética*.

Los capítulos XX, XXI y XXII constituyen, dentro de *La Poética*, los referidos específicamente a la λέξις (léxis). Cada uno de ellos aborda distintas cuestiones: el XX analiza su estructura en general, en el XXI se clasifican los nombres desde el punto de vista gramatical y estilístico y en el capítulo XXII se da cuenta del criterio que debe regir la elección de los nombres para la composición de un texto trágico. Éste último es normativo porque presenta la doctrina aristotélica del estilo (Halliwell, 1987: 157-164). Los dos anteriores, por su parte, preparan la exposición de dicha doctrina y, es por eso que se los califica como descriptivos. Muchos estudiosos llamaron la atención respecto de la diferencia en la extensión y el detalle del tratamiento que hay en la obra sobre la λέξις que suele contrastar con los demás elementos. Tal es el desconcierto que ello provocó, que muchos especialistas omitieron en sus ediciones estos capítulos por considerarlos interpolaciones²⁰⁸. No ahondaremos en esta cuestión porque excede el objetivo de este trabajo pero concordamos con Sinnott cuando dice que:

La falta de proporción y conexión directa no deben interpretarse como indicio de que se trata de una interpolación, sino solo como prueba del estado poco más que preparatorio de la redacción de la segunda parte de *Poética*. (Sinnott, 2009: 143)

En el capítulo XX se definen los ocho componentes de la λέξις: el elemento, la sílaba, el nexos, el artículo, el nombre, el verbo, el caso y la frase. El abordaje excede la poética en particular ya que trata sobre “las figuras de la expresión” (*Poet.*XX.1456b20). Según Halliwell, esto se debe a que Aristóteles está preparando su teoría del estilo verbal con una introducción técnica y utilizaría la ocasión para sentar las bases de un acercamiento general a la lingüística. (1987:157).

“Las figuras de la expresión” implican no solo la λέξις trágica sino

τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν

...la expresión por medio de palabras lo cual tiene la misma fuerza en verso y en prosa. (Aristot, *Poet.* VI.1450b14-16)

²⁰⁸ Por ejemplo Fyfe (1932).

La falta de tratamiento –y hasta mención– del ámbito de la poesía en el capítulo puede resultar llamativa pero sólo si se lo lee de manera aislada. Según Halliwell, esto se debe a que, para Aristóteles, lo único que diferenciaría el lenguaje poético dentro del ámbito del lenguaje en general es únicamente una cuestión de la variación en la elección léxica o estilística de las palabras (1987: 159). Dupont-Roc y Lallot, por su parte, aseguran que si bien Aristóteles no subraya las relaciones entre este capítulo (y el siguiente) y la teoría poética, el buen uso y elección de los nombres es una parte esencial de la actividad del poeta (1980: 316). El punto se aclara si se avanza en el tratado, sobre todo si se considera el capítulo XXII porque allí se encuentra una teoría especial y normativa de la expresión lingüística dentro del ámbito de la poesía. Y un punto fundamental es la diferencia entre ésta y la expresión cotidiana (Sinnott, 2009: 165). Pero es en *Rhet.III* 2.1.1404b7-15 en donde encontramos explicitada la diferencia entre el lenguaje poético y el de la prosa:

διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον... ἐπὶ μὲν οὖν τῶν μέτρων πολλά τε ποιεῖται οὕτω καὶ ἀρμόττει ἐκεῖ (πλέον γὰρ ἐξέστηκεν περὶ ἃ καὶ περὶ οὓς ὁ λόγος) , ἐν δὲ τοῖς ψιλοῖς λόγοις πολλῶ ἐλάττω

Por lo tanto, es necesario que el discurso tenga un “aire extranjero” ...Ahora bien, en verso hay muchas maneras de producir esto, y son apropiados porque los temas y las personas del discurso son más fuera de lo común. Pero en prosa estos recursos son mucho más pequeños (Aristot, *Rhet.III*.2.1.1404b9-14)

Dejamos por el momento sin analizar el pasaje, lo retomaremos unas páginas más adelante cuando nos concentremos en el capítulo XXII.

Repasemos brevemente en qué consisten los ocho elementos definidos en el capítulo. Siete son voces (φωναί, *fōnaí*) y el octavo es caracterizado como caso pero excede lo que hoy se entiende como tal y abarca toda variación morfológica de la palabra. Entonces, para el filósofo los elementos de la expresión lingüística se ubican tanto dentro del ámbito de la fonética como de la gramática. Según Halliwell, se mezclan definiciones de sonidos del lenguaje con unidades funcionales de éste (1987: 158)²⁰⁹. “El *elemento* es una voz

²⁰⁹ Esta es una de las características de la argumentación del capítulo que muchos críticos han identificado como perteneciente a un momento posterior y, por ende, calificada de interpolación. Según Halliwell “...such criticisms need to be tempered by a proper sense of the relative historical achievement ...” (1987: 158).

indivisible” (*Poet.XX.1456b23*), es decir, la unidad fónica mínima, la letra “aquella de la que naturalmente puede surgir una voz con sentido...” (*Poet.XX.1456b24-5*). La sílaba, el nexos y el artículo son voces compuestas no significativas. El nexos funciona uniendo o combinando voces significativas y “...produce una única voz significativa...” (*Poet.XX.1457a4-6*). El artículo limita la frase, al comienzo o al final, y no interviene en la formación de voces significativas. Éstas últimas son el nombre, el verbo y la frase. Los dos primeros se diferencian por el hecho de que el verbo posee la idea del tiempo (y el nombre no) y la última se caracteriza por tener como componentes voces que son significativas en sí. Por último²¹⁰, el caso. Es una característica del nombre y del verbo que indica relaciones, modos y números. Si bien este esquema puede ser calificado de excesivamente simple hay que tener en cuenta que es solo un boceto. Pero es posible identificar una noción fundamental de gran importancia para Aristóteles en el tratamiento de la poesía: el modelo denotativo del significado según el cual la función de la frase es darle un marco lógico a determinadas proposiciones (sean positivas o negativas) (Halliwell, 1987: 159).

En los capítulos XXI y XXII se expone la argumentación relacionada con lo estilístico específicamente. Según Halliwell, el tratamiento de ambos como un todo es indudable ya que presenta el estilo poético en términos de niveles o registros de vocabulario (1987: 160). Aunque en *Poet.XXI* tampoco encontramos referencias explícitas a la poesía, los estudiosos coinciden en que el capítulo prepara la normativa del siguiente en el que se generaliza sobre el estilo poético (Halliwell, 1987: 159 y Sinnott, 2009: 155).

En el capítulo se abordan el nombre y los distintos tipos de metáforas. Según Dupont-Roc y Lallot, el primero debe entenderse en sentido general, cubriendo el nombre en sentido estricto gramatical y, también, el verbo. Respecto de la metáfora, se la define como “...el traslado de un nombre extraño...” (*Poet.XXI.1457b8-9*) y la clasifica en cuatro variantes: dos se basan en la relación del género y la especie, la tercera entre especies y la última en una relación de analogía (su desarrollo correspondiente en *La Retórica*, con explícita mención a este capítulo de *La Poética*, se encuentra en III 2.1405a-1405b20). Por último, respecto del capítulo XXI, es necesario comentar que solo aborda un elemento de los desarrollados en el anterior y ellos no se retoman más en la obra. Según Halliwell,

²¹⁰ No seguimos el orden en el que están desarrolladas en *La Poética* sino que, para los fines de la exposición, los agrupamos según sean voces o no y significativas o no.

Aristóteles está pensando en las opciones a las que se enfrenta un poeta y “...encuentra conveniente hacerlo pensando principalmente en nombres.” (1987:159).

El capítulo XXII retoma finalmente la esfera de la poética y con él se cierran las argumentaciones de la obra respecto de la tragedia. Como ya comentamos, a diferencia de los dos anteriores que son descriptivos, éste es principalmente normativo. En él Aristóteles aborda las posibilidades de utilización de los nombres en la elaboración de un texto poético, sea trágico o épico. Según Sinnott su normativa regula, principalmente, la elección de los nombres atendiendo a su efecto estético (2009: 165). Halliwell argumenta en el mismo sentido y asegura que Aristóteles se ocupa principalmente del ornamento estilístico en la elección del vocabulario (1987: 161). Según Dupont-Roc y Lallot, igual que los caracteres, la expresión puede ser objeto de juicio de valor. Lo que se encontraría de fondo, aquí, es una suerte de transposición metafórica de una ética social aristocrática. Es decir, que los dominios de la ética y la estética nunca están del todo separados en *La Poética* (1980: 357). En este punto encontramos una diferencia con el tratamiento del tema en el libro III de *La Retórica*: mientras que en *La Poética* se aborda la cuestión solo en relación al ámbito de la poesía, el libro III constituye una suerte de tratado más amplio y sistemático sobre la expresión que detalla la conveniencia entre la elección de las palabras y los distintos géneros (*Rhet.* III 3.1406b1 y ss.).

La principal característica de la λέξις (léxis) poética, en lo que consiste su excelencia, es “...ser clara y no trivial.” (*Poet.* XXII.1458a17-18) y esto es lo principal y lo que debe primar a la hora de la composición (Halliwell, 1987: 163)²¹¹. Esta característica central – compartida, también, por el discurso persuasivo (*Rhet.* III.2.1.1404b1-5)– consiste en que la expresión sea adecuada al discurso en cuestión y, por eso, en cada género adquirirá características particulares. Toda la argumentación del capítulo versa, entonces, en las elecciones respecto de los nombres que debe hacer el poeta para construir y conservar la claridad de la trama cuidando su elevación. Pero “...debe hacerse una mezcla, en cierta forma, con éstos²¹².” (*Poet.* XXII.1458a31-32). Por último, en este capítulo se explica la

²¹¹ Para Halliwell, además, Aristóteles confía en que el poeta siempre buscará la claridad (1987: 161).

²¹² Es confuso a qué remite esos (τούτοις, tútois): a las especies mencionadas en el párrafo anterior o a ellas y a los nombres corrientes. Seguimos a Sinnott cuando se inclina por la primera opción. (2009, nota 663: 170).

correlación de los nombres con los distintos géneros poéticos y se marca la importancia de la utilización de la metáfora ya que sostiene:

μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖόν ἐστι

Solo esto, pues, no puede tomarse de otro y es signo de una naturaleza privilegiada... (Aristot, *Poet.* XXII.1459a6-8)

Este pasaje remarca lo valioso de la impronta del poeta en cuestión. En *La Retórica* encontramos un pasaje prácticamente idéntico:

τὸ σαφές καὶ τὸ ἡδὺ καὶ τὸ ξενικὸν ἔχει μάλιστα ἢ μεταφορά, καὶ λαβεῖν οὐκ ἔστιν αὐτὴν παρ' ἄλλου.

Es la metáfora, sobre todo, la que proporciona la claridad, el placer y la extrañeza y ésta no puede tomarse de otro. (Aristot, *Rhet.* III 2.1405a. 9-10)

Racionero, siguiendo un comentario de Victorio, subraya que la metáfora pertenecería al genio personal (1990, nota 41: 490). Cope (1877), por su parte, aclara que esta imposibilidad de “tomarse de otro” implica que la elaboración de la metáfora no puede enseñarse, es una habilidad natural. Es interesante la recurrencia en ambos tratados respecto de la originalidad de la metáfora ya que, para Aristóteles, habría pocas cosas relacionadas con la λέξις (léxis) que no pertenecen a la τέχνη (téchnē, técnica).

Retomemos la diferencia entre el lenguaje poético y la prosa coloquial que, como ya comentamos, aparece explicitada en un pasaje de *La Retórica* que citamos unas páginas antes. Lo que nos interesa resaltar es la relación entre la expresión y el mundo representado: “...Ahora bien, en verso hay muchas maneras de hacer esto y es apropiado, porque los temas y las personas hablantes son más fuera de lo común...” (*Rhet.* III 2.1.1404b13-14). Como veremos más adelante, al igual que sucede con los caracteres y con su gestualidad, la expresión lingüística debe estar en consonancia con ese universo lejano, mítico y elevado que resulta ajeno a la realidad propia del auditorio. Y esta es una de las principales diferencias, o es la diferencia de base, con el discurso de los oradores que es propio de la realidad de sus receptores.

Ahora bien, más allá de los capítulos dedicados especialmente a la λέξις que acabamos de comentar, hay otras referencias respecto de su utilización por parte del poeta. En el capítulo XVII.1455a23-32 se lee:

δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον: οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία.(...) ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον: πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα

Es necesario componer las tramas y completarlas con la expresión lingüística colocándolas lo más que se pueda ante los ojos: de este modo, al verlas con más claridad, como si estuviera frente a los acontecimientos mismos, podrá encontrar lo que [es] adecuado y se le escapan menos las contradicciones...En lo posible completando con los gestos pues, si [poseen] igualdad de condiciones, son más convincentes quienes más conmovidos están por las pasiones; perturba el que es perturbado e irrita el que más genuinamente se irrita.

Este pasaje forma parte de las recomendaciones que realiza Aristóteles al poeta para componer la trama sin caer en contradicciones o cosas ilógicas. Lo interesante para observar aquí es que la trama (μῦθος, mṓthos) debe ser completada, por un lado, con la expresión lingüística (λέξις, léxis) y, por otro, con los gestos (σχῆμα, schēma). Así, en la labor del poeta ambos elementos estarían separados pero lo gestual también forma parte de su trabajo. Además, lo que resulta digno de destacar es que el poeta debe completar la trama con gestos pero al trabajar con el lenguaje lo hace, justamente, mediante la palabra. Volveremos sobre este pasaje en profundidad unas páginas más adelante y recurriremos al concepto de virtualidad escénica -que hemos introducido ya- porque, a nuestro criterio, completa el análisis del pasaje.

Hasta aquí realizamos un análisis de las referencias que hay en *La Poética* respecto de la λέξις en la labor del poeta. Si bien hay tres capítulos al respecto, y algunas referencias más, es poco lo que se dice respecto de la λέξις específicamente poética o, mejor dicho, respecto de lo que ella consistiría. Dos de los capítulos mencionados abordan la λέξις pero de manera general. El tercero, que sí se centra en la λέξις poética y principalmente en la

elección de los nombres, explica que ella consiste en ser clara pero no trivial y que debe cuidarse, además, su elevación. Asimismo, a partir del análisis de los pasajes que se encuentran fuera de estos capítulos, podemos caracterizar la λέξις poética, en primer lugar, como algo separado lo de lo gestual (σχῆμα, schêma) (XVII.1455a23-32) pero que también lo produce –lo gestual– mediante el lenguaje. Esto es especialmente significativo por su diferencia con la λέξις en la labor del actor que analizaremos más adelante. Por último, siguiendo a Dupont-Roc y Lallot (1980) dijimos que en el arte poética la λέξις cumple una función pragmática, de ayudante.

Retomemos, ahora, las dos caracterizaciones del discurso poético que señalamos al comienzo del presente apartado, que lo distinguen en su particularidad genérica: su finalidad performativa y la dificultad para clasificarlo como correspondiente al estilo escrito. Respecto de lo primero, si bien el espectáculo no pertenece al arte del poeta, Aristóteles considera que igual debe ser tenido en cuenta por él:

ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης
ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ

Es necesario tener en cuenta estas cosas, como también aquellas destinadas a las sensaciones que necesariamente acompañan al arte poética. (Aristot, *Poet.* XV.1454b15)

Sinnott aclara que el sentido general de esta frase es un tanto misterioso. Los aspectos sensibles, αἰσθήσεις, aisthēseis, pueden ser los correspondientes a las circunstancias concretas de la representación teatral que el poeta no puede no tener en cuenta aun cuando no dependan específicamente de la poética (2009, nota 397: 110). Por su lado, Dupont-Roc y Lallot aseguran que, en realidad, αἰσθήσεις, aisthēseis (en francés lo traducen como *impressions*) corresponden al ámbito del espectador²¹³. Entonces, la referencia se relaciona directamente con el espacio de la representación. Según los autores, el consejo implica en cierto punto ponerse en el lugar del espectador para evitar generarle impresiones contrarias a las requeridas por la teoría poética (1980: 269).

Otro pasaje al que ya hemos hecho referencia enriquece y problematiza el análisis:

²¹³ Además de en este pasaje la palabra αἰσθήσεις, aisthēseis, aparece en *La Poética* una sola vez más asociada con los concursos, en el capítulo VII. (Dupont-Roc y Lallot, 1980: 269).

δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον: οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γινόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία.(...) ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον: πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα

Es necesario componer las tramas y completarlas con la expresión lingüística colocándolas lo más que se pueda ante los ojos: de este modo, al verlas con más claridad, como si estuviera frente a los acontecimientos mismos, podrá encontrar lo que [es] adecuado y se le escapan menos las contradicciones...En lo posible completando con los gestos pues, si [poseen] igualdad de condiciones, son más convincentes quienes más conmovidos están por las pasiones; perturba el que es perturbado e irrita el que más genuinamente se irrita. (Aristot, *Poet.* XVII.1455a23-32)

Aquí Aristóteles está realizando recomendaciones al poeta para componer la trama de manera que no incurra en contradicciones o cosas ilógicas. Pero de todas maneras refiere claramente a la representación. Vamos por partes.

¿A qué se refiere Aristóteles con “colocar las acciones ante los ojos”? Halliwell (1987) lo relaciona con *La Retórica* y asegura que Aristóteles estaría pensando en el concepto retórico de “proyectar emociones ante un auditorio”. Además, asegura que el filósofo estaría acercando el poeta al actor que ensaya²¹⁴. No acordamos con esta interpretación y, en cambio, creemos –junto con Sifakis (2013: 60)– que la identificación sería más pertinente con el director (o corego) ya que el consejo implica, a nuestro criterio, pensar en la representación, imaginarla²¹⁵. Sifakis, por su parte, argumenta que Aristóteles estaría apelando al tipo de poeta que puede convertirse en el mejor dramaturgo: éste no sería “extático” sino inteligente²¹⁶, ya que puede visualizar el comportamiento emocional de sus

²¹⁴ “Ar. is thinking in terms which bring the dramatic poet closely into relation with the actor, perhaps especially the rehearsing actor.” (1987: 146).

²¹⁵ “...el poeta debe experimentar imaginariamente ese estado afectivo, a fin de ser más creíble.” (Sinnot, 2009, nota 444: 121).

²¹⁶ Sifakis estaría identificando una teoría de la creación diferente a la de la “inspiración divina” volcada principalmente en el *Ión* de Platón. Cfr. Freeman (1940), Stern-Gillet (2004), Destrée y Murray (2015) y Rossi (2018).

personajes como si fueran personas reales atravesando determinadas circunstancias de la vida (2013: 60)²¹⁷.

Si avanzamos en el pasaje, ¿qué significa que el poeta debe “completar las acciones con gestos”? Comencemos por el término σχῆμα (schêma) que presenta algunas complicaciones a la hora de la traducción. El diccionario²¹⁸ define la palabra como “forma, figura, apariencia” pero también dice que en Aristóteles significa “postura, gestos pantomímicos”. Sinnott (2009) y Dupont Roc y Lallot (1980), lo traduce como “gestos” y Schlessinger (2004), por su parte: “Al componer la fábula, el poeta debe asumir también, en cuanto sea posible, las actitudes de sus personajes...” (Aristot, *Poet.* XVII.1455a29-30).

Dupont-Roc y Lallot (1980) analizan el pasaje exhaustivamente. Para clarificar el significado de la palabra σχῆμα (schêma) remiten a un pasaje de *La Retórica*:

ἐπεὶ δ' ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη ἔλεεινά ἐστιν, τὰ δὲ μυριοστὸν ἔτος γενόμενα ἢ ἐσόμενα οὔτε ἐλπίζοντες οὔτε μεμνημένοι ἢ ὅλως οὐκ ἔλεοῦσιν ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὅλως ὑποκρίσει ἔλεεινότερους εἶναι (ἐγγὺς γὰρ ποιῶσι φαίνεσθαι τὸ κακόν, πρὸ ὀμμάτων ποιῶντες ἢ ὡς μέλλοντα ἢ ὡς γεγονότα

Y como los sufrimientos que se muestran cerca son los que mueven a compasión mientras que los que sucedieron hace 10 mil años o pasarán, al no esperarlos ni recordarlos no nos mueven a compasión o no de igual manera, es necesario que los que complementan [el efecto de sus descripciones] con gestos, tonos, vestimentas y, en general, con representación conmuevan más, pues hacen que el mal aparezca cerca poniéndolo frente a los ojos ya sea como a punto de suceder o como ya pasado. (Aristot, *Rhet.* II.8. 1386a29-35)

Aquí encontramos, no solo el empleo de la palabra σχῆμα, sino también la necesidad de “poner ante los ojos”. En este caso se refiere al hacer del orador, una vez más con una explícita referencia al teatro: él debe utilizar los gestos, la voz, la vestimenta, etc., para producir un efecto de proximidad en el auditorio. Según los autores, el pasaje de *La Poética* no se debe entender en el mismo sentido ya que refiere a la producción del texto

²¹⁷ Para un análisis detallado del pasaje en relación a los personajes como personas reales Cfr. Sifakis (2009).

²¹⁸ Bailly, 2000: s.v.

poético y no a su recepción²¹⁹. Aristóteles estaría invitando al poeta a despertar en sí mismo, a partir de los gestos, las emociones y las pasiones de los personajes para producir una representación creíble. Aquí el criterio de verdad aparece como un valor mimético y como un criterio de persuasión. En *La Poética* no lo encontramos muchas veces más, en el capítulo XXV, por ejemplo, referido a las posibilidades con las que cuenta el poeta para representar lo verdadero, las creencias o lo que debe ser. En el caso del capítulo XVII, y en el pasaje que estamos analizando, el criterio de verdad pareciera ser necesario en términos de representación. Ahora bien ¿qué significa representar emociones de acuerdo con la verdad? Dupont-Roc y Lallot aseguran que implica alcanzar la meta de la expresión. Pero es necesario, para aclarar la cuestión, dilucidar la relación que hay entre los gestos, las actitudes del cuerpo²²⁰ y la expresión. Entonces, una vez más, vuelven al significado de σχῆμα (schēma), como clave de la interpretación, y aclaran que en el vocabulario estético griego de la época la palabra alude a las formas corporales y lingüísticas, las figuras de la danza y de la expresión. Finalmente lo caracterizan como el idioma de los gestos del cuerpo, una forma dinámica de creación (1980: 281-283). Es de sumo interés resaltar que dicho recurso incluye, para los autores, la utilización de la palabra. Retomaremos esta caracterización cuando abordemos más adelante la labor del actor.

Para cerrar su extenso análisis, Dupont-Roc y Lallot (1980) hacen notar que la palabra σχῆμα es utilizada más adelante en el capítulo XIX y refiere al hacer actoral. Si bien algunos estudiosos lo interpretaron como una contradicción, en realidad no lo es. Es una misma técnica utilizada por el poeta y el actor (se puede sumar al orador) e implica un código estético propio (1980:283). El hecho de que Aristóteles adjudique, mediante la utilización de la misma palabra, un mismo recurso compartido por el poeta y el actor es sumamente interesante para el presente estudio. En primer lugar, es necesario completar el análisis de Dupont-Roc y Lallot agregando que cada uno de ellos –poeta y actor respectivamente– lleva a cabo dicha técnica mediante medios diferentes: uno mediante la palabra, aunque su objetivo es también lo gestual, y el otro, justamente, mediante la

²¹⁹ Asimismo resaltan que en *La Retórica* se emplea el verbo hacer en infinitivo ποιεῖν, ποιεῖν (ποιέω, ποιέω) mientras que en *La Poética* se utiliza el participio τιθέμενον, tithēmenon (τίθημι, títhēmi, poner), aunque en ambos casos los traducen del mismo modo (1980: 281).

²²⁰ Así lo enumeran los autores. En nuestro caso creemos que los gestos y las actitudes del cuerpo son parte de lo mismo, de la gestualidad. Cfr. Pavis, 2000; Ubersfeld, 1989; De Toro, 1987, entre otros.

gestualidad. Ahora bien, como vimos anteriormente, cómo lo lleva a cabo el poeta (o, más bien, cómo espera el filósofo que lo haga) resulta confuso. Si lo abordamos desde las concepciones de los estudios teatrales, la cuestión se aclara un poco mediante la utilización del concepto de virtualidad escénica. Como ya desarrollamos unas páginas antes, en el marco teórico de esta tesis, es una característica que poseen los textos dramáticos (y de hecho, cualquier texto que esté pensado para ser representado, o no necesariamente) y supone la escenificación implícita que propone el texto, su potencialidad para ser puesto en escena. Puede estar explícita en las didascalias o acotaciones escénicas pero también puede estar implícita en el diálogo, por ejemplo²²¹. En el caso del teatro griego, al no haber acotaciones escénicas, la virtualidad se encuentra, justamente, en el diálogo y en algunas características propias de la lengua (p. ej. *iota deíctica* y pronombres adverbiales de lugar)²²².

En el estado de la cuestión mencionamos varios autores que estudiaron cómo los textos trágicos ofrecen indicios para su representación. Easterling (1997) asegura que es posible, y sumamente rico, estudiar los textos griegos como guiones a ser representados. Según la autora, ellos ofrecen guías acerca de cómo deben ser llevados a escena. Goldhill (1986), por su lado, asegura que muchas veces las ambigüedades del texto se resuelven en la representación. En el teatro en general, consideramos que sería más atinado decir que la representación es una lectura o una interpretación particular del texto, no una instancia que *resuelve* de manera unívoca el sentido de éste. Pero, en el caso del teatro griego, la cuestión no es tan sencilla, más que nada por la relación particular entre el texto dramático y su escenificación que denominamos, siguiendo a Taplin (2003), finalidad performativa. Esta dinámica está atravesada y modelada, entre otras cosas, por la cultura propia de la época y la transición entre la oralidad y la escritura. Desarrollaremos esta cuestión en profundidad un poco más adelante. Por el momento diremos que dentro de este contexto específico la virtualidad escénica adquiere características especiales y se presenta como la *única* opción de escenificación posible. Es decir que la cuestión es diferente de lo que

²²¹ En el teatro de Shakespeare, por ejemplo. En el teatro moderno muchos textos no tienen didascalias y muchas veces tiene que ver con que era el propio autor quien las ponía en escena o con cuestiones de estilo del dramaturgo.

²²² "...we can discover much from studying the text themselves as scripts to be performed...ways in which the plays offer guidance, or cues, as to how they are to be articulated." (Easterling, 1997:157)

sucede después, tanto en el teatro pre-moderno cuanto en el moderno, cuando la relación entre el texto y su representación es *libre* y el responsable de la escena cuenta con múltiples opciones. En la Grecia Clásica, por su parte, como afirmamos en la hipótesis 3.1 de este trabajo, debido a que la relación está atravesada por lo que denominamos finalidad performativa, la representación consume y completa la labor del poeta en el sentido de que la cuestión no se piensa en términos de posibilidades.

Volviendo a los pasajes que estamos analizando, ambos –XV.1454b15 y XVII.1455a23-32– demuestran la importancia que tiene, para Aristóteles, que el trabajo del poeta tenga en cuenta que su producción será representada o, mejor, que su producción es *para* ser representada. En el contexto de transición entre la oralidad y la escritura en el que vive el filósofo esta cuestión es, quizás, más clara que desde la modernidad en la que el texto dramático es un fin en sí mismo que puede (o no) ser representado. En este contexto de transición, en cambio, la labor del poeta, si bien era una instancia diferente, no se concebía sin su posterior representación, es decir, sin su aspecto performativo. Retomaremos y desarrollaremos esta cuestión en profundidad en el capítulo siguiente.

En relación a ello, conviene que aclaremos algo central, el discurso poético no es el único género antiguo que se relaciona con su representación posterior, pero sostenemos que es el único que posee una finalidad performativa explícita, finalidad que debe ser tomada en cuenta, en este caso, por el poeta y modela su hacer. El discurso persuasivo también mantiene cierta relación con su representación pero dicha relación es muy diferente. Ahondaremos en esta cuestión más adelante pero nos interesa remarcar, por el momento, como diferencia entre ambos, que el discurso poético no esconde su carácter ficticio de representación y construye un mundo cerrado en sí mismo y lejano respecto de la realidad propia del auditorio. El discurso que persuade, por su parte, se acerca lo más posible o, mejor dicho, está inmerso y es propio de la cotidianeidad de sus receptores.

El pasar por alto la finalidad performativa del discurso poético se relaciona con considerarlo exclusivamente como correspondiente al estilo escrito. Ya mencionamos en el estado de la cuestión de este trabajo que Innes (2007) aborda este tema. La autora analiza principalmente el discurso que persuade pero recurre al poético justamente para marcar lo complejo de la división tajante de estilos. La cuestión radica, según su criterio, en la época de transición entre la oralidad y la escritura, momento en el que muchos discursos son

puestos por escrito y entonces se puede volver a leerlos o, también, son leídos y memorizados antes de su exposición oral. En el caso del teatro consideramos que, si bien la coyuntura sin duda es determinante, la problemática está instalada en su especificidad genérica como teatro y trasciende una época determinada. Y en este punto, necesariamente volvemos a la finalidad del discurso poético: ser representado. En esto radica, a nuestro criterio, justamente la dificultad para encasillarlo dentro de alguno de los estilos.

Ahora bien, esto no implica que el discurso poético no sea algo separado de su representación. Aristóteles mismo lo aclara:

ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῶν τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

El espectáculo [es] atractivo pero no es resultado del arte [de la poética]. Pues la fuerza de la tragedia existe sin certamen y actores, además, sobre la realización de los espectáculos, el arte del escenógrafo tiene más dominio que el de los poetas...(Aristot, *Poet.* VI.1450b17-22)

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἔστι πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων (...) τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἔστιν.

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es anterior y de un mejor poeta. Es necesario, pues, que la fábula esté ordenada de tal manera que sin ver, quien escucha las acciones experimente temor ante lo sucedido...Provocar esto a través del espectáculo es menos artístico y necesita de ayuda exterior. (Aristot, *Poet.* XIV.1453b1-10)

El filósofo considera ambas instancias como separadas y diferentes, cada una con determinadas características. Ahora bien, ambas se relacionan entre sí a partir de cierta

dinámica particular, específica de su pertenencia genérica y atravesada por su contexto histórico particular. Abordaremos en profundidad esta cuestión a continuación. Respecto del segundo pasaje, Dupont-Roc y Lallot resaltan la simetría en la que se ubican el espectáculo y las acciones (marcado por ἐστὶ μὲν.....ἐστὶ δὲ, estì mèn...esti dè, del comienzo del capítulo) pero aseguran que es una excusa, y tal vez un comentario superficial, para precisar el mecanismo de la emoción trágica, que resulta del correcto orden y disposición de los hechos (1980: 252). Es interesante que la mayoría de las veces en que Aristóteles menciona el espectáculo sea para, inmediatamente, excluirlo (del objeto del tratado, por ejemplo) o aclarar algo en lo que no está presente. En este caso consideramos que el pasaje se relaciona, una vez más, con la finalidad performativa del texto dramático. El espectáculo vehiculiza o potencia mediante sus recursos propios el sentido o el efecto que debe estar ya en el texto. Y, como se dijo, su composición apunta y debe tener en cuenta su posterior representación.

Retomemos algunas cuestiones del análisis. En el presente apartado desarrollamos, a partir de pasajes de *La Poética*, en qué consiste para Aristóteles la labor del poeta. El análisis apuntó a señalar dos aspectos un tanto complejos, o más bien correspondientes a su especificidad genérica, de la relación del texto dramático con su posterior representación. Por un lado, lo que denominamos, siguiendo a Taplin, su finalidad performativa; y, por otro, la dificultad para clasificarlo dentro del estilo escrito. Ambas cuestiones están íntimamente relacionadas y, de hecho, la segunda puede ser considerada una consecuencia de la primera.

La finalidad performativa del texto dramático está implícita en el tratado. Aristóteles permanentemente aconseja al poeta tener en cuenta “los aspectos sensibles”, componer las acciones “colocándolas lo más que se pueda ante los ojos” o “completarlas con los gestos”. Es decir que su posterior representación guía la composición del texto y está presente constantemente en dicha labor. Y, en definitiva, el espectáculo –si bien constituye una instancia diferente con un responsable distinto, el escenógrafo– completa y finaliza el trabajo del poeta. En suma, el texto dramático y su representación poseen una relación dinámica y particular que culmina con el espectáculo, relación que, como ya aclaramos, es muy diferente a la que se desarrolla en épocas posteriores.

La dificultad de ubicar los textos dramáticos únicamente como pertenecientes al estilo escrito se relaciona, como ya se dijo, justamente con la presencia virtual de la representación en el texto y lo más importante es que esa potencialidad es deliberada. Esto es una característica propia del texto teatral en tanto género dramático y no particular de la época en la que vive Aristóteles. Pero en el caso de la Grecia Clásica y de la relación propia del contexto entre la escritura y la oralidad, esta cuestión adquiere características particulares que desarrollaremos en unas páginas más adelante.

En suma, lo que nos interesa resaltar es la especificidad genérica del texto dramático con sus características particulares. Es interesante notar que Aristóteles la tiene en cuenta permanentemente, prueba de ello es el abordaje distinto de ciertos aspectos comunes con el hacer retórico, por ejemplo, que adquieren en *La Poética* un tratamiento estético acorde con su objeto (Dupont-Roc y Lallot, 1980). Esta cuestión es relevante para el presente estudio ya que uno de sus objetivos es indagar en las concepciones del filósofo respecto del teatro de su época a partir de herramientas de análisis que tengan en cuenta, justamente, su especificidad genérica y no sean un mero traspaso de otras disciplinas.

3.2 La representación teatral como instancia separada de la actividad del poeta

Las concepciones respecto de la relación entre el texto dramático y su representación han sido diversas y se han ido modificando a lo largo del tiempo. Entenderla de cierta manera depende, en definitiva, de cómo se conciba el teatro en particular que, a su vez, responde a determinada noción de arte en general. En páginas anteriores ya mencionamos algunas características que dicha relación adquirió a lo largo de la historia –en el teatro pre-moderno y en el moderno la representación podía ser tanto lo más fiel posible al texto, y seguir su semántica, cuanto transformarlo–. Lo importante para destacar es que el texto dramático es un elemento más dentro de la representación, y no el más importante, y el hecho de que su escenificación no se concibe como su mera ilustración, por lo menos no de manera obligatoria. Es decir, que el responsable de la escena es libre a la hora de montar el espectáculo. Ya dijimos que en la época que nos ocupa la cuestión es diferente pero desarrollaremos esto en profundidad en el próximo capítulo, luego de un análisis competente de los tratados que estamos estudiando.

Ahora bien, más allá de cómo se entienda la relación entre la pieza teatral y su representación, pensar que se vinculan de determinada manera implica concebirlas como dos instancias separadas. Como ya desarrollamos en el capítulo 2 de esta tesis, Aristóteles reconoce la diferencia entre el estilo escrito y el estilo performativo de manera explícita en *La Retórica*. Sostenemos que en *La Poética* dicha diferenciación funciona como base de la argumentación del tratado, de lo contrario no sería válida la exclusión del espectáculo por no pertenecer a su objeto de estudio. Y, además, es posible rastrear en el texto pasajes referidos a ambas instancias como separadas y a las relaciones entre ellas.

Aristóteles reconoce el espectáculo como una instancia separada y diferente. Así se lee:

ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ (...) ταῦτα δ' ἐστὶ
μῦθος καὶ ἦθος καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία.

Por consiguiente, son necesariamente seis las partes constitutivas de toda tragedia...Ellas son: la trama, los caracteres, la expresión

lingüística [y el estilo], el pensamiento, el espectáculo y la música.
(Aristot, *Poet.* VI.1450a5-10)

Este pasaje ha sido considerado “corrupto” por varios editores²²³. Dupont-Roc y Lallot (1980) explican que la cuestión radica en la ubicación de la expresión lingüística entre los caracteres y el pensamiento. Salvo dicha interposición, la lista está enumerada en orden, de acuerdo con la clasificación de los medios, objetos y modos. De ser así, la expresión lingüística debería ubicarse entre el pensamiento y el espectáculo. Los autores no concuerdan con la duda sobre su autenticidad y hacen notar que líneas más adelante Aristóteles vuelve a enumerarlos de una manera diferente que no corresponde en nada a dicha clasificación y, por ese motivo, aseguran que el orden es arbitrario (1980: 199-200). Asimismo, respecto del pasaje, los estudiosos resaltan otra cuestión, por demás relevante para este trabajo: la mención del espectáculo -en griego, ὄψις, ópsis- como uno de los seis componentes necesarios de la tragedia. Algunos editores modernos corrigieron la enumeración incluyendo el espectáculo en los otros cinco elementos. Si bien es cierto que cuando hay representación los otros elementos están presentes, ella es una instancia separada con ciertas características y relaciones con respecto a los otros cinco (1980:202).

Sifakis, por su parte, destaca otra cuestión problemática del pasaje que ha sido caracterizada como una contradicción por muchos estudiosos: el hecho de que en unas líneas más adelante se aclare que el espectáculo es extra técnico (2013: 46-48)²²⁴. Aristóteles lo incluye dentro de los seis elementos constitutivos de la tragedia pero inmediatamente lo excluye:

ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῶν τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

El espectáculo [es] atractivo pero no es resultado del arte [de la poética]. Pues la fuerza de la tragedia existe sin certamen y actores, además, sobre la realización de los espectáculos, el arte del

²²³ Por ejemplo: Halliwell (1987:66).

²²⁴ Sifakis también refiere 1449b31–32, pasaje en el que también se incluye el espectáculo entre los elementos constitutivos de la tragedia (2013: 46).

escenógrafo tiene más dominio que el de los poetas...(Aristot,
*Poet.*VI.1450b17-22)

Dupont-Roc y Lallot hacen notar que Aristóteles menciona aquí el espectáculo solamente para excluirlo (1980: 210). Pero, de este modo, el filósofo lo está reconociendo como una esfera diferente de la textual. Este es el punto de partida que habilita un estudio de la representación y de todos sus componentes en tanto tales. Sinnott comenta el último pasaje y aclara que el término *σκευοποιός* (*skeuopoiós*), traducido en el pasaje como “escenógrafo”, alude al productor de enseres y útiles en general y, en este caso, parecería ser el responsable de los objetos de la representación: las máscaras y el vestuario (2009, nota 181: 53). De todos modos, dejando de lado por el momento en qué consistiría ese trabajo, es digno de remarcar que el filósofo está explicitando dos responsables diferentes para cada una de las instancias: el poeta y el escenógrafo. Y el hecho de que dentro del espectáculo el arte del escenógrafo sea más importante que el del poeta marca, en principio, la no preeminencia del discurso poético (y, por ende, de la esfera textual) dentro de la representación. Aristóteles estaría abogando por su mutua independencia y por la igualdad, dentro de la representación, del texto dramático y del resto de los elementos que la componen.

Ahora bien, no estamos afirmando ni que Aristóteles posee una concepción moderna o pre-moderna al respecto ni que en Grecia la había. Lo que nos interesa destacar es que el filósofo, con la afirmación de la mayor importancia del escenógrafo dentro del espectáculo, está explicitando una relación particular entre el texto y su escenificación que no se caracterizaría por la preeminencia del texto dentro de la representación ni de ésta en relación a aquél. Ahondaremos en ello en el capítulo 4 porque es necesario, antes, realizar el análisis completo de los pasajes. Pero, por lo pronto, nos preguntamos: si es el escenógrafo el responsable del espectáculo ¿qué lugar, entonces, ocupa el texto dramático dentro de él?, ¿el filósofo estaría planteando algo así como una asimilación total o un borramiento de él en tanto texto dentro del espectáculo? No nos referimos a la desaparición, claro está, sino a una fusión en la que éste cambia y se transforma en espectáculo, con las características que éste posea. Si bien no es lo mismo, esta cuestión se relaciona con la dinámica performativa que planteamos, siguiendo a Taplin (2003), entre el texto y su

representación. Aun cuando esta dinámica refiera más que nada al proceso de elaboración de la pieza teatral que culmina en el espectáculo, y que involucra la totalidad del proceso de creación, sin duda modela y condiciona el lugar que ocupa el texto dramático dentro de la representación o este lugar es una consecuencia de dicha dinámica. Volveremos sobre esto en profundidad en el capítulo siguiente.

Esta cuestión se vincula, a su vez, con la visión logocéntrica del teatro del siglo V a.C. que ha dominado la interpretación de *La Poética* justamente a partir de los pasajes que referimos líneas arriba (Valakas, 2002)²²⁵. La falta de interés y exclusión del espectáculo del tratado ha sido mal interpretada y, sobre la base de ello, los estudiosos aseguraron que el teatro de la época era logocéntrico. Ahora bien, los que no concuerdan con esa interpretación aseguran que la cuestión tiene que ver con que la representación es en rigor extratécnica y, por ende, ajena a la poética (Sinnott, 2009, nota 139: 44). Ya desarrollamos esto en profundidad así que no agregaremos nada más al respectodto por ahora. Consideramos, como ya se dijo en párrafos anteriores, que justamente Aristóteles plantea una relación en la que el texto no es lo que rige el espectáculo. Además de dicha exclusión, encontramos otros pasajes que, mal interpretados, contribuyen a considerar que el teatro de la época era logocéntrico. Por ejemplo:

ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν: τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.

Esquilo primero llevó la cantidad de actores de uno a dos y redujo el coro y dispuso que el diálogo sea el principal. Y Sófocles [introdujo] tres [actores] y la escenografía. (Aristot, *Poet.IV.1449a16-19*)

²²⁵ “This analysis of uses of the body in acting, on the evidence of stage directions inferred from tragic and satyric texts, has cast doubts on the view that poetic speech had always the main role in the fifth-century Athenian performances. Several writers nowadays think that the logocentric interpretation of ancient Greek theatre was based on the *Poetics* of Aristotle, and they try to explain his lack of interest in the visual dimension (*opsis*) of tragedy as a result of the theatrical, historical and social context in which the *Poetics* was written...But this may have been a matter of choosing where to put the emphasis in codifying the poetics of a dramatic genre.” (2002:89).

Pero, lo cierto es que el pasaje, en realidad, no refiere a que el diálogo es lo principal en el conjunto del espectáculo sino al papel del diálogo en relación con las partes corales (Sinnott, 2009: nota 89, 30).

Volvamos a la diferencia entre la instancia textual y la escénica. Encontramos dos pasajes que explicitan esto. Ya los hemos referido en el apartado anterior a propósito de la necesidad de que el poeta tenga en cuenta la posterior representación. Pero, también, son elocuentes respecto de la separación entre dichas instancias:

ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθοῦσας αἰσθήσεις τῆ ποιητικῆ

Es necesario tener en cuenta estas cosas, como también aquellas destinadas a las sensaciones que necesariamente acompañan al arte poética. (Aristot, *Poet.* XV.1454b15)

δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῆ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον: οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία.(...) ὅσα δὲ δυνατόν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον: πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν καὶ χειμαίνεται ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα

Es necesario componer las tramas y completarlas con la expresión lingüística colocándolas lo más que se pueda ante los ojos: de este modo, al verlas con más claridad, como si estuviera frente a los acontecimientos mismos, podrá encontrar lo que [es] adecuado y se le escaparán menos las contradicciones...En lo posible completando con los gestos pues, si [poseen] igualdad de condiciones, son más convincentes quienes más conmovidos están por las pasiones; perturba el que es perturbado e irrita el que más genuinamente se irrita. (Aristot, *Poet.* XVII.1455a23-32)

Analicemos dos últimos pasajes. En el capítulo XXVI se compara la tragedia con la épica para saber cuál es más valiosa. En los argumentos entran en juego, entre otras cosas, ambas instancias de la tragedia: lo textual y el espectáculo. Así, en 1462a10, se lee:

ἔτι ἢ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἢ ἐποποιία:
διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστίν

Además, la tragedia produce su efecto propio, aún sin movimiento, como la epopeya: pues a través de la lectura se manifiesta cuál es su cualidad...

Dupont-Roc y Lallot marcan algunas cuestiones interesantes del pasaje. Ha sido objeto de críticas por parte de los detractores de la tragedia porque argumenta que ella no es inferior a la épica. Para explicar este punto, Aristóteles recurre, justamente, a la idea de que el trabajo de los actores -sobre todo sus movimientos- corresponde a una técnica distinta del arte poético. Y, más generalmente, aboga por el estatuto aparte del espectáculo con respecto a las otras partes constitutivas de la tragedia (1980:407). A simple vista, el pasaje entraría en contradicción con lo que consta unas líneas más adelante:

καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν [καὶ τὰς ὄψεις], δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα: εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων

y, además, no es pequeña la parte que desempeña la música [y los espectáculos], a través de los cuales son producidos los placeres más vívidos, aun cuando la intensidad se da tanto en la lectura cuanto en la representación. (Aristot, *Poet* XXVI.1462a14-17)

A pesar de esta aparente contradicción afirmamos que el segundo completa el primero y ambos apuntan a lo mismo: las dos instancias diferentes que posee la tragedia a diferencia de la épica, el espectáculo (los movimientos) y el texto (la lectura). Éste último, por separado, también produce lo suyo pero mediante el espectáculo el placer es más vívido. Una observación lexical consiente lo que se ha dicho: el verbo ἀναγινώσκω (anaginōskō)²²⁶, que se traduce como leer en este pasaje, tiene como primera acepción "conocer bien", "reconocer" en la segunda y "leer" en la tercera (Bailly, 2000: s.v.). Este último sentido deriva, como se sabe, de la acción de reconocer las letras.

Por último, antes de pasar al análisis de la instancia de la representación en sí misma, resulta interesante observar algunas cuestiones de la lengua original relacionadas con las palabras utilizadas para designar el espectáculo y la representación. Dentro del marco de *La Poética*, la palabra griega que se traduce como "espectáculo" es ὄψις (opsis). El diccionario

²²⁶ Por supuesto, se relaciona con el verbo γινώσκω (ginōskō) que significa "conocer".

(Bailly, 2000: s.v.) la define como “acción de ver”, “la vista”, “los ojos” en primera acepción²²⁷, “apariencia exterior” en la segunda y como “espectáculo” en la tercera. Es interesante que la palabra contenga en sí misma la relación con lo visual y derive su significado de “apariencia exterior”. En eso consistiría la representación, en lo visible, lo que se ve, la apariencia, lo que se muestra o, en palabras de Aristóteles “los aspectos sensibles” (XV.1454b15). Así, resulta pertinente identificarla como el otro polo de lo textual que, como argumentamos, se podría identificar con lo oral: “Es necesario, pues, que la fábula esté ordenada de tal manera que *sin ver*, quien *escucha* las acciones, experimente temor por lo sucedido...”²²⁸ (Aristóteles, *Poética*.XIV.1453b4-5).

Dentro del contexto en el que vive Aristóteles sería interesante resaltar la contraposición de la lectura en voz alta o lo oral, que correspondería al discurso poético, con lo representado/visto/visual del espectáculo para identificar las dos instancias diferentes de la tragedia (o del teatro). Por supuesto que lo oral no está excluido del espectáculo, la oposición sirve, a nuestro criterio, para pensar la representación teatral y cómo era concebida por Aristóteles²²⁹.

Por su parte, la palabra que se traduce como representación tanto teatral como oratoria, ὑπόκρισις (hypókrisis), también tiene algunos puntos interesantes. Su etimología refiere a un compuesto de ὑπό, hupó (debajo de, entre otros) y κριτής, kritēs (juez y de ahí respuesta)²³⁰. Sustantivo parlante, su significado tendría origen en el “responder detrás”. De ahí que refiera a la representación y al trabajo del actor que habla o responde detrás de una máscara.

Antes de pasar a la instancia de la representación, recapitulemos un poco el análisis. Aristóteles reconoce el espectáculo entre los seis elementos de la tragedia para, inmediatamente, excluirlo del objeto del tratado. Como ya se dijo, ese es el punto de partida que habilita un estudio de ambas instancias –texto y representación– por separado. Uno de los puntos que más nos interesa subrayar es la no preeminencia del texto dramático en el espectáculo. Esta afirmación surge del hecho de que el filósofo reconoce para éste un

²²⁷ La palabra está relacionada con el verbo ὁράω (horáō) que significa ver.

²²⁸ La bastardilla es propia.

²²⁹ Como explicamos anteriormente, Innes (2007) aborda esta cuestión, no referida exclusivamente al teatro, y marca lo problemático de una división u oposición tajante entre lo escrito y lo performativo.

²³⁰ Bailly, 2000: s.v. y Chantraine, 1999: s.v.

responsable diferente: el escenógrafo (VI.1450b17-22) y, así, marca su mutua independencia. Además, ambas instancias poseen una forma de recepción diferente: la lectura, identificada con el acto de escucha, y la representación, relacionada con la vista (XXVI.1562a14-17). Y, a propósito de la visión, se resaltó su relación con la palabra que se traduce como espectáculo, ὄψις, ópsis, haciendo notar que en lo representado en escena prima el aspecto visual (por más que, por supuesto, lo oral forma parte de ello).

A partir del análisis de dichos pasajes, nos ocupamos de desmontar la visión logocéntrica tradicional del teatro de la época que se basó, justamente, en la exclusión (y falta de interés) dentro del tratado del espectáculo. Pero, lo cierto es que la representación para Aristóteles es extratécnica y por eso no la aborda en *La Poética*. Teniendo en cuenta, entonces, esta cuestión emprenderemos a continuación el análisis de la instancia de la representación en la que el texto dramático es un elemento más y no el principal.

3.3 La instancia de la representación teatral

Pasemos, ahora, a analizar la representación teatral como tal. A partir de los pasajes relevados es posible enumerar los elementos que, según Aristóteles, la componen como sigue: el actor –con su cuerpo y su voz–, la escenografía y la música. Comenzaremos por el análisis del actor porque es en relación con él que hay más comentarios.

Como explicamos anteriormente, si bien *La Retórica* no es un tratado sobre el teatro, el libro III, sobre todo, es rico en argumentaciones en relación al hacer actoral. Ahora bien, además, sostenemos que en *La Poética* también se encuentran comentarios al respecto, muchos de ellos posibles de analizar gracias a las herramientas de los estudios teatrales que pasarían inadvertidos desde otros abordajes.

En el capítulo XIX encontramos la única referencia explícita:

τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἃ ἔστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τῆν
τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικῆν

...las figuras de la expresión cuyo conocimiento es propio de la representación y del que posea semejante [saber] superior. (Aristot, *Poet.* XIX. 1456b10)

Dejamos, por el momento, sin analizar la λέξις (léxis) del actor porque será abordada en detalle en el apartado siguiente.

Pasemos, entonces, a la gestualidad. Ya desarrollamos, a propósito del pasaje XVII.1455a23-32²³¹, que la gestualidad es un tema central en sí mismo para el teatro. Más allá del uso que se le dé en escena, que se la anule o se la exacerbe, siempre es un aspecto del hacer actoral de suma importancia. En dicho pasaje la utilización de la palabra σχῆμα

²³¹ δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον: οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γινόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία.(...) ὅσα δὲ δυνατόν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον: πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν καὶ χειμαίνεται ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα

Es necesario componer las tramas y completarlas con la expresión lingüística colocándolas lo más que se pueda ante los ojos: de este modo, al verlas con más claridad, como si estuviera frente a los acontecimientos mismos, podrá encontrar lo que [es] adecuado y se le escaparán menos las contradicciones...En lo posible completando con los gestos pues, si [poseen] igualdad de condiciones, son más convincentes quienes más conmovidos están por las pasiones; perturba el que es perturbado e irrita el que más genuinamente se irrita. (Aristot, *Poet.* XVII.1455a23-32)

(schêma) no dejaba duda acerca de la referencia a la actividad del actor ya que el diccionario anota que en Aristóteles significa “gestos pantomímicos”²³². Profundicemos el análisis para indagar en qué consistirían, para el filósofo, esos gestos.

πότερον δὲ βελτίων ἢ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγικὴ, διαπορήσειεν ἄν τις. εἰ γὰρ ἡ ἤττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη δ' ἡ πρὸς βελτίους θεατὰς ἐστὶν ἀεὶ, λίαν δῆλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ: ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἄν μὴ αὐτὸς προσθῆ, πολλὴν κίνησιν κινουῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ... ἡ μὲν οὖν τραγωδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς: ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιπίδα ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πινδάρου ἦν: ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἡ ὀλητέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασὶν εἶναι <οἱ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους: (...) εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπαντα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μηδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιπίδα ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων.

Alguien podría preguntarse cuál de las dos es mejor, si la representación épica o la trágica. Si la mejor es la menos vulgar, y ésta se dirige siempre a los mejores espectadores, es evidente que la que imita toda clase de cosas es vulgar, como si [el auditorio] no entendiera a no ser que agreguen [algo] ellos mismos, [los actores] gesticulan mucho, cual los malos flautistas...La tragedia es, de hecho, tal como los actores anteriores juzgaban a sus propios antecesores, como Minisco llamaba a Calípides <<mono>> por traspasar un límite y lo mismo [se] opinaba sobre Píndaro; así como éstos se relacionan con aquéllos, todo el arte [trágico] se relaciona con la epopeya. Dicen, en efecto, que ésta es para espectadores capaces, que en nada necesitan de gestos, y que la tragedia [es] para [espectadores] vulgares...Luego, no todo movimiento debe ser rechazado, acaso tampoco la danza, sino el de los vulgares lo que se [le] censuraba a Calípides y ahora a otros, por representar a mujeres no libres. (Aristot, *Poet.*XXVI.1461b27-1462a10)

Este pasaje ha generado numerosos debates e interpretaciones. Ya mencionamos que Csapo (2002), en su análisis, asegura que “exagerar demasiado” debe ser interpretado, en realidad, como traspasar un límite y no como sobreactuación. La expresión “...ὡς λίαν ὑπερβάλλοντα” (hōs lían hyperbállonta) admite esas dos traducciones pero dentro de este

²³² Se completó el análisis de la palabra σχῆμα (schêma) con la argumentación de Dupont-Roc y Lallot (1980). Cfr. p. 114 y ss.

pasaje la válida sería la primera²³³. Si, entonces, la crítica no es por exageración sino por no representarlos de manera adecuada, acorde a cómo actuarían según su carácter, podríamos caracterizar el estilo de actuación esperado por Aristóteles (y, en todo caso, el propio de Minisco como representante de los actores “viejos”) como lo que tiempo después se definió como “realista”. El filósofo no se está refiriendo, en esta crítica, a las acciones de los personajes ya que éstas son responsabilidad del poeta producto de la composición de la trama, sino que refiere a su gestualidad, a la forma de moverse, a cómo actúa (valga la identificación con el hacer del actor). La cuestión se relaciona con la noción de ἦθος (êthos), el carácter moral, que se manifiesta no solo por medio del discurso sino, también, a partir de la gestualidad. Entonces, los caracteres elevados –como lo son los personajes trágicos– deben, además de hablar y actuar como tales, poseer una gestualidad acorde. Ahora bien, la noción de ἦθος y su lugar en *La Poética* ha generado numerosos debates y lecturas encontradas. A grandes rasgos podemos dividirlos en las que abogan por el ἦθος como noción estética dentro del tratado (Gudeman, 1928, por ejemplo) y las que, por el contrario, la enmarcan de una manera más general dentro del pensamiento del filósofo y la relacionan con su carácter ético (Schütrumpf, 1970, entre otros)²³⁴. Según esta última postura, el ἦθος se relaciona, dentro de *La Poética*, con la elección y es algo diferente del pensamiento (διάνοια, diánoia). Éstos (ἦθος y διάνοια) en conjunto son los que funcionan como base y caracterizan, en definitiva, la acción. Según Woerther (2007) la noción del ἦθος dentro de *La Poética* comparte el mismo campo semántico que en los tratados éticos porque comprende una disposición ética con un elemento racional. Ahora bien, según la autora, en el tratado que nos ocupa adquiere la capacidad de ser representado y posee un alcance más amplio ya que abarca tanto la variante cómica como la trágica. Como el arte poética es la imitación de una acción ya sea de hombres mejores o peores, continúa Woerther, la característica de la acción representada deriva de la cualidad del que la lleva a cabo (2007: 191). Respecto de las dos posiciones en relación a la noción de ἦθος, creemos que en el marco de *La Poética*, teniendo en cuenta la crítica que recién analizamos respecto

²³³ Sinnott lo toma en el mismo sentido: “Lo que se les reprochaba a Calípides y a otros no era, desde ya, que encarnasen personajes no dignos, sino que no los representaran con la dignidad que se esperaba por su carácter de figuras elevadas.” (2009, nota 917: 222).

²³⁴ No leemos a Gudeman ni a Schütrumpf directamente sino a través de las referencias de Dupont-Roc y Lallot (1980).

de la actuación, sería pertinente entenderla en el último sentido, es decir, como una concepción de orden ético que adquiere matices particulares acorde al objeto de estudio del tratado. Lo que le molestaría a Aristóteles, entonces, es la no correspondencia entre la acción y el ἦθος del personaje ya que, según él, el segundo modela necesariamente la forma de actuar y la acción de los individuos.

Una aclaración antes de continuar, el realismo por el que estaría abogando Aristóteles se restringe solo a la actuación e implica la no exageración en cuanto a los gestos. Su preferencia apela a que ésta (la actuación) sea verosímil con respecto al referente cotidiano. En lo que respecta a la actividad del poeta, y entonces a la construcción de la trama, el filósofo es partidario de un idealismo poético (Halliwell, 2011: 220 y ss.). En eso consiste la universalidad del discurso poético: se narran situaciones que no pasaron pero pueden pasar según lo verosímil y necesario pero esa regularidad en el mundo, si bien tiene relación con la realidad, no sería comprobable empíricamente o esa realidad no sería lo prioritario en la composición²³⁵:

φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

Según lo dicho, es evidente que la tarea específica del poeta no es decir las cosas que ocurrieron sino las cosas que podrían ocurrir y las cosas posibles según verosimilitud y necesidad. (Aristot, *Poet.* IX.1451a36-39)

Al respecto, además, es bastante claro cuando trata, en el capítulo XXV, sobre los problemas de la composición poética y prefiere las cosas como “deberían ser” a “como son” siempre y cuando cumplan “el fin del arte”.

Entonces, volviendo al pasaje, el filósofo no estaría censurando los gestos en general sino unos en particular. Asimismo, a partir de la crítica podemos inferir que la nueva generación de actores no se desempeñaba de esa manera sino, más bien, de manera contraria. Valakas (2002) estudia la gestualidad del actor en el artículo de referencia y

²³⁵ Analizamos en profundidad esta cuestión en el apartado correspondiente al hacer del poeta. Asimismo, cfr. Reznik, 2012a y Reznik, 2012.

caracteriza el estilo de actuación de las últimas dos décadas del siglo quinto como “manierista”. Es decir, como un estilo artificial con gestualidad grandilocuente, no realista y, por lo tanto, teatralista. El autor se concentra principalmente en los textos trágicos y satíricos. Si bien concordamos en la caracterización para el actor trágico, que se desprende de dicho pasaje de *La Poética*, no coincidimos en unificar el tipo de actuación para los diferentes géneros dramáticos antiguos y creemos que la caracterización merece una detallada explicación y un análisis pormenorizado. No ahondaremos en relación a los diferentes géneros, solamente diremos que, a nuestro criterio, la actuación trágica y la cómica griega difieren, en principio, en que la segunda rompe la ilusión dramática al referirse directamente al auditorio y al abordar temáticas contemporáneas a él. La actuación trágica, por el contrario, es totalmente teatralista y cerrada en sí misma, en consonancia con el espectáculo trágico en su conjunto.

Ahora bien, hay un elemento dentro de la labor del actor trágico que no podemos dejar de mencionar, aun cuando no sea abordado por Aristóteles en los tratados que estamos analizando: la utilización de las máscaras. Willes (2007) analiza esta cuestión y se pregunta por la función de las máscaras y si su utilización implicaba que el actor estaba poseso o en control de su arte. El autor asegura que éstas no son un residuo del ritual sino que fueron creadas especialmente para el teatro y que forman parte del proceso de transformación del actor en escena. Concordamos con su interpretación y lo que nos interesa observar es el tipo de corporalidad que construye el actor con su máscara y su vestuario que, según la evidencia²³⁶, tapaba casi por completo su cuerpo.

Si tenemos en cuenta que el cuerpo en el teatro siempre significa, ya sea que se muestre o se oculte, interesa pensar qué semántica se construye en la representación trágica en relación a éste. El cuerpo del actor griego trágico estaba tapado por el vestuario y la máscara y agrandado en altura y tamaño por los *kotornos* y por una especie de peluca o cabellos adheridos a las máscaras²³⁷. Más allá de que esto responda, entre otras cosas, a la necesidad de ser visto desde grandes distancias, genera –además– determinado sentido y construye cierta corporalidad. Así, entonces, se generaría una semántica del cuerpo de los personajes no realista que sería acorde al mundo mítico y lejano que se representa en

²³⁶ Principalmente las pinturas en las vasijas de la época. Cfr. capítulo 1.2 y capítulo 5 de este trabajo.

²³⁷ Cfr. “Fuentes arqueológicas” del capítulo 1.2 y p. 64.

escena. Dentro de este panorama, y según la crítica de Minisco que ya analizamos, la actuación manierista, artificial y exagerada armonizaría con el resto de los sistemas significantes y contribuiría a construir dicha semántica. Seguimos a Wiles (2007) cuando dice –el autor lo afirma puntualmente respecto de la máscara pero nosotros lo extendemos a todos los recursos actorales– que dicha construcción no produce un extrañamiento de la representación o de los personajes sino que forman parte de su proceso de transformación en el que el actor se convierte en otro. Pero esto no implica, dentro de su labor, el estar poseo o en trance sino que son elementos de la convención teatral trágica. Retomaremos esta cuestión, y profundizaremos nuestro análisis, en el capítulo siguiente. Al respecto, nos interesará indagar acerca de cómo funcionaría la recomendación de Aristóteles por una actuación más cercana al referente cotidiano dentro del conjunto de la representación teatral que, claramente, no lo es.

Analicemos un último pasaje en relación a la utilización de gestos o, por lo menos, una instancia no oral, no lingüística:

δηλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ιδεῶν δεῖ χρῆσθαι ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέη παρασκευάζειν: πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι. τί γὰρ ἂν εἶη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φαίνοιτο ἢ δέοι καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον;

Es evidente también que en las acciones es necesario utilizar las mismas formas, cuando resulte necesario presentarlas como dignas de piedad o de temor, como grandiosas o como verosímiles. Pero la diferencia consiste en esto, que en este caso es preciso mostrarlas sin explicación y en aquél provistas de las palabras de quien habla y por las palabras se generen [las emociones]. Pues ¿cuál sería la tarea del que habla si se mostrara lo debido sin la intervención palabra? (Aristot, *Poet.*XIX. 1456b2- 8)

Para Dupont-Roc y Lallot la clave del pasaje está en el pensamiento (διάνοια, diánoia) puesto que lo que encontramos aquí es su definición. En *La Poética* habría más de tres definiciones (VI.1550a6, VI.1550b4-7 y VI.1550b11 y ss.). Ésta es la más sintética y abstracta y refiere a lo que se produce por medio del lenguaje. Según los autores, la cuestión pasaría -para Aristóteles- por la justificación de la palabra (λόγος, lógos) dentro

del drama como se deja entrever por la pregunta final “¿cuál sería la función del hablante si el pensamiento se hiciera manifiesto, y no por medio de la exposición?”. Entonces estaríamos dentro de la función pragmática del lenguaje: los personajes de la pieza hablan para obtener ciertos efectos específicos de sus acciones. Diferente que en *La Retórica*, en el caso de *La Poética*, o más precisamente dentro del drama, el pensamiento refiere a la puesta en obra activa del λόγος (lógos). Ahora bien, la distinción que realiza el pasaje respecto al mostrar con o sin una explicación referiría a la capacidad de provocar las emociones únicamente por medio de los hechos o con el complemento de la palabra. En la pieza, la historia por sí misma es capaz de producir las emociones, el λόγος-concluyen los autores- cumpliría la función de ayudante. Así, entonces, se invierten los términos en que se aborda el pensamiento en *La Retórica*: allí la función pragmática la posee la historia mientras que aquí, como ya dijimos, el lenguaje (1980:305-307). Una vez más, para poder captar su sentido pleno, es necesario tener en cuenta la especificidad genérica del objeto de estudio para no realizar un mero traspaso de un recurso o categoría que encontramos desarrollada en otra obra del filósofo. Ahora bien, resulta pertinente agregar que especialmente en ese “mostrar sin una explicación”, pero también en el acompañado por la palabra, los gestos cumplen un rol importante o, por lo menos, no están ausentes. Aunque no hay que perder de vista que, como ya se dijo, primeramente depende del arte del poeta disponer los hechos de manera tal que cumplan su función de generar las emociones que estarían en juego. Chichi y Suñol, por su parte, aseguran que en el pasaje el pensamiento referiría al modo en que se comunican en la tragedia las emociones y los argumentos retóricos. Y, agregan, que esta oposición entre drama y retórica contribuye a la idea de que para generar emociones no es necesario argumentar (2008: 96-97). Es decir que, si bien la instancia gestual no está explicitada y el énfasis recaería en la acción y en la disposición de los hechos, el lenguaje entendido en el sentido de parlamento no sería lo central o, siguiendo a Dupont-Roc y Lallot, sería un ayudante. En este punto es posible volver a la afirmación, que pretendemos desmontar, que asegura que el teatro de la época era logocéntrico. Este pasaje, sin duda, abona la tesis opuesta.

En relación con otros elementos de la representación no hay en *La Poética* muchas referencias. En nuestro relevo, referido en el capítulo anterior, se transcribieron algunos pasajes respecto de la escenografía y de la música. En relación con la primera, al analizar el

pasaje *Poet.* VI.1450b17-22 notamos la importancia del hecho de que Aristóteles adjudique al espectáculo un responsable diferente al del discurso poético. Pero en el tratado no se encuentran otras referencias para indagar en qué consistía el arte del escenógrafo y pensarlo en relación con su labor en el teatro actual y, para su estudio, será necesario complementar el estudio con evidencia de otro tipo.

Para la música las referencias son mucho más escasas y con menos información:

καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν [καὶ τὰς ὄψεις], δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα: εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων

y, además, no es pequeña la parte que desempeña la música [y los espectáculos], a través de los cuales son producidos los placeres más vívidos, aun cuando la intensidad se da tanto en la lectura cuanto en la representación. (Aristot, *Poet.* XXVI.1462a14-17)

Este pasaje marca la importancia y corrobora la presencia de la música en la representación teatral. Esta es una cuestión problemática en sí misma -casi no hay evidencia técnica respecto de partituras ni arqueológica referente a los instrumentos- y para su estudio de manera completa y productiva será necesario recurrir a herramientas propias de la disciplina musical. Dupont-Roc y Lallot señalan que el pasaje hace hincapié en el placer estético suscitado por la música y el espectáculo que generan una experiencia vívida de la sensibilidad (1980:410-411). Es decir que Aristóteles estaría, en este caso, subrayando los efectos emocionales que se generan a través del espectáculo (y todos sus elementos) y que serían un componente que agrega la representación.

Si bien no es posible decir mucho de la escenografía y de la música a partir de las argumentaciones de Aristóteles, consideramos importante relevar de todos modos los pasajes relacionados. Un relevamiento razonado, en este caso en relación a los sistemas significantes de la representación referidos por el filósofo, es una fuente de estudio en sí misma y un primer análisis que sin duda puede servir para trabajos futuros.

3.3.1 La λέξις del actor

Si bien ya hemos abordado el arte del actor en páginas anteriores, nos interesa concentrarnos aquí en la λέξις (léxis) actoral para diferenciarla de la propia del arte del poeta. Ya mencionamos que el único comentario explícito presente en *La Poética* dice:

τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἃ ἐστὶν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικῆν

...las figuras de la expresión cuyo conocimiento es propio de la representación y del que posea semejante [saber] superior. (Aristot, *Poet.* XIX. 1456b10)

Muchos estudiosos identifican este pasaje con *Rhet.* III.1.1403b27-33²³⁸:

ἔστιν δὲ αὕτη μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλη καὶ πότε μικρᾶ καὶ μέση, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξεῖα καὶ βαρεῖα καὶ μέση, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα. τρία γάρ ἐστιν περὶ ἃ σκοποῦσιν: ταῦτα δ' ἐστὶ μέγεθος ἀρμονία ῥυθμός. τὰ μὲν οὖν ἄλλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγῶνων οὗτοι λαμβάνουσιν, καὶ καθάπερ ἐκεῖ μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί, καὶ κατὰ τοὺς πολιτικοὺς ἀγῶνας, διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτῶν.

La [representación oratoria] consiste en la voz: en cómo debe ser usada para cada pasión, cuándo alta y cuándo baja y medida y cómo [deben ser] los tonos, es decir, agudos algunas veces, graves y medidos otras; y en qué ritmos [conviene] para cada caso. Pues, tres son, en efecto, las cosas que hay que considerar: estas son el tono, la armonía y el ritmo. Así es, poco más o menos, cómo los [oradores] ganan sus premios en los certámenes, e, igual que en éstos, los actores consiguen ahora más que los poetas, así también ocurre en los debates políticos, debido a la corrupción de los ciudadanos... (Aristot, *Rhet.* III.1.1403b27-35)

No adherimos a dicha interpretación. Si bien “Las figuras de la expresión”– en griego, τὰ σχήματα τῆς λέξεως– son un recurso compartido por el actor y el orador, no creemos que Aristóteles los identifique en cuanto a su funcionamiento y su semántica en ambas labores. Las características de la λέξις persuasiva serán analizadas en la sección 6 de este capítulo.

²³⁸ Por ejemplo, Sinnott (2009, nota 537: 140).

Pero, por el momento diremos que no creemos que en el pasaje la identificación entre “[los oradores] ganan sus premios en los certámenes” (τὰ μὲν οὖν ἄθλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγώνων οὗτοι λαμβάνουσιν) y “los actores consiguen ahora más que los poetas” (μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί) refiera al funcionamiento de dicho procedimiento, sino solo al procedimiento en sí mismo. En relación a esta tradicional identificación entre el orador y el actor nos parece interesante retomar la argumentación de Sansone (2012) que referimos en el estado de la cuestión de esta tesis. El autor desafía la concepción tradicional respecto de la retorización de la tragedia y, por el contrario, postula que es el teatro -con sus cambios propios- el que inspira y contribuye al desarrollo del arte de la retórica. Este tema excede el objeto de estudio de este trabajo, pero lo que nos interesa es dejar de lado la identificación tradicional entre ambas disciplinas en el sentido de que el teatro solo copia o recibe influencias de manera pasiva de su contexto. Nos parece más pertinente pensarlo como una actividad creadora que se encuentra en interacción dinámica con su época.

Concentrándonos en el pasaje de *La Poética* diremos que en el sintagma τὰ σχήματα τῆς λέξεως, el decir en genitivo –τῆς λέξεως, τῆς λέξεως– funciona como especificativo de los modos o de las formas en nominativo plural – τὰ σχήματα, τὰ schémata–. Entonces, para comprender de forma completa en qué consistirían esos modos de decir debemos volver a analizar qué implican esos σχήματα, schémata. Ya referimos que, de por sí, el término es un tanto complejo a la hora de traducir. Dijimos que el diccionario²³⁹ define σχῆμα (schêma) como “forma, figura, apariencia”, pero en este pasaje en particular, acompañado de τῆς λέξεως, significa “exposición del discurso por la cadencia y el gesto”. Entonces, esos “modos de decir” en el actor comportan, además, la gestualidad o, mejor dicho, la λέξις (léxis) del actor forma parte de su gestualidad.

Dupont-Roc y Lallot (1980: 307-311) lo interpretan en el mismo sentido y afirman que para analizar estos modos de decir en el actor hay que tener en cuenta la especificidad de cada disciplina. En su análisis relacionan el pasaje con *Poet.XVII.1455a23-32*²⁴⁰ marcando

²³⁹ Bailly, 2000: s.v.

²⁴⁰ δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον: οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὁρῶν ὥσπερ παρ’ αὐτοῖς γινόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία.(...) ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον: πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν καὶ χειμαίνεται ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα

la importancia de la palabra σχῆμα (schêma) que ya analizamos. Concluyen que formarían parte de la corporalidad del actor que, como vemos, incluye el uso de su voz y su capacidad de representar y expresar emociones. Chichi y Suñol, por su parte, agregan que estos modos de decir, debido a la referencia explícita al actor, involucran los aspectos performativos de la representación. Asimismo, las autoras dudan con respecto a si, además, su conocimiento correspondería al hacer del poeta ya que no hay referencias al respecto (2008: 97-98). Por nuestra parte, no compartimos la inquietud y creemos que corresponden a ambas labores, sobre todo, si tenemos en cuenta que para Aristóteles el poeta debe componer “las tramas y completárselas con la expresión lingüística” (XVII.1455a23). Además, como ya desarrollamos en el apartado referido a la labor del poeta, la noción de virtualidad escénica –que identificamos dentro del tratado- implica que su tarea está atravesada y tiene en cuenta procedimientos referidos al espectáculo teatral.

Retomemos la caracterización de la λέξις (léxis) del discurso poético. En nuestro análisis concluimos que en el caso del poeta, ésta – la λέξις, – y la gestualidad eran dos aspectos diferentes y separados dentro de su labor. Respecto de esta última, dijimos que el poeta la elaboraba de manera virtual, a través del lenguaje, y es el actor el que la lleva al acto. En el caso del actor, del análisis se desprendió que la λέξις, por el contrario, forma parte de su corporalidad. Es decir, que ambos casos serían proporcionalmente opuestos y se relacionan directamente con los medios de su actividad: el poeta y el lenguaje y el actor y su cuerpo.

Es necesario componer las tramas y completarlas con la expresión lingüística colocándolas lo más que se pueda ante los ojos: de este modo, al verlas con más claridad, como si estuviera frente a los acontecimientos mismos, podrá encontrar lo que [es] adecuado y se le escaparán menos las contradicciones...En lo posible completando con los gestos pues, si [poseen] igualdad de condiciones, son más convincentes quienes más conmovidos están por las pasiones; perturba el que es perturbado e irrita el que más genuinamente se irrita. (Aristot, *Poet.* XVII.1455a23-32)

Si bien este pasaje remite a la actividad del poeta, los autores llaman la atención a la utilización de la misma palabra (aquí σχῆμασι, schêmasi).

3.4 El contexto de la representación teatral

La noción de *hecho teatral* implica concebir el teatro como una actividad que excede tanto el texto como su representación y, entonces, toma en cuenta para el análisis cuestiones contextuales tanto de la coyuntura histórica particular como del ámbito de la representación. Esta última incluye, además, la instancia de la recepción. Es así que para el análisis cobran relevancia elementos que de otra manera no serían puestos en juego.

En *La Poética* y en *La Retórica* encontramos algunos pasajes que refieren tanto al contexto de representación en sí mismo, a su auditorio o al lugar que ocupaba el teatro en la época:

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἔλκειν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἔλκειν ἐκ τῶν συμβαινόντων (...) τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es anterior y de un mejor poeta. Es necesario, pues, que la fábula esté ordenada de tal manera que sin ver, quien escucha las acciones experimente temor ante lo sucedido...Provocar esto a través del espectáculo es menos artístico y necesita de ayuda exterior. (Aristot, *Poet.* XIV.1453b1-10)

Analizamos este pasaje en un apartado anterior, pero también es rico en consideraciones respecto del lugar de la representación teatral en la Atenas de la época. Halliwell asegura que en el pasaje Aristóteles estaría yendo en contra de una visión que iba tomando forma en su tiempo respecto de que el verdadero efecto de la tragedia depende de cómo se la represente (1987: 131-132). El filósofo prefiere que la trama en sí misma genere dichas pasiones y, como ya desarrollamos, está separando la representación como algo diferente de la pieza. Ahora bien, más allá del juicio en cuestión, la referencia marca la importancia que adquiere en la época el espectáculo teatral.

El pasaje de la crítica a Calípides también es rico en referencias al contexto, en este caso en relación al auditorio: "...como si [el auditorio] no entendiera a no ser que agreguen

[algo] ellos mismos, [los actores] gesticulan mucho, cual los malos flautistas...” (*Poet.*XXVI.1461b26). Aquí se tocan varias cuestiones interesantes. Por un lado, la importancia que se le daba en la época a que la pieza fuera comprendida, la conciencia de que la representación no es algo sin sentido. Esto implica, a su vez, la conciencia del receptor, del auditorio, y –además– el reconocimiento de la intención de la comprensión por parte del espectador. Esta última cuestión es, a la vez, significativa porque conlleva un conocimiento de la labor del actor y de sus recursos (por parte de los mismos actores y de Aristóteles). Tendríamos, entonces, el circuito de la comunicación teatral bastante completo: un actor con recursos particulares que transmite determinado sentido con su representación, un destinatario que debe aprehenderlo y un espectáculo al que se le hacen (o no) agregados. Asimismo, concordamos con Dupont-Roc y Lallot, cuando, al comentar el pasaje, remarcan que trasmite la relación entre los actores de la nueva escuela y sus predecesores o, por lo menos, cómo estos últimos juzgaban a los primeros (1980: 405-406).

Veamos un pasaje más antes de concluir. En *Rhet.*III 1.1403b27-33, pasaje que se ha analizado ya, dice

Así es, poco más o menos, cómo los [oradores] ganan sus premios en los certámenes, e, igual que en éstos, los actores consiguen ahora más que los poetas...

Por un lado, se identifica de manera explícita al orador y al actor y entonces no nos extraña encontrar, como ya se dijo, argumentaciones respecto del segundo en este tratado. Pero lo más interesante, a nuestro criterio, es que con la afirmación “los actores consiguen ahora más que los poetas” se está llamando la atención respecto de la importancia que toma en la época la representación frente al texto dramático o los actores frente a los trágicos. Más allá de que Aristóteles está realizando una crítica, el comentario implica la valoración creciente del hacer actoral en la época y, seguramente, el desarrollo y el perfeccionamiento de sus recursos debido a la coyuntura económica.

Todos los pasajes analizados apuntan hacia lo mismo: la importancia y la diferenciación que toma la representación teatral y los actores en la época en que vive Aristóteles. Y la conciencia que hay en relación al espectáculo, que implica la presencia de un auditorio que es su receptor.

3.4.1 Los espectadores

El estudio del auditorio teatral antiguo presenta sus problemáticas particulares. Ya abordamos varias cuestiones al respecto en el capítulo dedicado a la contextualización histórica, algunas de las cuales será necesario retomar aquí. No hay acuerdo entre los estudiosos en relación al rol que éste cumplía, tanto durante el transcurso de las representaciones cuanto dentro del festival en general, y tampoco resulta claro, entre otras cosas, cómo estaba compuesto. Si bien se admite que los festivales eran una actividad cívico-religiosa, existen diferentes posturas ya sea para homologar el ciudadano al espectador teatral o para diferenciarlo. Goldhill es uno de los representantes del primero de los abordajes. El autor asegura que formar parte del auditorio implicaba, justamente, ocupar ese rol y que en las Grandes Dionisias un sentido de participación estaba ampliamente incorporado (1997: 54-55). Goldhill apoya su argumentación en los eventos que rodeaban la representación teatral –la procesión de la estatua de Dioniso, el sacrificio de toros en honor al dios, entre otros– que involucraban una participación real y física de su parte. Asimismo, dentro del teatro, el autor enfatiza en la organización de los asientos de acuerdo a ciertos parámetros – lugares reservados para embajadores y benefactores, división de acuerdo a las tribus – lo que implicaba una representación de la ciudad y de sus integrantes. Loraux (1999), por su parte, aboga por la posición contraria. La autora asegura que el desplazamiento del teatro de Dioniso fuera del ágora es un factor determinante para considerar que la actividad teatral no formaba parte de la política. En relación a la actitud de los espectadores durante las representaciones trágicas, tradicionalmente se admitía que la tragedia los “ignoraba” y no preveía su participación. Por el contrario, la comedia era considerada como el género que los incluía e interpelaba directamente. Algunos estudiosos han desafiado dicha interpretación y aseguran que los textos trágicos también incluyen a los espectadores de diferentes maneras²⁴¹.

²⁴¹ Por ejemplo, Villacèque (2007).

Ahora bien, lo que nos interesa aquí es analizar cómo concibe Aristóteles en *La Poética* a los espectadores, y de ser posible indagar acerca de su rol. Encontramos tres menciones al respecto en el tratado:

Δευτέρα... ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν: ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς.

Segundo...la que tiene una composición doble, como la Odisea, y concluye de manera opuesta para los mejores y para los peores. Pero se la considera primera a causa de la debilidad de los espectadores pues los poetas siguen en sus creaciones el gusto del auditorio. (Aristot, *Poet.* XIII.1453a30-35)

σημεῖον δὲ τούτου ὁ ἐπετιμᾶτο Καρκίνω. ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνήει, ὃ μὴ ὀρῶντα ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν.

Prueba de ello es lo que se le censuraba a Cárcino. Pues, Anfírao salía de un templo, lo que/ lo cual [el poeta] no lo vio y [le] pasó inadvertido, pero en la escena falló porque a los espectadores esto les resultó molesto. (Aristot, *Poet.* XVII. 1455a27-29)

Τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι <οἱ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους·

Dicen, en efecto, que ésta es para espectadores capaces, que en nada necesitan de gestos, y que la tragedia [es] para [espectadores] vulgares...(Aristot, *Poet.* XXVI. 1462a1-4)

Algunos estudiosos han identificado la noción de θεατῆς (theatês) –que significa ‘espectador’– con la de θεωρός (theōrós) –que refiere a los embajadores extranjeros que asistían a los festivales teatrales representando oficialmente a su ciudad de origen–. Goldhill (1999) es uno de los representantes de dicha postura y basa su argumento en el hecho de que los ciudadanos atenienses recibían dinero para asistir al evento proveniente de un fondo público. Nightingale (2004), por su parte, argumenta de manera contraria y asegura que la modalidad ateniense de pagar a los asistentes locales fue

instaurada tiempo después, aproximadamente hacia mediados del siglo IV. Según la evidencia lingüística, la identificación de los θεαταί (theataí, espectadores) con los θεωροί (theōroí, embajadores) dentro de los festivales atenienses se encuentra en el nombre de dicho fondo público –θεωρικός, theōrikós, que es posible traducir como ‘fondo teórico’-. Pero el término no se advierte en ningún texto antes de mitad del siglo cuarto (2004: 50). Para reforzar su argumento, la autora refiere a B44 del *Protréptico*²⁴², obra juvenil de Aristóteles, y asegura que en ella el filósofo compara la contemplación filosófica con la del espectador teatral. Según Nightingale, resulta evidente que se está refiriendo a la contemplación privada del espectador que asiste a los festivales en su nombre y no debe reportar a la ciudad al respecto (2004: 192).

Ahora bien, lo cierto es que en *La Poética* Aristóteles denomina a los integrantes del auditorio teatral como θεαταί (theataí) y las referencias se limitan a evidenciarlo como el destinatario de la representación trágica sin comentarios respecto de su supuesta función pública. Lo interesante de los pasajes citados aquí es la conciencia de la existencia del espectador, el hecho de no perder de vista que el discurso poético y su representación poseen una instancia diferente y posterior a la de su producción. En relación al pasaje XXVI.1462a1-4, citado unas líneas más arriba, en el que el filósofo diferencia a los espectadores de la épica de los de la tragedia, Halliwell afirma que debido a que la relación entre el género y el tipo de público es meramente contingente, un verdadero juicio respecto de lo primero no puede basarse en consideraciones respecto del segundo. Así, continúa el autor, Aristóteles estaría asegurando que la crítica hacia los actores trágicos corresponde a un arte diferente del trabajo del poeta (1987: 182).

Por último, en relación a la actitud de los espectadores durante la representación teatral, el pasaje XVII.1455a27-29 es sumamente interesante. Gallego lo analiza en su artículo “La asamblea, el teatro y el pensamiento de la decisión en la democracia ateniense” (2016) y enfatiza en el hecho de que en el teatro trágico el auditorio podía decidir sobre el espectáculo ya sea en relación a la coherencia de la puesta en escena o con respecto a los

²⁴² Wisdom is not useful or advantageous for we call it not advantageous but good, and it should be chosen not for the sake of any other thing, but for itself. For just as we go to the Olympian festival for the sake of the spectacle, even if nothing more should come of it – for the *theoria* itself is more precious than great wealth; and just as we go to theorize at the Festival of Dionysus not so that we will gain anything from the actors (indeed we pay to see them) . . . so too the *theoria* of the universe must be honored above all things that are considered to be useful. (*Protréptico* B44 Düring).

sucesos míticos (30). De todos modos, el pasaje no es claro respecto de si la molestia del auditorio se manifestó durante la representación o no. Pero, más allá de ello, lo cierto es que para Aristóteles la comprensión de la estructura narrativa es un factor determinante en la repercusión emotiva de la tragedia (Sinnott, 2009: VI). Entonces, el filósofo estaría planteando un auditorio –en cierto punto– activo, por lo menos en lo que respecta a su actitud y atención frente a la representación.

A pesar de que no es posible decir mucho acerca de cómo Aristóteles entendía el rol de los espectadores durante la representación a partir de *La Poética*, como se vio durante el análisis, el hecho de que los mencione no resulta menor. Por el contrario, implica la conciencia de la recepción como una instancia diferente de la producción y de la realización. Y esto supone el conocimiento completo del circuito de la comunicación teatral con sus instancias claras y diferenciadas (texto poético, representación y recepción). Asimismo, por la ausencia de referencias a su rol público –y por denominarlos θεαταί (theataí) y no θεωροί (theōroí)– es posible asegurar que Aristóteles concibe su rol como una actividad desinteresada. De este modo, la contemplación del espectáculo revertiría únicamente en su ámbito privado generando, entre otras cosas, la liberación de los afectos trágicos²⁴³. Para aclarar un poco la cuestión es necesario recurrir a *Política* VIII, cuando el filósofo remarca la importancia del tiempo libre. Si bien no se está refiriendo al teatro, consideramos que esta caracterización resulta pertinente para precisar su concepción en relación al rol del espectador:

ὥστε φανερόν ὅτι δεῖ καὶ πρὸς τὴν ἐν τῇ διαγωγῇ σχολὴν
μανθάνειν ἅπαντα καὶ παιδεύεσθαι, καὶ ταῦτα μὲν τὰ
παιδεύματα καὶ ταύτας τὰς μαθήσεις ἑαυτῶν εἶναι χάριν, τὰς
δὲ πρὸς τὴν ἀσχολίαν ὡς ἀναγκαίας καὶ χάριν ἄλλων

Es evidente que, también en función del tiempo libre que transcurre en pasatiempos, debe existir un cierto grado de aprendizaje y educación, y que esas enseñanzas y esos conocimientos tienen su fin en sí mismos; mientras que los que se refieren al trabajo son necesarios y en virtud de otras cosas. (*Pol.* VIII.3.1338a10-15)

²⁴³ No ahondamos en lo referido a la *kátharsis* porque Aristóteles no precisa en ningún lugar del tratado su naturaleza o en qué consiste. Cfr. *Poet.* VI1449b27-28.

3.5 Los ejemplos de tragedias conocidas en *La Poética*

En este apartado nos concentraremos en algunos ejemplos trágicos, correspondientes a obras que se han conservado completas, que Aristóteles menciona en *La Poética*. Nos interesará observar el contexto dentro del tratado en el que aparecen, si refieren al ámbito textual o espectacular y en función de qué cuestión o recurso teatral son referidos. Asimismo, cuando resulte pertinente, los pondremos en relación con algunas cuestiones de nuestro análisis.

Aristóteles recurre a la utilización de los ejemplos a lo largo de todo el tratado y éstos no son solo provenientes de la tragedia, sino también de la épica. Estos últimos aparecen principalmente en función de las comparaciones que realiza el filósofo entre ambos géneros²⁴⁴. Los ejemplos trágicos, por su parte, son utilizados generalmente para referir cuestiones relacionadas con la correcta composición de la trama, es decir, que conciernen al ámbito textual. Ahora bien, el hecho de que se relacionen con el texto dramático no significa que no puedan ser analizados o vinculados con el espectáculo teatral, en especial si tenemos en cuenta la dinámica particular que planteamos entre ambas instancias y las características que le adjudicamos a la virtualidad escénica. Asimismo, encontramos algunas ejemplificaciones relacionadas con la representación teatral, algunas de las cuales ya hemos analizado aquí. Antes de comenzar el análisis retomemos algunas cuestiones relevantes acerca del texto dramático que desarrollamos en el marco teórico de este trabajo.

La especificidad del texto dramático consiste en su aspiración teatral. Ubersfeld (1989 y 1997) parte del supuesto de que existen en el interior del texto de teatro matrices textuales de representatividad y asegura que puede ser analizado con instrumentos específicos que pongan de relieve los núcleos de teatralidad del texto. En la escritura teatral, y más en concreto en sus presupuestos, existe algo específico, los núcleos de teatralidad del texto que hacen que sea teatro y no otra cosa²⁴⁵. Se trata, según la autora, de una característica de la creación y no de la realización. En el texto escrito se encuentra el germen a partir del cual edificar su puesta en escena. La representación no es la traducción ni la ilustración de un

²⁴⁴ Aristot. *Poet.* XXVI.1461b27-1462a10, por ejemplo.

²⁴⁵ Según Taplin, el teatro puede existir sin un texto previo pero un texto teatral sin su posterior representación no es teatro sino una forma poética bajo la influencia del teatro (1995: 95-96).

texto, una repetición, un doblaje o una explicación visual. El lector de un texto teatral debe “rellenar los agujeros del texto”, construir una representación imaginaria. Según De Toro (1987), existen matrices de teatralidad en el texto dramático, blancos textuales, lugares de indeterminación que son potencialmente plasmables en la escena. Debido a esta característica, el texto dramático es una de las fuentes privilegiadas a la hora de estudiar y reconstruir puestas en escena del pasado. Remarcamos el hecho de que es una de las fuentes privilegiadas, aunque no la única²⁴⁶. La noción de hecho teatral –que desarrollamos en el marco teórico de este trabajo– implica concebir el teatro como una actividad que excede la representación y toma en cuenta –e incluye– para su estudio los elementos que la rodean (imágenes, testimonios de sus participantes y de la época, el teatro con sus características arquitectónicas y no solo el espacio escénico, entre otros). Según De Marinis (2005), el texto no es lo más importante en el teatro, sino lo que más perdura. Ahora bien, a pesar de este carácter de privilegio que ostenta el texto dramático, éste plantea sus problemas específicos. Esto se debe, justamente, a que se trata –en realidad– de la representación que prevé el texto, no la que necesariamente se lleva a cabo. A esto se refiere Ubersfeld (1989 y 1997) cuando dice que es algo propio de la creación del texto dramático y no de la realización efectiva del espectáculo teatral ya que el responsable de llevarlo a escena es libre de seguir lo que propone el texto o de ignorarlo.

La virtualidad escénica puede encontrarse explicitada en las didascalias o implícita en los diálogos de los personajes –a esta modalidad se la denomina didascalias internas–. En el caso del teatro griego, debido a la ausencia de las acotaciones escénicas, para estudiar la virtualidad escénica debemos recurrir a los parlamentos, prestando atención a adverbios de lugar, indicadores de tiempo y espacio, referencias a objetos escénicos, a vestuario de los personajes, estados de ánimo y acciones, entre otros.

Pasemos a los ejemplos de *La Poética*. La mayoría de las menciones a tragedias conocidas oscila entre las de Sófocles y las de Eurípides y prácticamente no se mencionan piezas de Esquilo, salvo *Las Coéforas* (*Poet.XVI.1455a3*). Según Montes Bernal, “... Aristóteles, en su afán de demostrar el desarrollo «natural» de la tragedia fue despreciando, como pertenecientes a etapas no terminadas, las cualidades que dieron vida al teatro

²⁴⁶ Cfr. “Fuentes disponibles para una investigación acerca del espectáculo teatral griego antiguo” de esta tesis (capítulo 1.2, p. 55 y ss.).

temprano de Esquilo.” (2017:71). Entre los dos primeros trágicos, las ejemplificaciones que más abundan son las de *Edipo* y las de *Ifigenia en Táuride*. Respecto de la primera, el estagirita resalta el hecho de que en ella se produce el reconocimiento junto con la peripecia y eso es lo “más bello” (καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπετεία γένηται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι. *Poet.*XI.1452a32-33). Además, el reconocimiento surge a partir de los hechos, la consternación se produce de manera verosímil –al igual que en *Ifigenia*– y ése es el mejor de todos (πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι’ εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἴφιγενείᾳ. *Poet.*XVI.1455a17-20). Asimismo, prefiere *Edipo* debido a que los hechos imposibles (ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον) se ubican fuera de la trama (ἔξω τοῦ μυθεύματος. *Poet.* XXIV.1460a28-30), respecto de considerar el coro como parte de los actores (καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν. *Poet.*XVIII.1456a25-26) – el ejemplo negativo en este caso es, justamente, Eurípides– y en relación al error trágico de su protagonista (*Poet.*XIII.1453a6-11). En el caso de la obra de Eurípides, ésta es “la más bella, bellísima” respecto de que tiene una trama simple y no doble, se la califica como “la más fuerte, la mejor” (κράτιστος en el original, XIV.1454a4) en cuanto a las diferentes opciones de la realización de la acción en correspondencia con el saber y en relación a que el reconocimiento se produce por hechos de la trama al igual que en *Edipo* (*Poet.*XVIII.1456a25-26). Resulta interesante que no podamos mencionar una tragedia que, para Aristóteles, sea íntegramente la mejor o la más bella, sino que encontraremos una u otra según un procedimiento o un aspecto en cuestión.

Belfiore (1992) analiza la relación entre *Ifigenia en Táuride* y la argumentación del filósofo y asegura que esta pieza es el mejor tipo de tragedia (“the best kind” en el original, 1992: 359) para Aristóteles. Además, se pregunta por qué si él la valora tanto, la crítica moderna, por el contrario, la clasifica como una tragedia inferior o ni siquiera como una tragedia. Al respecto, la autora asegura que hay que tener en cuenta la teoría aristotélica y los intereses del filósofo para preferir esta obra. Los comentaristas, modernos, por su parte, valoran cuestiones diferentes como, por ejemplo, la intriga y la caracterización psicológica de los personajes²⁴⁷.

²⁴⁷ “These different points of view, ancient and modern, are bound up with very different concepts of tragedy. While Aristotle believes plot to be of central importance in tragedy, modern concerns instead center on

La autora basa dicha afirmación –que *Ifigenia en Táuride* es el mejor tipo de tragedia para Aristóteles– en el pasaje XIV.1454a4-7:

κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἴφιγενείᾳ ἢ ἀδελφῇ τὸν ἀδελφόν...

Ahora bien, es importante tener en cuenta el contexto de este pasaje a partir del cual Aristóteles califica la pieza como κράτιστον –krátiston– (que Belfiore traduce como “el mejor”, tomándolo en una de sus acepciones como el superlativo de ἀγαθός, agathós):

ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν: ἔστιν δὲ πρᾶξι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξι τὸ δεινόν, εἴθ' ὕστερον ἀναγνώρισαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους... ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνώρισαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. ἢ γὰρ πρᾶξι ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξι χεῖριστον: τό τε γὰρ μιὰρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν: ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνη τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων. τὸ δὲ πρᾶξι δεύτερον. βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξι, πράξαντα δὲ ἀναγνώρισαι: τό τε γὰρ μιὰρὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἢ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἴφιγενείᾳ ἢ ἀδελφῇ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἑλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλον ἀνεγνώρισεν.

Es posible que la acción se desarrolle según la manera de los antiguos que hacían [a los personajes] conscientes y concedores [de los hechos] como, en efecto, Eurípides hizo a Medea asesinando a los hijos. Es posible, también, que actúen pero sin saber que realizan algo terrible y después reconozcan el vínculo, como el Edipo de Sófocles... Hay, todavía, además de éstas, una tercera [opción], intentar hacer algo irremediable por ignorancia y darse cuenta antes de actuar. Aparte de esto no hay otra manera pues, necesariamente se actúa o no y se sabe o no se sabe. De todas, la peor es intentar [algo] a conciencia y no realizarlo. Esto resulta repugnante y no trágico, pues, no se padece. Por lo tanto, nadie obra de ese modo excepto en pocas ocasiones, como

characterization and. psychology.” (1992:361), “A brief study of Aristotle's theory of the tragic plot in general is an essential preliminary to an analysis of his views on the IT plot in particular.” (1992: 363).

Creón y Hemón en *Antígona*. Después viene el actuar. Mejor es actuar sin saber y enterarse después de haberlo hecho. Pues, no hay nada repugnante y el reconocimiento resulta consternante. Lo óptimo es lo último como, por ejemplo, en *Cresfontes*, Mérope intenta asesinar a su hijo y no lo asesina sino que lo reconoce, y en *Ifigenia* la hermana al hermano y en *Hele* el hijo se entera que está a punto de entregar a la madre. (XIV.1453b27-1454a9)

Todo el capítulo versa respecto de la manera de provocar en el auditorio las emociones trágicas que deben surgir, preferentemente, de los hechos y no solo a través del espectáculo. En el pasaje que traducimos, la argumentación gira en torno a las diferentes posibilidades de realización de la acción en relación al saber, es decir, si se actúa a sabiendas -como en el caso de *Medea*- o en ignorancia -como en el caso de *Edipo*-. Existe, también, una tercera situación que corresponde a estar a punto de actuar y no hacerlo debido a que se produce el reconocimiento y aquí se introduce el ejemplo de *Ifigenia en Táuride*. Pero no es el único ejemplo al respecto, sino que también se menciona otra tragedia de Eurípides que se encuentra perdida, *Cresfonte*. Asimismo, se introduce una cuarta posibilidad, que no sería trágica porque no hay acontecimiento patético, que es el caso de que se tenga intención de actuar a sabiendas pero finalmente no se actúe y el ejemplo de ello es Hemón respecto de Creonte en *Antígona*. Además, dentro de este desarrollo, Aristóteles discrimina casos posibles en paralelo organizados en torno a los ejes “saber” y “actuar” con sus diferentes combinaciones. Por un lado, los referidos a llevar a cabo la acción, es decir, al actuar en relación con saber o no, con sus correspondientes ejemplos de *Edipo* y *Medea*. Y por otro, el no actuar en sus dos variantes, estar dispuesto a actuar a pesar de saber pero, finalmente, no hacerlo (como el ejemplo de Hemón y Creonte) y disponerse a actuar pero no hacerlo por producirse el reconocimiento. En este último caso entra el ejemplo de *Ifigenia en Táuride* que viene acompañado del de la obra perdida. Aristóteles califica como “la mejor” (βέλτιον, béltion) al correspondiente a *Edipo* en contraposición con el caso de *Medea*. Y el de *Ifigenia* es presentado como κράτιστον (krátiston, lo óptimo o lo mejor por excelencia) y aquí utiliza un superlativo, a diferencia del comparativo que mencionamos antes para *Edipo*. Entonces, volviendo a la argumentación de Belfiore (1992), es posible asegurar que el caso de *Ifigenia*, pero también el de *Cresfonte*, es el que prefiere el filósofo por sobre todas las opciones. Pero resulta ser la predilecta, en este caso, solo respecto de la

realización o no de la acción en relación con el saber y no en general como parece asegurar la autora. El ejemplo referente a *Antígona*, por su parte, es calificado como *μιαρός* (*míarós*, que frecuentemente en Aristóteles se puede traducir como “repugnante”²⁴⁸) y *οὐ τραγικόν* (*ou tragikión*, no trágico) –única situación calificada así– ya que carece de momento patético.

Pasemos, ahora, a analizar lo referido al error trágico (*ἁμαρτία*, *hamartía*). A partir de él se produce el cambio de fortuna del héroe (*μεταβολή*, *metabolé*) lo cual genera en el auditorio las pasiones trágicas. Se trata, a su vez, del vínculo entre la ignorancia y el reconocimiento. Vínculo en el sentido de que sin ignorancia no habría error –en los términos en que lo entiende Aristóteles– y, tampoco, el reconocimiento de éste ni de las circunstancias particulares que llevaron al héroe a errar. Esta cuestión se desarrolla en el capítulo XIII en el cual se indaga acerca de la manera de representar dichas pasiones y en relación a qué tipo de personalidades morales (XIII.1452b29-1453a11). Cappelletti menciona aquí una posible referencia por parte de Aristóteles hacia su maestro Platón “cuya preocupación por el sentido ético de la poesía se extiende desde la *República* hasta las *Leyes*” (1998, nota 191: 74). Volveremos sobre este tema en unas páginas más adelante.

En el capítulo se presentan cuatro opciones que refieren a dos tipos de hombres, *ἐπιεικῆς* (*epieikés*, buenos, razonables) y *μοχθηρός* (*mojtērós*, malvados) y el cambio de fortuna (*μεταβολή*, *metabolé*) de ambos entre la dicha y la desdicha y, también, del malvado entre ésta y aquella. Cappelletti, en una de las notas correspondientes a este pasaje, detalla cuatro posibilidades de cambio de fortuna e incluye el caso, no explicitado por el filósofo, del hombre bueno que pasa de la desdicha a la dicha (1998, nota 1991: 74). Sinnott, por su parte, llama la atención –justamente– sobre la no inclusión de esta posibilidad. Él asegura que se debe a que es un caso prácticamente igual al del hombre malvado en las mismas circunstancias (y, entonces, despertaría el sentimiento humanitario) y a que “se confunde con la trama propia de la comedia” (2009, nota 288:87). El filósofo desecha las tres variantes que explicita por “el hecho de ser incompatibles con la finalidad intrínseca de la tragedia, que es provocar temor y compasión.” (Cappelletti, 1998, nota 191: 74). En el caso

²⁴⁸ El Bailly (2000: s.v.) anota esta acepción entre todos los significados de *μιαρός* para *Poet.* XIII y nosotros lo extendemos también para este capítulo. Cappelletti, por su parte, lo traduce como “desdoroso” (1998:16). Cfr. nota 169 de este trabajo.

de los hombres enteramente buenos, el paso de la dicha a la desdicha resulta repugnante (μιαρός, miarós)²⁴⁹ y en el de los hombres malvados despierta el sentimiento de humanidad (φιλόανθρωπος, filánthrōpos). Por último, la situación en que personajes malvados cambian su fortuna desde la desdicha a la dicha es calificada como no trágica (ἀτράγωδος, atragōidos)²⁵⁰. El personaje trágico debe estar en el medio (μεταξύ, metaxú) entre el hombre enteramente virtuoso y el malvado, y el hecho de que la desgracia provenga de un error del que nadie está exento genera las pasiones trágicas. Cualquier otra persona en condiciones y con carácter similar a Edipo podría actuar de la misma forma que él lo hizo. Las pasiones trágicas, el temor (φόβος, fóbos) y la compasión (ἔλεος, éleos), se experimentan hacia el hombre que es igual a nosotros (el temor) y ante circunstancias inmerecidas (la compasión)²⁵¹. Cappelletti afirma que Aristóteles, al igual que en sus tratados éticos, apoya el justo medio y elige personajes que resultan representativos de la mayoría desde una perspectiva moral, mientras que en términos sociales los prefiere ilustres y nobles (2008, nota 192: 75). Según Sherman (1992), la clave para entender el error trágico es el hecho de que un error, a diferencia de un accidente, puede ser explicado y su resultado no es del todo inesperado²⁵². Tonner (2008) argumenta en el mismo sentido y recuerda que las consecuencias deben responder a la probabilidad o a la necesidad, es decir, que no pueden ser contrarias a la razón²⁵³.

Los personajes que ejemplifican la variante que prefiere Aristóteles son Edipo y Tiestes:

ὁ μεταξύ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ
διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν
μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν
μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ
ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ Vale mencionar que en este caso se realiza la negación mediante la alfa privativa. En el caso de *Antígona*, por su parte, se utiliza el adverbio de negación. Cfr. p. 153.

²⁵¹ ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον (*Poet.* XIII.1453a.5). Está frase es normalmente aceptada por los editores. Por su parte, Sinnott la considera una glosa (2009, nota 302: 88).

²⁵² “What is crucial for our understanding of hamartia in the Poetics is the notion that what comes about as the result of accident is contrary to reasonable expectation; what comes about as the result of hamartia proper is not. An error can be accounted for; it is not reasonably unexpected.” (Sherman, 1992: 186).

²⁵³ “The tragic consequences must follow either by probability or necessity from the protagonist’s hamartia. It follows that what happens in a good tragedy should not be contrary to reason.” (Tonner, 2008: 20).

Resta, pues, el que está en el medio entre estos. Tal es el que no se distingue en virtud ni justicia y no cambia [de fortuna] a través de maldad o perversidad sino a través de algún error propio de los que gozan de gran fama y fortuna, como Edipo y Tiestes y los hombres remarcables de tales familias. (Aristot., *Poet.* XIII.1453a6-11)

Respecto de Tiestes, no queda claro el motivo de la inclusión dentro del ejemplo ya que, según la tradición mítica, su vida está plagada de crímenes (Cappelletti, 1998, nota 192: 75). Seguramente Aristóteles se esté refiriendo a una tragedia perdida por lo que no podemos saber con exactitud a qué error involuntario está aludiendo.

Ahora bien, a pesar de que la cuestión del error trágico se encuentra íntimamente ligada con la ignorancia y con la noción de responsabilidad que se desarrolla en la *Ética Nicomaquea* (III 1, 1110b24-1111a), no hay acuerdo entre los estudiosos acerca de que la argumentación de Aristóteles en ambos tratados sea confluyente.

ἕτερον δ' ἔοικε καὶ τὸ δι' ἄγνοιαν πράττειν τοῦ ἀγνοοῦντα: ὁ γὰρ μεθύων ἢ ὀργιζόμενος οὐ δοκεῖ δι' ἄγνοιαν πράττειν ἀλλὰ διὰ τι τῶν εἰρημένων, οὐκ εἰδῶς δὲ ἀλλ' ἄγνοῶν. ἀγνοεῖ μὲν οὖν πᾶς ὁ μοχθηρὸς ἃ δεῖ πράττειν καὶ ὧν ἀφεκτέον, καὶ διὰ τὴν τοιαύτην ἀμαρτίαν ἄδικοι καὶ ὄλως κακοὶ γίνονται: τὸ δ' ἀκούσιον βούλεται λέγεσθαι οὐκ εἴ τις ἀγνοεῖ τὰ συμφέροντα: οὐ γὰρ ἢ ἐν τῇ προαιρέσει ἄγνοια αἰτία τοῦ ἀκούσιου ἀλλὰ τῆς μοχθηρίας, οὐδ' ἢ καθόλου (ψέγονται γὰρ διὰ γε ταύτην) ἀλλ' ἢ καθ' ἕκαστα, ἐν οἷς καὶ περὶ ἃ ἡ πράξις...

Además, obrar por ignorancia parece distinto de obrar en ignorancia: pues el embriagado o el encolerizado no parecen obrar por ignorancia sino por algunas de las [causas] mencionadas, no en conocimiento sino en ignorancia. En efecto, todo malvado ignora lo que es necesario hacer y [aquello] de lo que debe abstenerse, y por tal falta son injustos y malos en general. Pero “involuntario” no se dice cuando alguien no conoce lo conveniente pues la ignorancia en la elección no es causa de lo involuntario sino de la maldad, tampoco lo es la ignorancia universal²⁵⁴ (pues ésta es censurada) sino [ignorancia] de aquellas [circunstancias] en las que y respecto de las cuales se actúa...

Tonner, por su parte, asegura que *La Poética* es una parte central del estudio de Aristóteles acerca de la naturaleza de la acción humana y de la felicidad. Según el autor, el

²⁵⁴ Seguimos a Pallí Bonet (1993: 181).

tratado –además de ser leído como una obra estética– puede ser considerado como parte de la teoría ética del filósofo (2008: 2)²⁵⁵. Sherman, por su lado, argumenta en el sentido opuesto. La autora afirma que, a diferencia de Platón, a Aristóteles no le interesa ningún tipo de censura moral y no desapruueba –sino todo lo contrario– las obras que provocan una respuesta emotiva frente al sufrimiento y la pérdida. Si en *La Poética*, continúa Sherman, se encuentra algún indicio moralizante es un efecto colateral del interés del filósofo, justamente, por las tragedias que generan el placer propio de las emociones trágicas (1992:184)²⁵⁶. Por nuestra parte, concordamos con Sherman en el sentido de entender el tratado objeto de esta tesis principalmente en términos estéticos y en el hecho de que Aristóteles no realiza ningún tipo de censura moral respecto de la respuesta emotiva que las tragedias generan en el auditorio, sino todo lo contrario. El filósofo analiza las pasiones que generan las diferentes tramas con sus variantes en cuanto a los caracteres representados y explícitamente prefiere las que, según él, deben provocar las piezas trágicas. Unas líneas más adelante volveremos sobre la cuestión de la importancia del destinatario de las mismas, el auditorio.

Para Aristóteles resulta determinante que lo que se ignore sean las circunstancias particulares de la acción –y, entonces, también sus consecuencias– y no lo universal, es decir, lo que está bien y lo que está mal. Esto es lo que diferencia un acto voluntario de uno involuntario. Edipo mata a su padre y se casa con su madre no porque no sepa que esas acciones no son correctas, sino porque ignora lo particular de la situación: el hecho de que el hombre que se cruza en el camino **es** su padre y que la mujer con la que se casa **es** su madre. Sin embargo, hay que tener en cuenta que esos errores están fuera de la tragedia de

²⁵⁵“His Poetics was intended to form a central part of his extended inquiry into the nature of human action and happiness. It was his view that in tragedy, the tragic hero falls into misery through a hamartia, a mistake or error, that results in irreparable damage to the life of the protagonist and/or the lives of their loved ones. Hamartia or ‘tragic error’ brings to the fore the fragility and contingency of human flourishing. Thus, in addition to being read as a work of aesthetics the Poetics can be usefully read in terms of Aristotle’s ethical theory and thus ultimately in terms of his account of what it is to be a flourishing human being.” (Tonner, 208:2).

²⁵⁶ “These remarks also put into perspective Aristotle's response to Plato. In the Republic, Plato is concerned with the question of justice, and to a certain extent, poetic justice too... These worries are clearly not Aristotle's. He has little interest in moral censorship, and less interest in banning works that provoke affective responses to loss and suffering. Indeed, any hint of moralizing in the Poetics is the coincidental effect of an independent concern to design tragedies that arouse precisely the pleasure intrinsic to experiencing pity and fear. In staging optimal conditions for experiencing painful emotions and for enjoying their subsequent relief, Aristotle pays little homage to Plato.” (Sherman, 1992:184).

Sófocles y, entonces, el error que habría que considerar consiste en investigar la causa de la peste que azota Tebas. Esto es lo que conduce al héroe a conocer dichas circunstancias, lo que produce el cambio de fortuna y el desenlace trágico. Es decir, se produce el reconocimiento junto con la peripecia y –como ya comentamos unas páginas antes– eso es, para Aristóteles, lo más bello (*Poet.*XI.1452a32-33). Como *Edipo*, la mayoría de las tragedias son el resultado de una cadena de errores trágicos que llevan al héroe al desenlace final. Y, a su vez, generan consecuencias que implican otros errores trágicos. Según Tonner, se trata de eventos “casualmente inteligibles” (2008: 20).

Si bien la clase de errores son indefinidos y numerosos y hay muchas maneras de errar, solo hay una forma de hacerlo de “la manera correcta” en pos de provocar las pasiones trágicas (Sherman, 1992: 184). Y, en ello, es de vital importancia que no se obre por vicio o por maldad. Tonner asegura que, si bien no hay límite para el tipo de error que el poeta quiera representar, sí lo hay respecto del significado que tenga para el auditorio (2008: 19). Es decir, en relación a las pasiones que deben generarse que, a su vez, están relacionadas con la noción de responsabilidad y de ignorancia. Ya desarrollamos lo referido al tipo de ignorancia que, según Aristóteles, está involucrada en el error trágico, la relacionada con las circunstancias particulares y no con lo universal. Detengámonos, ahora, en la responsabilidad.

La noción de responsabilidad en relación al error trágico es una cuestión bastante problemática. De por sí, la noción de “error” involucraría cierto nivel de responsabilidad. Aristóteles diferencia en *Rhet.* I.13.1374b5-10 y, también, en *Ética Nicomaquea* V.8 tres variantes: actuar mal de manera intencional, el error y el accidente:

ἐφ’ οἷς τε γὰρ δεῖ συγγνώμην ἔχειν, ἐπιεικῆ ταῦτα, καὶ τὸ τὰ
ἀμαρτήματα καὶ τὰ ἀδικήματα μὴ τοῦ ἴσου ἀξιοῦν, μηδὲ τὰ
ἀμαρτήματα καὶ τὰ ἀτυχήματα: ἔστιν ἀτυχήματα μὲν γὰρ ὅσα
παράλογα καὶ μὴ ἀπὸ μοχθηρίας, ἀμαρτήματα δὲ ὅσα μὴ παράλογα
καὶ μὴ ἀπὸ πονηρίας, ἀδικήματα δὲ ὅσα μήτε παράλογα ἀπὸ
πονηρίας τέ ἐστιν

Porque los casos para lo que es necesario el perdón²⁵⁷ son casos de equidad, y los errores y los delitos no son merecedores de lo mismo

²⁵⁷ Según el Liddell and Scott si συγγνώμην –suggnōmmēn– está acompañado por ἔχειν –échein– puede traducirse como “to pardon” (1996: s.v.).

ni los errores que las desgracias. Pues, desgracias son tales [cosas que suceden de forma] inesperada y no por maldad, los errores no son inesperados pero no con maldad, los delitos son calculados y por maldad...

La clave parecería ser la intencionalidad (relacionada con la ignorancia) en el accionar que sería proporcional a la responsabilidad. Dentro de esta clasificación, tradicionalmente se ha entendido el error como una “negligencia culpable” (culpable en el sentido penal, no en el sentido religioso) en la que el nivel de culpa es moderado (a diferencia del actuar con mala intención en el que la responsabilidad es total y del accidente en el cual ésta no estaría involucrada). Sherman, sin embargo, argumenta de manera diferente y pone el acento en la noción de *paralogos* la cual implica consecuencias inesperadas pero no inexplicables. De esta manera, la autora está poniendo en juego la idea de “inevitabilidad”. La *katharsis*, continúa, depende de la aceptación en lugar de la posibilidad de haberlo evitado (1992:184-188). Tonner agrega que el error es atribuible al individuo y en él están involucrados lo voluntario de la acción (y esto es una principal diferencia con el accidente) y, en cierto punto, la suerte. Según el autor, el protagonista pudo haber hecho todo lo posible y requerido a nivel moral y, aun así, cometer un error (2008:20).

Respecto del error trágico, resulta sumamente significativo para esta tesis el hecho de su directa relación con el auditorio, destinatario de la pieza trágica. En unos párrafos anteriores dijimos –citando a Tonner (2008)– que, si bien hay muchos errores posibles, el que a Aristóteles le interesa es el que genera de manera adecuada las pasiones trágicas. Unas líneas después del pasaje que citamos sobre el error trágico, dentro del mismo capítulo, el filósofo afirma:

ἢ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γὰρ ἐστὶν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν: σημεῖον δὲ μέγιστον: ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

Ciertamente, la tragedia más bella, según el arte, tiene esta composición. Se equivocan, por lo tanto, los que critican a Eurípides porque hace eso en sus tragedias y muchas de ellas finalizan en desgracia. Esto es, pues, como se dijo, lo correcto. La mayor prueba: sobre el escenario y en los concursos las mismas, si son bien interpretadas aparecen como las más trágicas y Eurípides, aunque no es bueno en la organización de otros elementos parece el más trágico de los poetas. (Aristot., *Poet.* XIII.1453a23-30)

Este pasaje es interesante en varios sentidos. En primer lugar, por la directa referencia a la representación en relación con lograr el efecto trágico deseado. Las piezas teatrales –en este caso las de Eurípides– si son exitosas / si están bien interpretadas (ἂν κατορθωθῶσιν, ἂν katorthōthōsin) resultan ser las más trágicas. Es decir, que el espectáculo no es algo accesorio, sino algo decisivo en ello. Ahora bien, esto no significa que la organización y elaboración de la trama sean cuestiones secundarias²⁵⁸, sino que, como ya desarrollamos en unas páginas anteriores, la instancia textual y su posterior representación se relacionan a partir de una dinámica performativa que le otorga al texto trágico una *finalidad* performativa.

Por otro lado, este pasaje refiere claramente a la noción de virtualidad escénica que hemos desarrollado ya. Es evidente que Aristóteles está pensando en la representación implícita del texto, la cual es una representación posible y no la que efectivamente se llevó a cabo (de ahí la utilización del eventual marcado por la partícula ἂν, ἂν, junto con el verbo).

En otro pasaje que involucra ejemplos de tragedias conocidas encontramos una referencia explícita a la representación teatral:

²⁵⁸ ἢ δὲ ὅμις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἢ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

El espectáculo [es] atractivo pero no es resultado del arte [de la poética]. Pues la fuerza de la tragedia existe sin certamen y actores, además, sobre la realización de los espectáculos, el arte del escenógrafo tiene más dominio que el de los poetas... (Aristot., *Poet.* VI.1450b17-22)

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἔστι πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνου. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων (...) τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἔστιν.

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es anterior y de un mejor poeta. Es necesario, pues, que la fábula esté ordenada de tal manera que sin ver, quien escucha las acciones, experimente temor por lo sucedido...Provocar esto a través del espectáculo es menos artístico y necesita de ayuda exterior. (Aristot., *Poet.* XIV.1453b1-10)

φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλου. ἀλλὰ μηχανῆ χρῆστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας: ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὄραν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγωδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.

Es evidente, de hecho, que los desenlaces de las tramas deben ser resultado de la trama misma y no, como en *Medea*, de un dispositivo escénico o en la *Ilíada* que éste [se desarrolla] por el mar. Sino que el dispositivo escénico debe usarse para lo que está fuera del drama, ya sea [hechos] sucedidos hace tiempo que no pueden ser conocidos por los hombres o posteriores que es necesario [que sean] proclamados y anunciados. Porque le atribuimos a los dioses el verlo todo. Nada debe haber en los hechos inexplicable, de ser así, [debe estar] fuera de la tragedia como en *Edipo* de Sófocles. (*Poet.*XV.1454a38-1454b7)

La palabra μηχανή (mējanē) remite directamente a la materialidad del espectáculo. Literalmente significa “instrumento, máquina para levantar peso”, pero dentro del ámbito del teatro refiere a una “máquina teatral mediante la cual los dioses aparecen en el aire” (Liddell y Scott, 1996: s.v.), es decir, que es un dispositivo escénico. Es sumamente significativo el hecho de que aquí Aristóteles esté pensando directamente en la representación teatral. La μηχανή no es parte del desenlace de *Medea* sino cómo éste es llevado a escena. La crítica a Eurípides tiene que ver con la elaboración de una trama en la cual el desenlace involucra la aparición de un dios y, entonces, la necesidad de utilizar dicho dispositivo. Pero lo interesante es la manera en que lo expresa: no censura la resolución del conflicto mediante la aparición del dios, sino que el final implique el uso de la μηχανή. Lo que tiene en cuenta el filósofo es la virtualidad escénica de la pieza teatral, está pensando en su posterior representación.

Hasta aquí, analizamos algunos de los ejemplos de tragedias conocidas presentes en *La Poética*. Todos ellos versan sobre la construcción de la trama, es decir, sobre la esfera textual. Ahora bien, resulta interesante que en muchos casos entra en juego la posterior representación del texto dramático y, entonces, la noción de virtualidad escénica. Como desarrollamos al comienzo de este apartado, dicha noción no involucra el espectáculo que

efectivamente se llevó a cabo sino el que está implícito en la pieza dramática. En las menciones en las que está involucrado el espectáculo teatral y que son sobre tragedias conocidas –hay menciones a puestas en escena particulares, por ejemplo, en Aristot, *Poet.* XVII. 1455a27-29–, Aristóteles no refiere una puesta en escena particular sino que sus ejemplos son a partir de la potencialidad escénica de la tragedia en cuestión. Ahora bien, nos preguntamos si en los ejemplos restantes, aunque no lo explicita, también está puesta en juego la escenificación de la pieza dramática. Especialmente si tenemos en cuenta que uno de los principales intereses del filósofo es que, en este caso, la tragedia genere en el auditorio el efecto y las pasiones adecuadas. Asimismo, un argumento a favor puede ser la relación que propusimos, a partir de nuestro análisis, entre el texto dramático y su posterior representación, la cual está atravesada por la performatividad en potencia del primero y las características que argumentamos que adquiere la virtualidad escénica en esta época. Por último, si Aristóteles aconseja al poeta que al componer las tramas las coloque “frente a los ojos”,²⁵⁹ (μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον, *Poet.* XVII.1455a23), cuestión que identificamos en nuestro análisis –justamente– con la noción de virtualidad escénica, es de esperar que él haga lo mismo. Más allá de la imposibilidad de poder dar una respuesta certera, que por otro lado no es determinante para nuestro análisis, lo interesante es que el aspecto espectacular de la tragedia está presente y que él en muchos casos hace lo mismo que le aconseja al poeta: poner la trama frente a sus ojos.

²⁵⁹ Cfr. p. 115

3.6 La representación oratoria. Relaciones y diferencias con la representación teatral

Como ya comentamos en varias ocasiones, si bien *La Retórica* es un tratado sobre el arte de los oradores, de todos modos está colmado de referencias relevantes acerca del teatro. Ahora bien, dichas referencias son, por un lado, explícitas respecto del hacer teatral y, por el otro, a pesar de que refieran a la actividad oratoria, igualmente significativas para un estudio acerca del teatro. En este apartado analizaremos algunas nociones propias de la disciplina retórica que consideramos pertinente poner en relación con el arte teatral. Aseguramos que su abordaje ayudará a profundizar nuestro análisis de la representación teatral. Nos concentraremos en el libro III porque es allí donde se encuentran las argumentaciones relevantes para nuestro trabajo. Haremos especial énfasis en las características que, según Aristóteles, posee la λέξις (léxis) del discurso persuasivo para diferenciarlas de las propias del discurso poético que ya analizamos. Asimismo, nos interesará estudiar la representación oratoria para abordar algunos de sus procedimientos y enmarcarlos dentro de su especificidad genérica. Como aseguramos en una de las hipótesis de la presente tesis, no creemos que Aristóteles identifique la representación teatral y la oratoria en cuanto a sus procedimientos y a su funcionamiento sino solo en tanto a que ambas son representaciones. Así, nos interesará desmontar la identificación tradicional entre ellas para completar la caracterización y el análisis que hemos emprendido ya respecto del espectáculo teatral en su especificidad genérica y disciplinar. En nuestro análisis concebimos ambas disciplinas en una interacción dinámica y no una subordinada a la otra en el sentido de imitar o de tomar procedimientos sin refuncionalizarlos ni que sufran modificaciones según la especificidad en cuestión²⁶⁰. Al respecto, Ober asegura que la experiencia en el teatro “ayudaba” y era un “entrenamiento” válido tanto para el auditorio de los oradores –en relación a la representación ficcional que presenciaba–cuanto

²⁶⁰ Ya mencionamos en el estado de la cuestión de este trabajo el estudio de Sansone (2012) en relación al cuestionamiento de la concepción del teatro como subordinado a los cambios e innovaciones del arte de la retórica. Cfr. pp. 28-30 y 138.

Dejamos de lado, de manera deliberada, el contexto de la actividad oratoria y las características de los oradores. Cfr. Ober (1989), en especial desde el capítulo 3 en adelante.

para ellos mismos –en lo concerniente a los recursos que utilizaban en su desempeño²⁶¹– (1989: 152-155).

La Retórica, tal como nos ha sido transmitida, está compuesta por tres libros: los primeros dos están dedicados al contenido de la διάνοια (diánoia, pensamiento) integrada por los tipos de persuasión y sus respectivas variantes y componentes, mientras que el tercero refiere a la λέξις (léxis, expresión) y a la τάξις (táxis, composición) de los discursos. Debido a la independencia temática del último libro respecto de los anteriores, la tradición erudita ha puesto en duda tanto su autenticidad (sobre todo de determinadas partes) cuanto su fecha de composición y se ha preguntado si, en realidad, el libro III no estaba destinado a ser un tratado autónomo (por ejemplo, Fortenbaugh, 1991). Los que aseguran que la obra fue editada tal cual nos llegó por el propio Aristóteles (por ejemplo, Racionero, 1990) resuelven lo que tradicionalmente se ha clasificado como contradicciones argumentando que corresponden a distintos años de composición. Pero que fue el propio filósofo quien revisó y editó el tratado. No es el objetivo del presente trabajo indagar ni discutir dichas posiciones pero, de todos modos, un estudio que aborde *La Retórica* – aunque no sea su totalidad– no puede dejar de mencionar y, en cierto punto, tener en cuenta dicha problemática.

Como ya comentamos, el libro III aborda dos cuestiones: los primeros doce capítulos están dedicados a la λέξις y los últimos siete, con los que se cierra el tratado, corresponden a la τάξις. Comienza con una breve recapitulación y se anuncia que se continuará con la λέξις porque

τὸ μὲν οὖν τῆς λέξεως ὅμως ἔχει τι μικρὸν ἀναγκαῖον ἐν πάσῃ
διδασκαλίᾳ: διαφέρει γάρ τι πρὸς τὸ δηλῶσαι ὡδὶ ἢ ὡδὶ εἰπεῖν

Y, sin embargo, la expresión es, aunque sea en una pequeña medida, necesaria en toda enseñanza pues en las demostraciones hay algunas diferencias en expresarse de un modo o de otro. (Aristot, *Rhet.* III.1.1404a8-10)

²⁶¹ Esquines, por ejemplo, había sido actor profesional y Demóstenes había tomado lecciones con un actor profesional (Ober, 1989: 154).

Ahora bien, según Chichi y Suñol (2008) los capítulos dedicados a la λέξις pueden dividirse, a su vez, en tres: entre el 2 y el 6 se abordan las virtudes de la λέξις –la claridad, evitar la esterilidad, la corrección idiomática y la solemnidad-, el capítulo 7 trata sobre lo adecuado en relación al asunto –τὸ πρέπον, τὸ πρέπον–, y el 10 y el 11 se ocupan de las expresiones elegantes. Al esquema le falta referencia al capítulo 12 que es en el que se desarrollan las clases de λέξις de acuerdo a los diferentes géneros oratorios. Asimismo, resulta interesante que si bien el libro III se centra en la actividad de los oradores (“acerca de la clase de expresión que corresponde a los discursos” III.1.3.1404a40) – tanto en la expresión como en la representación – las referencias son más amplias y abarcan ejemplos de otros géneros, muchos pertenecientes a la poesía.

Comencemos con el análisis. En *Rhet.* III.1.1403b27-35 se lee

ἔστιν δὲ αὕτη μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλη καὶ πότε μικρὰ καὶ μέση, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξεῖα καὶ βαρεῖα καὶ μέση, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα. τρία γάρ ἐστιν περὶ ἃ σκοποῦσιν: ταῦτα δ' ἐστὶ μέγεθος ἀρμονία ῥυθμός. τὰ μὲν οὖν ἄλλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγώνων οὗτοι λαμβάνουσιν, καὶ καθάπερ ἐκεῖ μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί, καὶ κατὰ τοὺς πολιτικοὺς ἀγῶνας, διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτῶν.

La [representación oratoria] consiste en la voz: en cómo debe ser usada para cada pasión, cuándo alta y cuándo baja y medida y cómo [deben ser] los tonos, es decir, agudos algunas veces, graves y medidos otras; y en qué ritmos [conviene] para cada caso. Pues, tres son, en efecto, las cosas que hay que considerar: estas son el tono, la armonía y el ritmo. Así es, poco más o menos, cómo los [oradores] ganan sus premios en los certámenes, e, igual que en éstos, los actores consiguen ahora más que los poetas, así también ocurre en los debates políticos, debido a la corrupción de los ciudadanos...

El pasaje es bastante claro para explicar en qué consiste la labor de los oradores: en el correcto uso de la voz de acuerdo a cada pasión. Ahora bien, es interesante observar que lo que aquí se traduce como “representación oratoria”, como lo indican los corchetes, corresponde a una reposición de la traducción²⁶² en base a lo que se viene desarrollando anteriormente. Cope (1877) repone “declamation” y refiere al término ὑπόκρισις (hypókrisis) y Freese (1926), por su parte, agrega “delivery”. Esta cuestión es significativa

²⁶² Seguimos a Racionaero (1990).

para este trabajo porque en español la palabra representación –a diferencia de la declamación– remite directamente a la teatral e implica mucho más que el uso de la voz. Ahora bien, el diccionario²⁶³ anota que ὑπόκρισις (hypókrisis), en el contexto de *La Retórica*, correspondería traducirse más bien como declamación. Y, en este caso, la palabra sí refiere únicamente al uso de la voz. Dejamos por el momento como pregunta cuál sería la manera más pertinente de referir la labor del orador²⁶⁴: si como representación, en la que entran en juego, entonces, otros recursos además de la voz, o como declamación. Al analizar la noción de ὄψις (opsis) en *La Poética*, Sifakis comenta que Aristóteles en *La Retórica* aborda la actuación. Pero que, a diferencia de los maestros romanos como Cicerón y Quintiliano, solo se concentra en el uso de la voz y en la *delivery* (2013: 53-54). El autor no realiza un análisis al respecto ni refiere ningún pasaje del tratado. Como se verá a lo largo de nuestro estudio, no acordamos con dicha afirmación.

Asimismo, es digno de notar que, a diferencia de lo que sucede con el espectáculo teatral y la labor del actor, Aristóteles incluye la representación oratoria como uno de los elementos del arte retórico y entonces la aborda dentro del tratado (Sonkowsky, 1959)²⁶⁵. Según Chichi y Suñol (2008) esto se debe a que como los modos de decir no son accesorios el filósofo debe ocuparse, además, de los aspectos performativos que, a diferencia de la espontaneidad de la representación teatral, son susceptibles de ser enseñados (2008:100). Retomaremos esta cuestión al finalizar este apartado.

Antes de pasar a desarrollar las virtudes de la expresión el filósofo aclara ciertas características de la actividad retórica y de la teatral: por un lado, la λέξις (léxis) es susceptible de ser enseñada, porque corresponde al ámbito del arte (τέχνη, téchnē), no así la representación teatral (*Rhet.*III.1.2.1404a16-18); y, por otro, que la expresión es diferente en el discurso en prosa que en poesía (*Rhet.*III.1.3.1404a28-29).

Concentrémonos, ahora, en las virtudes de la expresión:

ὠρίσθω λέξεως ἀρετὴ σαφῆ εἶναι (σημεῖον γάρ τι ὁ λόγος ὄν, ἐὰν μὴ
δηλοῖ οὐ ποιήσει τὸ ἑαυτοῦ ἔργον, καὶ μήτε ταπεινὴν μήτε ὑπὲρ τὸ

²⁶³ Bailly (2000: s.v).

²⁶⁴ Más allá que Aristóteles explicita en este pasaje que implica la utilización solo de la voz.

²⁶⁵ “The orator, however, combined in a certain way both the making and the performing of the speech in his art. Aristotle in his somewhat revolutionary book on rhetoric establishes delivery as one of the elements of the art of rhetoric as a whole.” (Sonkowsky, 1959: 258).

ἀξίωμα, ἀλλὰ πρέπουσαν: ἡ γὰρ ποιητικὴ ἴσως οὐ ταπεινή, ἀλλ' οὐ πρέπουσα λόγῳ

...propongamos por definición que una virtud de la expresión es la claridad [pues un signo de esto es que si un discurso no hace evidente su significado, no cumplirá su función]. Ni [debe ser] vulgar ni más pretencioso de lo debido, sino la adecuada; la poética, en efecto, no es vulgar, pero tampoco es adecuada para el discurso. (Aristot, *Rhet.* III.2.1.1404b1-5)

La claridad del discurso implica que la expresión sea adecuada a éste y para ello la elección de palabras y la utilización de ciertos recursos es central. Al respecto se explicita una diferencia con la expresión poética: si bien ella no es vulgar tampoco es adecuada para el discurso.

Para la claridad del discurso es central la elección de palabras adecuadas. La pauta debe ser regida por la naturalidad ya que ella es lo que hace el discurso convincente (III.2.1.1404b20). Es decir, que en su elaboración no se debe perder de vista su fin: persuadir. Ahora bien, de todos modos la prosa posee elementos extraordinarios pero ellos deben aparecer en menor medida:

διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον... ἐπὶ μὲν οὖν τῶν μέτρων πολλὰ τε ποιεῖται οὕτω καὶ ἀρμόττει ἐκεῖ (πλέον γὰρ ἐξέστηκεν περὶ ἃ καὶ περὶ οὗς ὁ λόγος) , ἐν δὲ τοῖς ψιλοῖς λόγοις πολλῶ ἐλάττω

Por lo tanto, es necesario que el discurso tenga un “aire extranjero” ...Ahora bien, en verso hay muchas maneras de producir esto, y son apropiados porque los temas y las personas del discurso son más fuera de lo común . Pero en prosa estos recursos son mucho más pequeños (Aristot, *Rhet.* III.2.1.1404b9-14)

Lo propio de la prosa, entonces, consiste en:

τὸ δὲ κύριον καὶ τὸ οἰκεῖον καὶ μεταφορὰ μόνον χρήσιμα πρὸς τὴν τῶν ψιλῶν λόγων λέξις

...los [nombres] propios y ordinarios y las metáforas son los únicos apropiados para la expresión de la prosa sencilla. (Aristot, *Rhet.* III.2.2.1404b32-34)

Es interesante que al referir los tipos de nombres Aristóteles remita directamente el tratamiento del tema en *La Poética* y no lo desarrolle nuevamente, sino que comente solo los adecuados para el discurso persuasivo. Esta modalidad es recurrente a lo largo del libro III.

Luego de un breve desarrollo sobre los epítetos y los diminutivos²⁶⁶, la argumentación se centra en las cuatro causas de la esterilidad en el discurso: los términos compuestos, los inusitados, los epítetos improcedentes y las metáforas inadecuadas. Es digno de notar que, en cierto punto, la esterilidad es la otra cara de la claridad. Es por eso que encontramos muchos elementos ya desarrollados respecto de la claridad pero en este caso en relación a su uso incorrecto.

Continuando con las virtudes de la λέξις (léxis) se encuentran las referencias a las cinco condiciones para la corrección de la expresión: el uso de las conjunciones, los términos particulares, la utilización de términos que no sean ambiguos, la distinción entre los géneros de los nombres y el designar rectamente lo múltiple, lo poco y lo uno. Y, por último, antes de pasar a la expresión adecuada, se explican cuáles son los recursos que contribuyen a la solemnidad de la expresión.

Pasemos, ahora, al capítulo 7 en el que se desarrolla la expresión adecuada:

τὸ δὲ πρέπον ἔξει ἢ λέξις, εἰ ἢ παθητικὴ τε καὶ ἠθικὴ καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον.

La expresión será adecuada si expresa las pasiones y los caracteres y mantiene analogía con los supuestos asuntos. (Aristot, *Rhet.*III.7.1408a10-12)

Nuevamente, igual que con la claridad, la razón de que así sea radica en la finalidad del discurso que persuade ya que “la expresión adecuada hace probable el hecho” (*Rhet.*III.7.1.1408a 20). Chichi (2006) analiza la expresión adecuada (τὸ πρέπον, τὸ πρέπον) y asegura que ella compromete un segundo nivel de reflexión. Según la autora, “sólo si alguien se plantea cómo decir en determinada situación aquello que ya se tenga para decir, sólo entonces encontrará tonos, gestos, y emociones relacionadas, por eso,

²⁶⁶ También se desarrolla lo referido a la metáfora que citamos en el apartado correspondiente al hacer del poeta. Cfr. p. 109 y ss.

justas, armónicas, adecuadas, para decir lo que tenga que decir.” (59-60). No se trata de una cuestión de forma y contenido, sino que pasaría por una metarreflexión que toma en cuenta lo que se tiene para decir, al destinatario del discurso y las maneras de expresarlo. Entonces, concluye Chichi, lo que se tiene que decir incluye como contenidos genuinos determinadas representaciones de las pasiones y el carácter involucrados.

La expresión adecuada entendida como una reflexión de segundo grado (Chichi, 2006) implica, además, entenderla en términos de representación. Pero no en el sentido de una representación teatral que involucra, entre otras cosas, un carácter ficcional. Sino que, en este caso, resulta pertinente volver al sentido más tradicional de la palabra como “hacer presente algo por medio de signos” (Pavis, 2003). De esta manera, la noción implica el mostrar de determinada forma algo que ya existe o está dado. Entonces, la expresión adecuada representa lo que se tiene que decir –que se sabe de antemano– de acuerdo con ciertos parámetros. Teniendo en cuenta esto, nos interesará estudiar a continuación cómo lo gestual, la corporalidad del orador, es puesta en juego. De los tres requisitos implicados en la expresión adecuada –que exprese las pasiones y los caracteres y que guarde analogía con los hechos– nos centraremos en los primeros dos porque es en ellos donde la cuestión resulta más evidente y relevante. Asimismo, nos interesará hacer algunas relaciones con la actividad teatral. La intención, como hemos aclarado varias veces ya, no es identificar asuntos comunes sin más sino pensarlos en relación porque creemos que enriquecen el análisis. Aseguramos que los recursos mediante los cuales el orador expresa el carácter y despierta las pasiones en el auditorio pueden ser pensados a partir de la llamada identificación stanislavskiana.

La cuestión de la persuasión por el carácter y las pasiones ha generado debates y opiniones encontradas que se relacionan con la problemática de la composición del tratado en general. Fortenbaugh (1991) –que, como mencionamos ya, no aboga por la responsabilidad completa de Aristóteles en la forma en que *La Retórica* nos llegó y se inclina por la independencia del libro III– basa parte de su argumentación justamente en las pruebas por el ἦθος (êthos, carácter) y por el πάθος (páthos, pasiones). Al autor le llama la atención el tratamiento del tema en I.1 donde se condena ese tipo de pruebas porque no son propias del arte. Asimismo, si bien se las menciona al comienzo de III.1, en la segunda parte del capítulo no se vuelve a ellas y es recién en el capítulo 7 cuando se las retoma.

Fortenbaugh resuelve la cuestión argumentando que la inclusión de las pruebas por el carácter corresponde a un momento posterior en el pensamiento aristotélico en el que el filósofo desarrolló una noción de la persuasión en la cual dichas pruebas no poseen matices negativos. Y, en el caso del libro I, el estagirita estaría criticando una tradición retórica contemporánea que consistía en generar cierto efecto emocional en el auditorio (1991: 153-154). Racionero (1990), por su parte, interpreta la cuestión como uno de los motivos por los que Aristóteles unió el libro III al resto del tratado. Según él, este tipo de pruebas correspondería a las presentadas en I.2.1356a2-3 como la segunda especie de pruebas por persuasión aunque no las nombre en términos de carácter o de pasiones (nota 5: 480).

Lo adecuado de la expresión depende de dos factores: debe expresar los caracteres y las pasiones y guardar analogía con los hechos. Respecto de lo último el filósofo lo explica con ejemplos:

τὸ δ' ἀνάλογόν ἐστιν ἐὰν μήτε περὶ εὐόγκων αὐτοκαβδάλως λέγῃται
μήτε περὶ εὐτελῶν σεμνῶς, μηδ' ἐπὶ τῷ εὐτελεῖ ὀνόματι ἐπιῆ κόσμος

...hay analogía si no se habla [y escribe] descuidadamente sobre lo importante ni gravemente sobre lo banal ni se ponen adornos a una palabra sencilla. (Aristot, *Rhet.* III.7.1.1408a12-14)

y, de no ser así, se provocará la risa.

La analogía con los hechos es, dentro del plano estricto del lenguaje, paralela a la expresión de los caracteres y las pasiones. Es decir, que ambas cuestiones deben mantener la relación apropiada con el asunto del discurso. La cuestión es que en el caso de estos últimos –caracteres y pasiones– no es tan claro cómo se debe lograr. Según Halliwell, los caracteres y las pasiones forman parte del proceso de expresividad estilística pero el filósofo no refiere a ningún principio formal sobre cómo debe lograrse (1991:63). Claramente se relaciona con qué se dice y con cómo pero intervienen otros factores:

παθητικὴ δέ, ἐὰν μὲν ἦ ὕβρις, ὀργιζομένου λέξις, ἐὰν δὲ ἀσεβῆ καὶ
αἰσχρὰ, δυσχεραίνοντος καὶ εὐλαβομένου καὶ λέγειν, ἐὰν δὲ
ἐπαινετὰ, ἀγαμένως, ἐὰν δὲ ἐλεεινὰ, ταπεινῶς, καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων δὲ
ὁμοίως. πιθανοὶ δὲ τὸ πρᾶγμα καὶ ἡ οἰκεία λέξις: παραλογίζεται τε

γὰρ ἡ ψυχὴ ὡς ἀληθῶς λέγοντος, ὅτι ἐπὶ τοῖς τοιούτοις οὕτως ἔχουσιν, ὥστ' οἴονται, εἰ καὶ μὴ οὕτως ἔχει ὡς λέγει ὁ λέγων, τὰ πράγματα οὕτως ἔχειν, καὶ συνομοπαθεῖ ὁ ἀκούων ἀεὶ τῷ παθητικῶς λέγοντι, κἂν μὴθὲν λέγη. διὸ πολλοὶ καταπλήττουσι τοὺς ἀκροατὰς θορυβοῦντες. καὶ ἠθικὴ δὲ αὕτη ἢ ἐκ τῶν σημείων δεῖξις, ὅτε ἀκολουθεῖ ἡ ἀρμόττουσα ἐκάστῳ γένει καὶ ἔξει...

...es expresiva de las pasiones si es desmedida la expresión propia del que se encoleriza, y si [es] impía y avergonzada el habla del indignado y reverente; si en caso de algo loable [es] elogiosa; y si [se trata] de algo piadoso [se expresa] humildemente. Y así, igualmente, en los otros casos. Además, la expresión adecuada hace probable el hecho pues el estado de ánimo [del que escucha] es engañado por la veracidad del que habla porque todos bajo circunstancias similares sienten igual, o así piensan, aunque no sea así como dice el que habla, que las cosas como las representan, y el que escucha siempre se identifica con la emoción del que habla aunque no diga nada. Y es por eso que muchos [oradores] asombran a sus oyentes haciendo ruido. Esta demostración a través de signos es también expresiva del carácter, cuando le sigue [una expresión] acorde a cada clase y modo de ser.... (Aristot, *Rhet.*III.7.1.1408a17-30)

La expresión debe reflejar las pasiones de manera acorde al asunto en cuestión. Pero, si bien no se aclara, es evidente que las pasiones en el discurso deben ir acompañadas de aspectos extralingüísticos. Veamos otro pasaje antes de profundizar el análisis:

καὶ ἠθικὴ δὲ αὕτη ἢ ἐκ τῶν σημείων δεῖξις, ὅτε ἀκολουθεῖ ἡ ἀρμόττουσα ἐκάστῳ γένει καὶ ἔξει...ἐὰν οὖν καὶ τὰ ὀνόματα οἰκεῖα λέγη τῇ ἔξει, ποιήσει τὸ ἦθος: οὐ γὰρ ταῦτ' αὐτῶς ἀγροῖκος ἂν καὶ πεπαιδευμένος εἴπειεν

...esta demostración a través de signos es también expresiva del carácter, cuando le sigue [una expresión] acorde a cada clase y modo de ser...De hecho, si se dicen palabras apropiadas al modo de ser, se representará el carácter, pues no suelen hablar de la misma manera el rústico y el educado. (Aristot, *Rhet.*III.7.1.1408a26-34)

Los géneros corresponden a la edad y a lo masculino y lo femenino que están detallados en el libro II. Los modos de ser, por su parte, son “aquello según lo cual cada uno es de una

determinada manera en su vida” (III.7.1.1408a30)²⁶⁷ y suponen una propiedad durable a diferencia de los estados de ánimo que corresponden a una reacción más pasional (Racionero, 1990, nota 118: 515). Entonces, la expresión de las pasiones se diferenciaría de la del carácter, en principio, en que la primera es la expresión de algo pasajero mientras que la segunda muestra una característica invariable del orador. Ambas tienen como objetivo convencer al auditorio, el carácter hace creíble al orador quien, mediante la expresión de las pasiones, las despierta, a su vez, en el auditorio:

πιθανοῖ δὲ τὸ πρᾶγμα καὶ ἡ οἰκεία λέξις: παραλογίζεται τε γὰρ ἡ ψυχὴ ὡς ἀληθῶς λέγοντος, ὅτι ἐπὶ τοῖς τοιούτοις οὕτως ἔχουσιν, ὥστ' οἴονται, εἰ καὶ μὴ οὕτως ἔχει ὡς λέγει ὁ λέγων, τὰ πράγματα οὕτως ἔχειν, καὶ συνομοπαθεῖ ὁ ἀκούων ἀεὶ τῷ παθητικῶς λέγοντι, κἂν μὴθὲν λέγῃ.

[Sobre la expresión de las pasiones] Además, la expresión adecuada hace probable el hecho pues el estado de ánimo [del que escucha] es engañado por la veracidad del que habla porque todos bajo circunstancias similares sienten igual, o así piensan, aunque no sea así como dice el que habla, que las cosas como las representan, y el que escucha siempre se identifica con la emoción del que habla aunque no diga nada. (Aristot, *Rhet.* III.7.1.1408a20-24)

πάσχουσι δὲ τι οἱ ἀκροαταὶ

[Sobre la expresión del carácter] Los oyentes están afectados por esto... (Aristot, *Rhet.* III.7.1.1408a35)

Ahora bien, como ya comentamos, el filósofo no aclara en detalle en qué consisten ambas expresiones. Los pasajes citados no son del todo claros al respecto. En relación a la expresión de las pasiones, ya mencionamos que parece implicar un aspecto extra-lingüístico. En el primero de los pasajes se refiere la identificación del estado de ánimo del que escucha con la del que habla, lo que sugiere la utilización de otros recursos además del lenguaje. Ya adelantamos que consideramos pertinente relacionar este proceso con lo que en teatro se conoce como la identificación stanislavskiana. En el sistema desarrollado por

²⁶⁷ ἔξεις δέ, καθ' ἃς ποιός τις τῷ βίῳ

el director ruso a fines del siglo XIX y principios del XX todos los recursos de la representación apuntan al mayor realismo posible y a plantear la escena como una continuación de la realidad en la que está inmerso el espectador. Ese tipo de teatro es ilusionista, lo que significa que no se rompe la realidad escénica ni se interpela al público directamente. Es decir, que no se presenta como una representación ni como una ficción, sino como la continuación de la realidad, como la vida misma por decirlo de una manera coloquial. Así, la platea se identifica con lo que sucede en escena en el sentido de que lo experimenta a través del personaje pero desde la seguridad de su asiento. Pero la identificación es en relación a lo emocional que transita en carne propia²⁶⁸. El auditorio del discurso persuasivo también se identifica con el orador de una manera emocional y gracias a los recursos por él empleados, la expresión del carácter y de las pasiones. Aristóteles lo adjudica a un paralogismo y a nuestro criterio esa es solo una parte del proceso, la correspondiente a la parte intelectual o lógica²⁶⁹.

Respecto de la expresión del carácter es más confuso cómo debe ser llevada a cabo. Por un lado, se la caracteriza como una demostración a través de signos²⁷⁰ (ἡ ἐκ τῶν σημείων δεῖξις) y esos signos pueden incluir los no verbales. El diccionario (Bailly, 2000: s.v) define σημεῖον (sēmeiōn) en su primera acepción como marca distintiva y en el resto de sus significados (presagio, constelación, estandarte militar, signo grabado o escrito, etc.) la referencia al lenguaje está prácticamente ausente. Pero, por otro, el filósofo continúa “si se dicen palabras apropiadas al modo de ser” y “no suelen hablar de la misma manera el rústico y el educado”. En este caso la referencia a la palabra es ineludible y pareciera que esa es la manera de expresar el carácter. Cope (1877), cuando traduce el pasaje (*Rhet.*III.7.1.1408a26-34), agrega el adjetivo “externos” a la palabra “signos” y aclara que “son exhibidos en el lenguaje, el tono y la acción.”²⁷¹ Blundell (1992) analiza en profundidad la noción de ἦθος (êthos). Su trabajo no se centra en *La Retórica* sino que estudia los diferentes significados y matices de la noción para comprender cómo la concibe

²⁶⁸ Sin duda la relación con la identificación stanislavskiana también es válida para la *katharsis* poética.

²⁶⁹ En este párrafo presentamos de manera general lo que dentro de la disciplina del teatro se entiende por identificación stanislavskiana. Ahondaremos al respecto en el capítulo 4 cuando sistematicemos nuestro análisis. Cfr. Stanislavsky (2002 y 2009).

²⁷⁰ Esta caracterización también sería válida para la expresión de las pasiones como se deja ver por el καί (kaí) del comienzo (καὶ ἠθικὴ δὲ αὐτὴ ἡ ἐκ τῶν σημείων δεῖξις, ὅτε ἀκολουθεῖ ἡ ἀρμόττουσα ἐκάστω γένει καὶ ἕξει).

²⁷¹ “And this mode of proof arising out of (external) signs (exhibited in language, tone, and action)...”

el filósofo en *La Poética*. Pero, de todos modos, indaga respecto de este tipo de pruebas. Teniendo en cuenta la especificidad del objeto de estudio de cada tratado en particular, la autora asegura que lo que se busca aquí es la representación del ἦθος²⁷². Woerther (2007) también posee un extenso trabajo sobre el ἦθος en Aristóteles, pero su objetivo es analizar la noción en general para estudiarla en profundidad en *La Retórica*. Su trabajo se centra en la noción desarrollada en los libros I y II y, justamente, la diferencia de la relacionada con la λέξις (léxis). Según la autora, el estilo ético —en el original, *style éthique*— es diferente del ἦθος como medio de persuasión desarrollado en los primeros libros. En el libro III, por su parte, estaría despojado de todo matiz moral o evaluativo porque la referencia es más amplia que las tres virtudes (virtud, sabiduría y benevolencia) ya que incluye disposiciones que no son ni morales ni positivas. Asimismo, implica al orador real y a su actividad (a diferencia del medio persuasivo que es solo referencial). Por último, la autora asegura que el estilo ético se relacionaría casi exclusivamente con el género deliberativo porque implicaría un desempeño oral mientras que el epidíctico y el judicial tendrían relaciones más directas con lo escrito. Este punto es interesante para el presente análisis ya que lo oral incluiría, a nuestro criterio, una representación. Retomaremos esta cuestión cuando volvamos sobre nuestra pregunta inicial respecto de cómo es pertinente denominar el desempeño oral de los oradores, si como una representación o como una declamación.

Analicemos un último pasaje al respecto que, a nuestro criterio, resulta clave:

λέγω δὲ οἷον ἔαν τὰ ὀνόματα σκληρὰ ᾗ, μὴ καὶ τῆ φωνῆ καὶ τῷ προσώπῳ καὶ τοῖς ἀρμόττουσιν: εἰ δὲ μή, φανερόν γίνεται ἕκαστον ὃ ἔστιν. ἔαν δὲ τὸ μὲν τὸ δὲ μή, λανθάνει ποιῶν τὸ αὐτό. ἔαν οὖν τὰ μαλακὰ σκληρῶς καὶ τὰ σκληρὰ μαλακῶς λέγεται, πιθανὸν γίγνεται.

Quiero decir que si, por ejemplo, las palabras son duras, no es ajustado que la voz y el rostro lo sean también, sino se hace evidente lo que cada uno es. Pero si unas veces se hace de una manera y otras no, no se nota aunque sea lo mismo. Ciertamente, si se dice duramente lo que es suave o suavemente lo duro, no resulta persuasivo. (Aristot, *Rhet.* III. 7.2.1408b6-8)

²⁷² La autora refiere en su análisis a *Rhet.* II.1.2.1378a.6-9 y *Rhet.* III.17.3.1418a37-b1.

El pasaje es interesante ya que diferencia el lenguaje de la expresión corporal del orador. Cada una de ellos como medios de expresión genera sentido en sí mismo y, en este caso, el filósofo condena su uso conjunto porque evidenciaría los recursos. Entonces, lo corporal del orador estaría contemplado en su labor y lo que censura el filósofo es la saturación del uso conjunto de ambos recursos, el lenguaje y lo gestual. Aquí notamos una diferencia con la argumentación de *La Poética* en relación a la labor del actor. Si bien tradicionalmente se ha afirmado que el estagirita identifica ambas labores, o por lo menos muchos de los recursos comunes, en este caso la cuestión se ubicaría en el lado opuesto. Ya analizamos *Poet.XXVI.1461b27-1462a10*²⁷³ y aclaramos que si bien se ha leído el pasaje como una crítica o condena por parte de Aristóteles a la gestualidad de los actores, el pasaje admite otra interpretación. Csapo (2002) asegura que lo que tradicionalmente se traduce como “exagerar demasiado” (ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα) debe ser interpretado, en realidad, como traspasar un límite y no como sobreactuación. Entonces la crítica no es por exageración sino por no representarlos de manera adecuada, acorde a cómo actuarían según su carácter. En el arte del actor la preferencia de Aristóteles es opuesta y lo gestual y el diálogo deben ser armónicos en cuanto a su semántica. Es evidente que la diferencia radica en las características propias de cada disciplina y en el verosímil de cada una: mientras que el teatro construye un universo cerrado en sí mismo y lejano respecto de la

²⁷³ πότερον δὲ βελτίων ἢ ἐποικικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγικὴ, διαφορήσειεν ἂν τις. εἰ γὰρ ἡ ἤττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη δ' ἢ πρὸς βελτίους θεατὰς ἐστὶν ἀεὶ, λίαν δὴλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ: ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἂν μὴ αὐτὸς προσθῆ, πολλὴν κίνησιν κινεῖται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταί... ἢ μὲν οὖν τραγωδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτὰς: ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιπιδὴν ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πινδάρου: ὡς δ' οὔτοι ἔχουσι πρὸς αὐτοὺς, ἢ ὀλητέχνη πρὸς τὴν ἐποικίαν ἔχει. Τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασὶν εἶναι <οἷ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους: (...) εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα, εἶπερ μὴδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἢ φαῦλον, ὅπερ καὶ Καλλιπιδὴ ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρως γυναικᾶς μιμουμένων.

Alguien podría preguntarse cuál de las dos es mejor, si la representación épica o la trágica. Si la mejor es la menos vulgar, y ésta se dirige siempre a los mejores espectadores, es evidente que la que imita toda clase de cosas es vulgar, como si [el auditorio] no entendiera a no ser que agreguen [algo] ellos mismos, [los actores] gesticulan mucho, cual los malos flautistas...La tragedia es, de hecho, tal como los actores anteriores juzgaban a sus propios antecesores, como Minisco llamaba a Calípides <<mono>> por traspasar un límite y lo mismo [se] opinaba sobre Píndaro; así como éstos se relacionan con aquéllos, todo el arte [trágico] se relaciona con la epopeya. Dicen, en efecto, que ésta es para espectadores capaces, que en nada necesitan de gestos, y que la tragedia [es] para [espectadores] vulgares...Luego, no todo movimiento debe ser rechazado, acaso tampoco la danza, sino el de los vulgares lo que se [le] censuraba a Calípides y ahora a otros, por representar a mujeres no libres. (Aristot, *Poet.XXVI.1461b27-1462a10*)

realidad propia del auditorio que corresponde a la tradición mítica, el discurso persuasivo se maneja dentro de la realidad de su receptor²⁷⁴.

Aquí resulta necesario realizar un comentario respecto de lo que en el pasaje se traduce como “rostro”, en griego πρόσωπον (prósōpon). El diccionario (Bailly, 2000: s.v.) lo define en su primera acepción como “rostro o figura” y en la mayoría de sus acepciones implica lo corporal, sumándole un matiz de artificialidad (figura artificial, máscara de teatro, personaje teatral). Wiles (2007), dentro de su extenso análisis respecto de las máscaras en el teatro griego, hace notar, justamente, que la palabra griega es la misma tanto para designar la máscara teatral cuanto para nombrar la cara o el rostro de la persona fuera del teatro. A partir de ello el autor asegura que ésta (la máscara) estaba relacionada directamente con la identidad de una persona. Por eso, su utilización no generaba un alejamiento del actor sino que era parte de su transformación en otro y era percibida como parte de la identidad del personaje. Es decir, que era parte de la convención teatral y no era vista como algo artificial o ajeno. Este dispositivo es una de las diferencias más significativas entre la representación teatral, o el hacer del actor en particular, y el desempeño de los oradores en público: mientras que el primero aparece en escena transformado por la máscara y el vestuario, el último se presenta con la misma apariencia que posee en la vida cotidiana. Ambos recursos, sin duda, son acordes a cada uno de los mundos representados y contribuyen a construir su semántica. Dejamos por el momento esta cuestión que retomaremos cuando pongamos en relación, unas páginas más adelante, el hacer teatral y el de los oradores.

Retomemos la relación que establecimos con la identificación stanislavskiana para diferenciar la identificación del productor de sentido de la del receptor. Dijimos que en la técnica del director ruso todos los recursos son realistas y apuntan a establecer la escena como una continuación de la realidad del espectador. Hablando en términos semióticos, todos los sistemas significantes son armónicos y redundantes y, entonces, el actor -como uno de ellos- lo es también (en el sentido de que la voz y el gesto, como parte de él, no estarían escindidos salvo que sea adrede para construir determinada semántica). Desde el

²⁷⁴ Para un análisis detallado del verosímil de ambas disciplinas cfr. Reznik, 2012 y 2012a y pp. 132-133 de este trabajo.

lado del actor todos los procedimientos apuntan a que éste se identifique con su personaje y actúe con la verdad escénica correspondiente. Ya explicamos que todo esto genera en el espectador una identificación emocional. Ahora bien, a partir de lo que acabamos de analizar en *La Retórica*, la relación que establecimos con la poética teatral stanislavskiana solo sería pertinente respecto del efecto generado en el auditorio. En relación al hacer del orador, como desarrollamos, el gesto y la palabra no deben ser redundantes para no evidenciar el artificio. Pero, aunque en el caso de la producción la modalidad es diferente, se busca generar el mismo efecto en el receptor. Puede sonar paradójico que recursos utilizados de manera opuesta generen impactos similares pero lo cierto es que la diferencia radica en la especificidad disciplinar misma. Ober argumenta en el mismo sentido, aunque sin referencias a la poética stanislavskiana. El autor asegura que el auditorio, a partir de su experiencia en el teatro, posee las competencias simbólicas para poder identificarse con el orador (1989: 153). Además, éste depende de que su auditorio suspenda su incredulidad – *disbelief* en el original– (1989: 155). Esta “suspensión de la creencia” –como se suele decir en el ámbito de los estudios teatrales– es propia del teatro y del pacto entre el productor y el receptor, en el cual este último acepta creerle al actor –en este caso, al orador– durante el tiempo que dure la representación.

Retomemos la afirmación de que la expresión adecuada implica una reflexión de segundo grado (Chichi, 2006). El saber cómo decir lo que se tiene para decir de manera pertinente al asunto implica, además, el conocimiento de las emociones en sí mismas y de la expresión que conviene según la condición de la persona a representar (Chichi, 2006: 59-60). Entonces, aquí, entrarían en juego los denominados tratados sobre el carácter y sobre las pasiones, ambos abordados allí como medios de persuasión, que se desarrollan en el Libro II. Al respecto, Woerther (2007) se pregunta por la función del desarrollo del ἦθος (*êthos*) en ese libro. Asegura que, si bien Aristóteles no lo explicita, es posible conjeturar que los caracteres colaboran a la construcción de cada uno de los tres medios de persuasión (281 y ss.). En este punto es posible establecer relaciones con la labor del actor quien también, teniendo en cuenta el personaje que debe interpretar, recurre a un catálogo de caracteres, emociones y gestos.

Pasemos, ahora, al análisis de los capítulos 10 y 11. Luego de un desarrollo sobre la utilización del ritmo y otro sobre la construcción de las frases, la argumentación se centra

en la expresión elegante. El paralelismo con 2, 3 y 4 es evidente, en primer lugar porque la metáfora es el centro de la argumentación en ambos casos. La diferencia consiste en que los primeros se centran en una tipología de palabras individuales mientras que el 10 y el 11 se enfocan en la efectividad de frases. Además, en los últimos la noción de λέξις (léxis) estaría relacionada con la de διάνοια (diánoia) a diferencia de los otros en los que ambas nociones estarían separadas (Halliwell, 1993: 64-65).

La elegancia en el discurso gira en torno a tres recursos:

δεῖ ἄρα τούτων στοχάζεσθαι τριῶν, μεταφορᾶς ἀντιθέσεως ἐνεργείας

Es necesario, entonces, tener en cuenta estas tres cosas: metáfora, antítesis y vivacidad en el discurso (Aristot., *Rhet.* III.10.2.1410b35)

De todas las clases de metáfora (que se distinguen en *Poet.* XXI) las que se fundan en la analogía son las preferibles. Además ponen el objeto frente a los ojos²⁷⁵, lo que implica que signifiquen en acto²⁷⁶ (*Rhet.* III.11.1.1411b22-26). Racionero aclara que este “saltar a la vista” –como él lo traduce, cfr. nota 275 de esta tesis- es la consecuencia fundamental de la λέξις cuando se la aplica a hacer sensible el contenido del mensaje (1990, nota 212: 539).

El principio rector, que conducirá la utilización de dichos medios, es el aprender:

εἰπόμεν οὖν καὶ διαριθμησώμεθα: ἀρχὴ δ' ἔστω ἡμῖν αὕτη. τὸ γὰρ μανθάνειν ῥαδίως ἠδὲ φύσει πᾶσιν ἐστί, τὰ δὲ ὀνόματα σημαίνει τι, ὥστε ὅσα τῶν ὀνομάτων ποιεῖ ἡμῖν μάθησιν, ἥδιστα

Mencionemos, entonces, y enumeremos nuestro principio, es éste. El aprendizaje fácil es natural y placentero para todos y los nombres significan algo, por lo tanto, todas las palabras de las que aprendemos son más placenteras. (Aristot., *Rhet.* III.10.1.1410b10-13)

Entonces,

²⁷⁵ τῶ πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν. Traducimos “poner las cosas frente a los ojos” siguiendo a Freese (1926). Cope (1877) lo deja sin traducir en esta línea pero una más adelante utiliza “things are set before our eyes” y Racionero elige “que el objeto salte a la vista” (1990: 538).

²⁷⁶ ἐνεργοῦντα σημαίνει

ἀνάγκη δὴ καὶ λέξις καὶ ἐνθυμήματα ταῦτ' εἶναι ἀστεῖα ὅσα
ποιεῖ ἡμῖν μάθησιν ταχεῖαν

Necesariamente, entonces, son elegantes estas expresiones y entimemas, cuantos nos hacen aprender rápido (Aristot, *Reth.*III.10.2. 1410b21-23)

Según Halliwell (1993), hasta aquí la λέξις (léxis) estaría íntimamente ligada con la δίανοια (diánoia) debido a esta presentación en binomio de la λέξις y los entimemas y al hecho de que ambos contribuyen al aprendizaje. Ahora bien, pocas líneas después Aristóteles realiza una distinción entre ellos:

κατὰ μὲν οὖν τὴν δίανοιαν τοῦ λεγομένου τὰ τοιαῦτα εὐδοκιμεῖ
τῶν ἐνθυμημάτων

Así, respecto del significado intelectual de lo que se dice, este tipo de entimemas son populares. (Aristot, *Reth.*III.10.2. 1410b27-28)

Según el autor, si bien aquí el filósofo está distinguiendo la forma del contenido, lo cierto es que sería más pertinente entender la diferenciación como una separación entre la línea del argumento y la particular formulación de un elemento en dicho argumento. Así, la λέξις correspondería a esto último porque no puede ser separada de su enunciado (Halliwell, 1993: 64-65). Chichi y Suñol entienden la cuestión en el mismo sentido y aseguran que el binomio no implicaría una oposición entre un contenido significativo y una forma accesoria, sino que la distinción es solo analítica ya que lo que se dice y la manera en que se lo dice poseen una relación de implicación mutua (2008:105)²⁷⁷.

Finalmente, en el capítulo 12 se desarrolla la expresión adecuada a cada género oratorio para finalizar el análisis de la λέξις apelando a la necesidad del justo medio. Si las virtudes de la expresión son utilizadas de manera adecuada se logrará que ella cause placer:

²⁷⁷ Cuando analizamos la δίανοια dentro de *La Poética* referimos que las autoras lo consideran un concepto retórico a diferencia de Dupon-Roc y Lallot que aseguran que, dentro de dicho tratado, debe ser considerado una noción de orden poética.

καὶ τὸ ἡδεῖαν τὰ εἰρημένα ποιήσει, ἂν εὖ μιχθῆ, τὸ εἰωθὸς καὶ
τὸ ξενικόν, καὶ ὁ ῥυθμός, καὶ τὸ πιθανὸν ἐκ τοῦ πρέποντος

Y dijimos que causará placer, si se mezcla bien palabras ordinarias y extranjeras, el ritmo y la persuasión de lo adecuado. (Aristot. *Reth.* III.12.4.1414a27-29)

Para completar el análisis deberíamos centrarnos, ahora, en la expresión adecuada según el género. Ya hemos desarrollado esta cuestión en el capítulo 2 de esta tesis, pero para retomar la pregunta que formulamos al comienzo de este apartado respecto de la representación oratoria resulta necesario volver a ella. En *Rhet.* III.12.1.1413b2-11 se lee:

δεῖ δὲ μὴ λεληθέναι ὅτι ἄλλη ἐκάστῳ γένει ἀρμόττει λέξις. οὐ γὰρ ἡ αὐτὴ γραφικὴ καὶ ἀγωνιστικὴ, οὐδὲ δημηγορικὴ καὶ δικανικὴ. ἄμφω δὲ ἀνάγκη εἰδέναι: τὸ μὲν γὰρ ἐστὶν ἐλληνίζειν ἐπίστασθαι, τὸ δὲ μὴ ἀναγκάζεσθαι κατασιωπᾶν ἂν τι βούληται μεταδοῦναι τοῖς ἄλλοις, ὅπερ πάσχουσιν οἱ μὴ ἐπιστάμενοι γράφειν. ἔστι δὲ λέξις γραφικὴ μὲν ἢ ἀκριβεστάτη, ἀγωνιστικὴ δὲ ἢ ὑποκριτικωτάτη (ταύτης δὲ δύο εἶδη: ἢ μὲν γὰρ ἠθικὴ ἢ δὲ παθητικὴ)

Conviene no olvidar que a cada género se ajusta una expresión diferente. Porque no es lo mismo [la expresión] escrita que la agonística, ni la política que la judicial. Pero es necesario conocer ambas: una requiere saber expresarse correctamente en griego, mientras que en la otra no está obligado a callar cada vez que quiera comunicar algo a los demás, lo cual les sucede a los que no saben escribir. La expresión escrita es la más precisa mientras que la agonística la que más se relaciona con la representación teatral (y de ésta hay dos formas: la que expresa el carácter y la que expresa las pasiones).

Como ya mencionamos, en este pasaje Aristóteles está diferenciando el estilo escrito del estilo performativo y vincula la representación con el género deliberativo²⁷⁸. Nuestra pregunta inicial planteaba cómo sería más pertinente denominar la representación oratoria, si declamación, que involucra únicamente el uso de la voz, o representación y entonces entraría en juego, además, lo gestual. Woerther (2015) estudia las apariciones de la palabra “representación” (ὑπόκρισις, hypókrisis) en *La Retórica* y se pregunta si Aristóteles

²⁷⁸ Dejamos de lado un análisis pormenorizado del pasaje y de la diferencia de estilos. Cfr. capítulo 2 de esta tesis.

propone un equivalente técnico y retórico de la representación teatral o si utiliza la palabra para relacionarla con el hacer del actor (y entonces no pertenecería propiamente al arte de la retórica). La autora reconoce tres desarrollos del término en el tratado, en II.8. 1386a29-35 tendría el sentido de representación teatral:

ἐπεὶ δ' ἐγγύς φαινόμενα τὰ πάθη ἐλεεινά ἐστίν, τὰ δὲ μυριοστὸν ἔτος γεγόμενα ἢ ἐσόμενα οὔτε ἐλπίζοντες οὔτε μεμνημένοι ἢ ὅλως οὐκ ἐλεοῦσιν ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὅλως ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι (ἐγγύς γὰρ ποιοῦσι φαίνεσθαι τὸ κακόν, πρὸ ὁμμάτων ποιοῦντες ἢ ὡς μέλλοντα ἢ ὡς γεγονότα

Y como los sufrimientos que se muestran cerca son los que mueven a compasión mientras que los que sucedieron hace 10 mil años o pasarán, al no esperarlos ni recordarlos no nos mueven a compasión o no de igual manera, es necesario que los que complementan [el efecto de sus descripciones] con gestos, tonos, vestimentas y, en general, con representación conmueven más, pues hacen que el mal aparezca cerca poniéndolo frente a los ojos ya sea como a punto de suceder o como ya pasado..

|
La segunda aparición es al comienzo del libro III en 1.1403b15-23

περὶ δὲ τῆς λέξεως ἐχόμενόν ἐστιν εἰπεῖν: οὐ γὰρ ἀπόχρη τὸ ἔχειν ἢ δεῖ λέγειν, ἀλλ' ἀνάγκη καὶ ταῦτα ὡς δεῖ εἰπεῖν, καὶ συμβάλλεται πολλὰ πρὸς τὸ φανῆναι ποιόν τινα τὸν λόγον. τὸ μὲν οὖν πρῶτον ἐζητήθη κατὰ φύσιν ὅπερ πέφυκε πρῶτον, αὐτὰ τὰ πράγματα ἐκ τίνων ἔχει τὸ πιθανόν, δεῦτερον δὲ τὸ ταῦτα τῇ λέξει διαθέσθαι, τρίτον δὲ τούτων ὃ δύναμιν μὲν ἔχει μεγίστην, οὔπω δ' ἐπικεχίρηται, τὰ περὶ τὴν ὑπόκρισιν

Tenemos que hablar, ahora, acerca de la expresión, pues no es suficiente saber lo que hay que decir sino que es necesario saber cómo decirlo y esto contribuye mucho a que se manifieste de qué clase es el discurso. Ciertamente primero, según la naturaleza [del asunto], investigamos lo que se presenta primero, las cosas de las cuales deriva la persuasividad, segundo disponer las cosas según la expresión, tercero lo que tiene gran fuerza, pero que no se intentó aún, lo referido a la representación.

Según Woerther, Aristóteles estaría evaluando una transposición técnica del ámbito actoral. El filósofo no podría ignorar una práctica de la época pero, según ella, la presenta como accesoria y a continuación evalúa si una representación oratoria tendría un lugar legítimo dentro de la técnica oratoria. Unas líneas más adelante continúa el desarrollo de esta segunda aparición -pasaje que ya hemos citado al comienzo de este apartado (*Rhet.*III.1.1403b27-33)- y Woerther asegura que en este caso sigue la referencia a la labor teatral y a los procedimientos de dicha disciplina que utilizan los oradores. La tercera aparición es en *Rhet.*III.12.1.1413b2-10, texto al que ya referimos y que relaciona la representación con el género deliberativo.

La autora asegura que una representación oratoria propiamente técnica sería, en realidad, una contradicción de los términos: mientras que el teatro puede ser, por un lado, leído y, por otro, representado, los discursos políticos no pueden ser otra cosa que pronunciados. Entonces, concluye, una representación técnica retórica no sería legítima para Aristóteles. Por el contrario, consistiría en una práctica ajena a la disciplina e implicaría una separación entre el autor del discurso y la persona que lo interpreta, mientras que en la disciplina de la retórica son la misma persona²⁷⁹. Por último, comprometería el estatuto verdaderamente retórico del discurso: por un lado, su carácter técnico y, por otro, el uso de la demostración. Sonkowsky (1959) argumenta en el sentido opuesto y, como desarrollamos algunas páginas antes, asegura que a diferencia de *La Poética* Aristóteles incluye la representación como uno de los elementos propios del arte de la retórica. Navaud (2010), por su parte, afirma que la representación oratoria sería un arte más empírica y menos técnica que los otros elementos del arte retórico porque depende más de las habilidades naturales y de su ejercicio y menos de un aprendizaje y entrenamiento teóricos.

Nuestra argumentación se alinea más con las dos últimas posiciones. Pero, de todos modos, no nos ocupamos de indagar si la representación oratoria sería legítimamente técnica y propia de la disciplina. Nos interesa retomar nuestra pregunta inicial acerca de cómo sería más pertinente denominarla, si representación o declamación, para pensar

²⁷⁹ La autora deja de lado de manera explícita la actividad de los logógrafos.

algunas relaciones y diferencias con la representación teatral. La diferencia entre ambas maneras de llamarla radica, a nuestro criterio, en si está involucrada la totalidad de la corporalidad del orador o si solo interviene el uso de la voz. La clave en este problema son las pruebas por el ἦθος (êthos) y en menor medida las pruebas por el πάθος (páthos) –λέξις ἠθικὴ y λέξις παθητικὴ, léxis ēthikḗ y léxis pathētikē²⁸⁰–. Cuando analizamos ambas pruebas concluimos que involucraban aspectos extralingüísticos. Especialmente *Rhet.* III.7.2.1408b6-8 es explícito al respecto y aclara la preferencia de Aristóteles por la utilización de los recursos –voz y rostro– alternados porque de lo contrario “se hace evidente lo que cada uno es”, es decir que se evidencia el procedimiento. Esta es, a nuestro criterio, una de las principales características que diferencian, según Aristóteles, la representación oratoria de la teatral.

Teniendo en cuenta la principal diferencia entre ambas disciplinas, el hecho de que el discurso poético es una mimesis mientras que el discurso persuasivo no es mimético, es cotidiano y debe parecer natural, se desprende que mientras que el orador se desempeña en su nombre, el actor lo hace como si fuera otra persona. Esta diferencia, propia de ambas actividades, se acentúa en el caso del actor griego que, como vimos, tiene prácticamente todo su cuerpo tapado y deformado respecto de un cuerpo real. Además de que el mundo que habita es totalmente ajeno al del auditorio. Por el contrario, el orador se ubica dentro de la cotidianeidad de su receptor, habla y se mueve como él. Dentro de la semántica propia de cada disciplina que acabamos de desarrollar y de los universos correspondientes que cada una construye, resulta evidente que los recursos compartidos entre el actor y el orador no pueden funcionar ni significar de manera idéntica sino que se refuncionalizan y resignifican según cada una de ellas.

Esbozemos algunas conclusiones referidas al arte de la retórica y a sus relaciones con el arte poético. En principio hay que tener en cuenta que ambas actividades poseen, por un lado, manifestaciones escritas y, por otro, orales o performativas. Como se desprendió del análisis, la λέξις (léxis) no funcionaría de la misma manera en ambas modalidades. Esta diferencia es, a nuestro criterio, más significativa en el caso del orador que en la actividad

²⁸⁰ Como comentamos en unas páginas anteriores ellas se relacionan, también, con la problemática de si la representación es técnica o no. Muchos estudiosos dudan de que haya sido Aristóteles el que las incluyó en el tratado. Cfr. Fortenbaugh (1991) y Granero (1990).

poética porque, como ya explicamos, el trabajo del poeta y la representación teatral están atravesados por lo performativo y no se concebirían en la época como dos instancias totalmente autónomas entre sí. En el caso del orador, por el contrario, los géneros que se sirven del estilo escrito no implican una representación posterior y son un fin en sí mismo. Entonces, en ese caso la λέξις sí es diferente, en principio, porque en los casos escritos lo gestual está totalmente ausente.

Asimismo, al poner en relación ambas actividades, hay que considerar su especificidad: el discurso poético es una μίμησις (mímēsis) destinada a generar un efecto emotivo en el auditorio mientras que el discurso persuasivo es cotidiano, no mimético y tiene como fin persuadir. Esto es relevante para el presente estudio porque cada uno de ellos, de acuerdo a dichas características, posee un verosímil particular y mantiene una relación con la realidad diferente: mientras que el discurso convincente debe tener un anclaje en la realidad del auditorio, tiene que ser creíble y parecer natural y cotidiano; el discurso poético presenta un universo ficcional cerrado en sí mismo que adquiere credibilidad de su propia estructura narrativa. Ya desarrollamos este tema en páginas anteriores y no lo repetiremos aquí. Diremos que estas diferencias, a nuestro criterio, marcan la pauta en cuanto al funcionamiento y articulación de la λέξις en cada uno de los discursos.

Tanto la λέξις (léxis) poética como la persuasiva deben ser claras. Ahora bien, la primera debe serlo sin ser trivial, con lenguaje condimentado mediante el ritmo y la armonía. Por el contrario, la λέξις que busca convencer debe mantenerse en el justo medio entre lo vulgar y lo pretencioso para que, pareciendo natural, resulte convincente y se ubique siempre en el mismo plano que su auditorio. En el caso de la poética sucede lo contrario y deliberadamente su discurso genera artificialidad debido a su carácter ficcional. De acuerdo a esto, entonces, la λέξις propia del discurso de los oradores debe ser correcta en el sentido sintáctico y gramatical, no utilizar recursos o elegir palabras extrañas, ser elegante y adecuada. Este último punto, como ya vimos, implica que sea análoga al asunto del discurso y que exprese el carácter y las pasiones. Al respecto, relacionamos ambas expresiones con la llamada identificación stanislavskiana, especialmente en lo que concierne al efecto generado en el auditorio, pero la diferenciamos de la teatral en lo que respecta a los recursos mediante los cuales la lleva a cabo el actor y el orador.

En lo que refiere a lo gestual, cada λέξις lo articula de diferente manera. Como se desprende del análisis de *Poet.* VII.1455a23-32, el poeta incluye los gestos en su trabajo de manera virtual y los produce mediante la palabra. Esta virtualidad se convierte en acto en la labor del actor. Pero, como argumentamos ya en el apartado correspondiente, la λέξις de este último está incluida en su corporalidad, forma parte de ella, no es algo separado. Esto se debe a que el arte poética consiste en la representación de acciones y entonces ambas esferas –el lenguaje y lo gestual– funcionan como un todo en el actor. En el caso del orador, la cuestión es distinta. En el estilo escrito la λέξις no parecería incluir –ni considerar– lo gestual. En el género deliberativo, por el contrario, Aristóteles menciona de manera explícita la corporalidad del orador (*Rhet.* III.7.2.1408b6-8). Ahora bien, a diferencia de lo que prefiere para el actor, el filósofo recomienda su uso alternado, no conjunto, porque si no se evidencia el recurso (y el carácter artificial del discurso). Y, por último, algo que no hay que dejar de lado relacionado con la gestualidad del orador y con la representación oratoria, que lo diferencia claramente del actor, es que aquél habla en su nombre con el cuerpo descubierto vestido de la misma manera que su auditorio, es decir, de manera totalmente cotidiana. El actor, como ya comentamos en apartados anteriores, posee su cuerpo totalmente tapado, agrandado y en cierto punto deformado.

En definitiva, como ya adelantamos y afirmamos en una de las hipótesis de la presente tesis, cada recurso adquiere matices y funcionamientos acordes a cada una de las actividades atendiendo, además, a si es una manifestación escrita o performativa. El hecho de que en ambos tratados haya argumentaciones referidas a ambas labores y que se identifique la representación teatral con el género deliberativo no significa, a nuestro criterio, que Aristóteles las conciba como idénticas. Sino que en sus argumentaciones tiene en cuenta, también, sus relaciones o modalidades similares (por ejemplo, la representación), pero sin perder de vista sus especificidades. Cuando la actividad oratoria adquiere características performativas toma recursos propios de la representación teatral pero, al insertarse en un contexto disciplinar diferente, dichos recursos se resignifican y refuncionalizan.

Capítulo 4

La semántica del espectáculo teatral griego a partir del análisis de *La Poética* y de *La Retórica*

Para comprender de manera completa las argumentaciones de Aristóteles en relación al teatro y, particularmente a la representación teatral, es necesario enmarcar el análisis dentro de su concepción de μίμησις (mímēsis) en el arte representativo²⁸¹. Según Suñol, si bien esta noción -y su familia de palabras²⁸²- constituye el núcleo conceptual de *La Poética*, no se define ni se explica a lo largo del tratado en qué consiste. Su ámbito dentro de las artes en general y dentro de la poética en particular se delimita a partir del análisis “de los tres criterios de diferenciación de las artes miméticas, de la consideración del carácter causal que tiene la habilidad mimética, y de la definición de los distintos géneros poéticos.” (2012: 39). Sinnot ha argumentado en el mismo sentido y afirmó que “En *La Poética* Aristóteles introduce la idea a la manera de un postulado, no pareciéndole necesario consignar en forma expresa qué entiende por *mímēsis*” (2009: XXIII). Halliwell, por su parte, asegura que no nos enfrentamos a un concepto del todo unificado y mucho

²⁸¹ De acuerdo al objeto de estudio del presente trabajo, y solo para los fines de esta investigación, no nos adentramos en la cuestión fuera del ámbito del arte ni del tratado que nos ocupa. Según Halliwell, “Aristotle introduces the mimesis word group in a variety of contexts, but my virtually exclusive interest is in its attachment to a set of artistic activities... This is, in fact, the predominant sense of the mimesis family in Aristotle, as illustrated by *Poetics* 1.1447a13–28, which mentions various kinds of music, visual art, vocal mimesis (the actor’s impersonation), dance, as well as poetry, and by *Rhetoric* 1.11, 1371b4–10, which cites figurative art and poetry together as specimens of mimesis. The wider application of mimesis terms to nonartistic forms of human or animal behavior, or sometimes to inanimate objects, sheds little light on what mimesis means for artistic practices and products...” (2002: 152). Suñol, por su parte, aboga por un abordaje más amplio: “El vasto y diverso registro de usos del vocabulario mimético en el corpus aristotélico impulsa a una consideración no restringida a la esfera de las artes miméticas” (2012: 30). Según la autora, si bien el ámbito de la estética es el principal al cual pertenece la noción, una reflexión filosófica acerca del arte no puede desligarse de aspectos ligados a ella como éticos-políticos, metafísicos, ontológicos y gnoseológicos. Para un recorrido histórico de la noción de mimesis, cfr. Assunto (1965) y Gutiérrez Canales (2016). Respecto de un estudio de ésta específicamente dentro del ámbito del arte, cfr. Halliwell (2002). En relación a una perspectiva más amplia en el análisis de la mimesis específicamente en el pensamiento aristotélico, cfr. McKeon (1936), Golden (1998), Halliwell (1999a, 1999b y 2001), Eggs (2002), Barbero (2004) y Suñol (2012).

²⁸² Sobre toda la evidencia textual, incluida la familia de μιμίωμα (miméomai) fuera de *La Poética* cfr. Veloso (2004: 824-825).

menos con un único sentido literal. Por el contrario, consiste en un *locus* estético que se relaciona con el status, la significación y los efectos de varios tipos de representaciones artísticas. La noción de μίμησις en Aristóteles descansa en un aspecto dual: por un lado, comprende las propiedades de la representación artística, y, por otro, la producción de objetos que poseen una distinción, no del todo autónoma, pero con una racionalidad propia (2002: 154). Eggs, por su lado, asegura que la δόξα (dóxa, opinión, expectativa) es el punto de referencia de los conceptos poéticos centrales de Aristóteles en el sentido de que el hombre es un ser social y, entonces, las emociones que genera el teatro lo son también (2002: 396-398). Según el autor, la μίμησις que realiza el poeta consistiría en una reconstrucción de la experiencia social humana y las emociones que manifiesta no serían diferentes a las de la vida diaria (2002: 413). Kosman afirma que atribuirle a Aristóteles una teoría de la μίμησις sería una exageración ya que, a diferencia de Platón, no encontramos en su corpus una discusión acerca de su naturaleza. Pero, continúa el autor, el concepto es de suma importancia para comprender su concepción sobre la tragedia (1992: 51).

Si bien tradicionalmente la palabra μίμησις (mímēsis) se ha traducido como “imitación”, en el marco de *La Poética* debe entenderse en el sentido de “ficción” y de “representación” porque, así, recoge el carácter transformativo y constructivo, y la autonomía de un referente real que el producto poético tiene para Aristóteles (Sinnot, 2009: XXIII). La noción de μίμησις es constitutiva del ámbito de la poética –y de toda representación artística– y, por eso, debe funcionar como marco de referencia para el estudio de la representación teatral²⁸³. Concebir la μίμησις como una ficción implica, para el análisis, el énfasis y la conciencia de un producto poético y de su representación como

²⁸³ “With few exceptions, the Aristotelian treatment of mimesis is uniquely in the context of poetry; it concerns itself almost exclusively with mimesis as a mode of fictional representation. It is as though Aristotle has carefully pruned from his discussion all senses of mimesis which might *involve* direct preparation for or actual connection with the affective and practical aspects of an agent's life. Mimesis with all its rich complexity has been channeled by Aristotle into the single context of artistic representation, condensed and intensified by being limited to the fictive contexts of poetry.” (Kosman, 1992: 62). Suñol afirma que “A través de sus diversas traducciones a las lenguas modernas –en su mayoría derivadas de la palabra latina *imitatio* y primordialmente ligadas a las artes visuales– la mimesis significó cosas tan diversas y frecuentemente contrapuestas, que resulta difícil hallar un criterio que permita reunir y explicar esta diversidad. La definición de mimesis se construye a lo largo de su prolongada historia cultural, que no es otra que la historia de la estética, en cuanto esta constituye el ámbito al que primariamente pertenece.” (2012: 28-29).

instancias separadas y cerradas en sí mismas, con ciertas relaciones con un referente externo pero, como ya se dijo, conservando su autonomía. Es, a nuestro criterio, equivalente a una definición general tanto del espectáculo teatral como del producto poético para Aristóteles. Ahora bien, cada uno de ellos posee ciertas características que la convierten en una actividad mimética particular.

Con dicha noción como marco de referencia, en el capítulo anterior realizamos un análisis exhaustivo de todos los sistemas significantes involucrados en el hecho teatral griego antiguo según la argumentación de Aristóteles volcada en *La Poética* y en *La Retórica*. Asimismo, a lo largo del estudio, pusimos en juego nociones provenientes de los estudios teatrales. En el presente capítulo procederemos a una sistematización del análisis realizado para indagar acerca de la semántica del espectáculo teatral en su conjunto. Nos interesará especialmente profundizar en la concepción acerca de la relación entre el texto dramático y su representación –atravesada por una dinámica performativa–, en las características que posee la noción de virtualidad escénica que identificamos en los tratados y respecto del hacer del actor –por un lado, en cómo era concebida su labor y, por otro, en la semántica que construía–. Cuando corresponda se retomará lo estudiado respecto de la actividad retórica.

4.1 Lo visual como el principio rector en la representación teatral

Según el análisis de *La Poética*, los sistemas significantes que componen la representación teatral son el texto dramático, el actor –con su cuerpo y su voz como elementos significantes–, la escenografía y la música. Resulta sumamente significativo que Aristóteles mencione explícitamente al escenógrafo como su responsable por varios motivos. En primer lugar, como ya desarrollamos, porque diferenciar a los responsables de la escena y de la pieza poética, respectivamente, implica separar ambas instancias –la espectacular y la textual– del hecho teatral y ello habilita un estudio de cada una en su especificidad. En segundo lugar, porque su labor refiere casi exclusivamente al campo visual. Si bien el espectáculo teatral en su conjunto apela a varios de los sentidos –en principio, a la vista y al oído–, y resulta evidente que el escenógrafo no es el único involucrado en su producción –el texto dramático, en tanto tal, sigue siendo responsabilidad del poeta–, resulta fructífero para el análisis que sea el propio Aristóteles quien destaque la preeminencia de lo visual como principio rector de la representación teatral²⁸⁴. Pensar la relación entre el texto teatral –en tanto labor del poeta, no dentro del espectáculo– y su posterior escenificación en términos de la oposición entre lo visual y lo oral es clarificador. Por un lado, resulta pertinente porque se relaciona con el campo semántico correspondiente a la palabra griega que se traduce como espectáculo: ὄψις, ópsis, cuestión que ya hemos mencionado. Por otro lado, porque implica desmontar la visión logocéntrica del teatro de la época que en muchos casos se basa en lecturas e interpretaciones reduccionistas que han permanecido cristalizadas a lo largo del tiempo.

Algunos especialistas han afirmado que el filósofo tiene una visión negativa del espectáculo teatral y de sus aspectos visuales²⁸⁵. Según ellos, Aristóteles estaría abogando por una defensa del rol del poeta y de lo literario del teatro dentro del contexto de la época

²⁸⁴ No solo por el hecho de designar al escenógrafo como su responsable sino por el campo semántico del vocabulario utilizado para referir al espectáculo como puntualizaremos unos párrafos más adelante.

²⁸⁵ Cfr. Taplin (1977b; 1995). El autor destaca la importancia de lo visual en el espectáculo teatral griego y dice que debe ser visto para ser creído (2003:3), pero en el caso de la argumentación del filósofo asegura que él poseía una visión negativa de ello (2003: 2). También, Halliwell (1987; 1998) y Bonanno (1997), entre otros.

en el que ambas cuestiones van perdiendo terreno frente a lo oral / performático y, entonces, también frente a la labor del actor y del corego. Dichas afirmaciones se apoyan en algunos pasajes que rescatan la importancia de la lectura –*Poet.*XXVI. 1462a10²⁸⁶– o en el que se explicita la responsabilidad del escenógrafo en la factura del espectáculo. Otros estudiosos argumentan en sentido opuesto y afirman que Aristóteles concibe un “uso correcto” de lo visual y que el placer que ello proporciona no es incompatible con las pasiones propias de la tragedia (Konstan, 2013)²⁸⁷. Como hemos desarrollado a lo largo de nuestro análisis, aseguramos que para Aristóteles la representación teatral es una instancia importante y necesaria de la actividad teatral. Ahora bien, en nuestro caso no nos referimos a los efectos ni a las pasiones generadas por la representación teatral sino a su materialidad escénica. Es decir, a los diferentes sistemas significantes puestos en juego. De Marinis (2009) destaca esta misma cuestión y afirma que el filósofo se dedica en su argumentación a los diversos componentes semióticos y expresivos del espectáculo. Pero, a su vez, el autor puntualiza que Aristóteles tiene una concepción general del teatro como un hecho verbal-literario. Como desarrollamos en nuestro análisis, no acordamos con dicha caracterización general y afirmamos que el filósofo concibe una relación entre la pieza teatral y su escenificación atravesada por una dinámica performativa. Ahondaremos en ella en el apartado siguiente.

A favor de tomar lo visual como el principio rector del espectáculo teatral es interesante que el filósofo, al aconsejar al poeta que tenga en cuenta la posterior representación de la pieza, utiliza un vocabulario relacionado con el campo semántico de la vista²⁸⁸:

δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι
μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον

²⁸⁶ Analizamos este pasaje en la p. 127. Consideramos que tomarlo de manera aislada conduce a interpretaciones equivocadas y que debe ser leído en conjunto con XXVI.1462a14-17.

²⁸⁷ También, cfr. Chaston (2010). La autora asegura que la apreciación de lo visual es totalmente compatible con la argumentación de Aristóteles volcada en *La Poética*. Basa su afirmación en los pasajes que refieren al placer que proporciona ya sean las imitaciones –*Poet.*IV.1148b15- o las representaciones –*Poet.*VI.1449b31-33-.

²⁸⁸ Esta cuestión se relaciona con la noción de virtualidad escénica. Desarrollaremos en profundidad esto en unas páginas más adelante.

Es necesario componer las tramas y completarlas con la expresión lingüística colocándolas lo más que se pueda ante los ojos...(Aristot, *Poet.* XVII.1455a 23)²⁸⁹

δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων

Es necesario, pues, que la fábula esté ordenada de tal manera que sin ver, quien escucha las acciones experimente temor ante lo sucedido... (Aristot, *Poet.* XIV.1453b3)²⁹⁰

σημεῖον δὲ τούτου ὁ ἐπετιμᾶτο Καρκίνω. ὁ γὰρ Ἀμφιάραιος ἐξ ἱεροῦ ἀνήγει, ὁ μὴ ὄρωντα ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνηῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τούτο τῶν θεατῶν.

Prueba de ello es lo que se le censuraba a Cárcino. Pues, Anfiarao salía de un templo, lo que/ lo cual [el poeta] no lo vio y [le] pasó inadvertido, pero en la escena falló porque a los espectadores esto les resultó molesto. (Aristot, *Poet.* XVII. 1455a27-29)

Este mismo campo semántico también lo encontramos en *La Retórica* en las referencias a la representación oratoria:

ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὄλως ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι (ἐγγυὸς γὰρ ποιῶσι φαίνεσθαι τὸ κακόν, πρὸ ὀμμάτων ποιῶντες ἢ ὡς μέλλοντα ἢ ὡς γεγονότα

...es necesario que los que complementan [el efecto de sus descripciones] con gestos, tonos, vestimentas y, en general, con representación conmuevan más, pues hacen que el mal aparezca cerca poniéndolo frente a los ojos ya sea como a punto de suceder o como ya pasado. (Aristot, *Rhet.* II.8. 1386a31-35)²⁹¹

Asimismo, en el caso que nos ocupa la labor del escenógrafo tenía una relación particular con lo visual. Si bien esta cuestión no se desarrolla en los tratados que estamos

²⁸⁹ Para su análisis cfr. pp. 113-114.

²⁹⁰ Para su análisis cfr. p. 118 y ss.

²⁹¹ Para su análisis cfr. p. 114 y p. 177 y ss.

analizando, de todos modos, vale mencionarla. Debido a las grandes dimensiones del espacio teatral en su conjunto –que incluye tanto el espacio escénico como el destinado a la platea- el vestuario y la escenografía adquieren características especiales para adaptarse y para que puedan ser vistos desde grandes distancias. Respecto de la escenografía, por ejemplo, la convención consistía en que cada una de las puertas representaba una salida ya sea hacia la ciudad o adentro del palacio, entre otras variantes. Pero éstas, las puertas, estaban tipificadas para que el auditorio reconociera desde lejos el espacio extra-escénico, hacia dónde salía o desde dónde entraba el personaje. En relación al vestuario, como ya hemos comentado, el cuerpo del actor estaba agrandado por la vestimenta. En el caso de las máscaras, éstas eran convencionales y ello facilitaba el reconocimiento del tipo de personaje del que se trataba (guerrero, mensajero, etc.)²⁹². Además, en muchos casos, poseían algún elemento identificatorio (la piel de león en el caso de Heracles, por ejemplo)²⁹³. Por último, el hecho de que la tragedia se manejara dentro de la tradición mítica –lo que significa que las historias ya eran conocidas– implica que la novedad para el auditorio radicaba en *ver* determinado mito en escena con las variantes correspondientes a cada trágico en particular. Más allá de que muchas características de los sistemas significantes escénicos responden a las particularidades del espacio teatral –como sucede en cualquier espectáculo y en cualquier época–, ello no invalida su análisis en relación al aspecto visual como rector de la representación teatral antigua. Profundizaremos en dicha semántica, teniendo en cuenta la argumentación de Aristóteles, en unas páginas más adelante.

²⁹² “The audience sees and interprets a character based only on the 'stamp' present on the external face.”
(Marshall, 1999:189)

²⁹³ Profundizaremos en este análisis en el capítulo 5 en el que analizamos las pinturas teatrales.

4.2 La relación entre el texto y la representación teatral: una dinámica performativa

La representación teatral y la labor del poeta son instancias separadas y cada una de ellas construye su semántica a partir de sus recursos y sus procedimientos propios. Ahora bien, ambas se relacionan de una manera singular. Esta cuestión no es específica de la época que nos ocupa sino que es una característica del hacer teatral. Lo que sí es propio de cada tiempo es la dinámica a partir de la cual ellas se relacionan y ésta responde a las concepciones de la época acerca del arte en general y del teatro en particular. Como ya desarrollamos a lo largo de nuestro análisis, aseguramos que Aristóteles concibe dicha relación atravesada por una dinámica performativa que le imprime a la instancia textual lo que denominamos como *finalidad* performativa.

Taplin, en el estudio al que ya se refirió, parte del supuesto de que, si bien el trágico elaboraba el texto dramático, eso era accidental y solo una parte del proceso, y que el trabajo del poeta finalizaba con -su objetivo era- la escenificación de la pieza (2003: 1). El autor, que como ya referimos en unas páginas anteriores afirma que Aristóteles no valora el espectáculo teatral (1977b, 1995), apoya su argumentación en el hecho de que el propio poeta era el director y, también, el productor de la representación de su obra. Ahora bien, en nuestro caso no nos referimos a esta cuestión²⁹⁴ –que toma en cuenta características externas a la pieza– sino a cómo concibe Aristóteles la relación entre el texto dramático y su puesta en escena que se basa en características propias de la elaboración de aquél. De esta manera, entonces, el texto poético sería una instancia previa a la representación y se completaría con ella. Esto no significa que el texto trágico esté incompleto, sino que su sentido último se consuma con su escenificación, son dos instancias que funcionan en conjunto y se complementan. Taplin sostiene que el teatro puede desarrollarse sin un texto previo pero que un texto teatral sin su posterior representación no es estrictamente teatro, sino una forma poética bajo la influencia del teatro²⁹⁵ (1995: 96). Si bien este tema es

²⁹⁴ Además, a partir de siglo IV las piezas comienzan a reponerse fuera de Atenas y los dramaturgos dejan de cumplir dicha función.

²⁹⁵ Esta cuestión se relaciona con la noción de virtualidad escénica que ya hemos mencionado y desarrollado a lo largo de esta investigación.

propio de la disciplina, como ya se dijo, en cada época la relación entre ambas instancias está condicionada por las cuestiones contextuales y por las concepciones propias de su tiempo. En unas páginas más adelante explicaremos la diferencia con la concepción posterior del teatro en la que el texto dramático es un fin en sí mismo, más allá de que se lo represente o no. En el caso de la Grecia clásica no creemos que así sea, principalmente porque se trata de una cultura, todavía, oral. Entonces no se concebía un producto poético sin su aspecto performativo. Wiles sostiene que el auditorio antiguo no podía conceptualizar el texto dramático como algo separado de su representación y que su fijación era solo un “ayuda-memoria” pero de ninguna manera un sustituto para los que no hayan visto el espectáculo (2000: 167)²⁹⁶.

En *La Poética* encontramos pasajes que argumentan a favor de lo dicho y otros que, al parecer, lo contradicen:

ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον
τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ
ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν
ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

El espectáculo [es] atractivo pero no es resultado del arte [de la poética]. Pues la fuerza de la tragedia existe sin certamen y actores, además, sobre la realización de los espectáculos, el arte del escenógrafo tiene más dominio que el de los poetas...(Aristot, *Poet.* VI.1450b17-22)

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι,
ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἔστι
πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω
συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα
καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων (...) τὸ δὲ διὰ τῆς
ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν
ἔστιν.

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es anterior y de un mejor poeta. Es necesario, pues, que la fábula

²⁹⁶ El autor refiere a la ley del 330 a.C. de Licurgo –que ya mencionamos en la contextualización histórica de esta tesis- que aseguraba la fijación por escrito de una versión “oficial” de los textos para que quede registro más allá de las distintas representaciones con sus agregados (2000: 166).

esté ordenada de tal manera que sin ver, quien escucha las acciones, experimente temor por lo sucedido...Provocar esto a través del espectáculo es menos artístico y necesita de ayuda exterior. (Aristot, *Poet.* XIV.1453b1-10)

Si bien esto puede ser interpretado como una refutación a la relación que proponemos entre el texto y su representación, afirmamos que en realidad no la contradice. Aristóteles prefiere que el efecto surja de la composición de la trama y que no sea un agregado solo del espectáculo. Es decir, el texto dramático debe contenerlo ya y en el espectáculo se manifiesta también modelado por sus medios específicos. Lo que se censura, a nuestro criterio, es que se genere únicamente mediante los recursos de la representación y no esté ya en la construcción de la trama, esto es, que no haya sido generado antes por el trabajo del poeta. Es decir, Aristóteles estaría objetando, justamente, que entre la pieza dramática y su representación no se establezca la relación de complementariedad y que en su composición el poeta no tenga en cuenta la posterior representación.

Pasemos a los pasajes que apoyan dicha relación de manera más explícita:

ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῆ ποιητικῆ

Es necesario tener en cuenta estas cosas, como también aquellas destinadas a las sensaciones que necesariamente acompañan al arte poética. (Aristot, *Poet.* XV.1454b15)

δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῆ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον: οὗτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γινόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία.(...) ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον: πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα

Es necesario componer las tramas y completarlas con la expresión lingüística colocándolas lo más que se pueda ante los ojos: de este modo, al verlas con más claridad, como si estuviera frente a los acontecimientos mismos, podrá encontrar lo que [es] adecuado y se le escapan menos las contradicciones...En lo posible completando con los gestos

pues, si [poseen] igualdad de condiciones , son más convincentes quienes más conmovidos están por las pasiones; perturba el que es perturbado e irrita el que más genuinamente se irrita. (Aristot,*Poet.* XVII.1455a23-32)

Analizamos ambos pasajes en apartados anteriores. Consideramos que el primero de ellos es sumamente claro respecto de la relación de complementariedad que se propone aquí entre el texto y su representación. “...las sensaciones que necesariamente acompañan al arte poética. ...” presenta la relación en términos de lo necesario (ἀνάγκη, *anáknē*), es decir, de lo que no puede ser de otra manera. El texto dramático trágico no puede ser sin los aspectos sensibles que lo completan y acompañan. En relación con el segundo pasaje, cuando lo analizamos en unas páginas anteriores resaltamos justamente que Aristóteles estaría aconsejando al poeta pensar en la representación, imaginarla. Debe intentar estar “conmovido” como los personajes y “componer las tramas...colocándolas lo más que se pueda ante los ojos”. La composición de la trama no debe ignorar su posterior representación y debe tenerla en cuenta como guía. Como ya hemos desarrollado, denominamos esta cuestión como la finalidad performativa de la pieza dramática: el hecho de que su razón de ser radica en que será posteriormente representada.

Respecto al espectáculo, tal vez la relación es más clara ya que representa el texto previamente elaborado. El espectáculo teatral griego potencia, consume, finaliza el proceso y lleva a cabo la semántica que está ya en la obra dramática. Además, no se concibe la posibilidad de una escenificación que no se apoye en un texto previo, texto en el sentido amplio del término que en este caso podemos identificar como la tradición oral. Es decir, en la época toda representación estaba codificada y justificada, en el caso de la tragedia por la tradición mítica. Lo que nos interesa remarcar, a propósito de la relación entre el texto y el espectáculo, es que la representación teatral adquiere y elabora su semántica en relación con esa instancia anterior que la completa. Cuando abordamos este tema en el capítulo anterior dijimos que, a diferencia de lo que sucede en el teatro pre moderno y moderno – en donde la escenificación de la obra dramática puede seguir el texto y su semántica o no, es decir que la relación entre ambas instancias es *libre*– consideramos que en el teatro griego antiguo la cuestión no admite posibilidades. Es decir, que la escenificación del texto –su semántica y su virtualidad escénica– son la única opción (no en el sentido de

obligatoriedad sino de complementariedad). Desarrollaremos este tema en profundidad – que podemos calificar como la otra cara de la finalidad performativa del texto teatral– en el apartado siguiente.

Entonces, ambos objetos, si bien son diferentes entre sí y poseen características particulares, funcionan de manera complementaria y conjunta, se manifiestan de forma completa consumando el proceso que culmina en el espectáculo teatral. Y su relación y dinámica particular se estructuran y están atravesadas por el aspecto performativo que uno posee de manera potencial o virtual y el otra lleva a cabo, realiza y completa. Ahora bien, cada uno de ellos lleva a cabo su μίμησις (mímēsis) con medios diferentes. En el caso de la actividad del poeta, él trabaja con la palabra escrita y oral y construye, mediante la virtualidad escénica, la dimensión gestual y espacial. En el caso de la representación, como ya se dijo, los medios son una combinación de sistemas significantes de naturaleza diversa. Pero como lo visual es su principio rector, podría caracterizarse como la manifestación visual del texto dramático no en el sentido de copia sino en el sentido de que éste se funde y se transforma en espectáculo con todos los procedimientos y recursos escénicos.

4.3 La noción de virtualidad escénica en *La Poética* de Aristóteles

La virtualidad escénica es una noción clave dentro de los estudios teatrales y, en especial, en relación al análisis del texto teatral. Modifica su carácter literario y evidencia su potencialidad escénica. Según De Marinis (2005), si bien el texto dramático es una obra literaria autónoma, también es material de puesta en escena. Justamente esta noción manifiesta dicha característica y, a partir de ella, se conecta la instancia textual con la espectacular. Del mismo modo que el texto es parte del espectáculo, a partir de la virtualidad escénica, éste está presente en aquél. Es decir, que vehiculiza la dinámica performativa que se establece entre la instancia textual y la escénica²⁹⁷.

La virtualidad escénica se manifiesta de diversas maneras: en las didascalias o acotaciones escénicas de forma explícita y a lo largo de los diálogos de los personajes de un modo más implícito o velado. Ésta comprende tanto las acciones –como entrar, salir, suplicar, arrodillarse– cuanto cuestiones más sutiles como los gestos o los tonos de voz relacionados con los sentimientos que, en muchos casos, se desprenden de dichas acciones o del contenido de los parlamentos²⁹⁸. En el caso del teatro griego, al no haber acotaciones escénicas²⁹⁹, debemos rastrear la virtualidad escénica en los diálogos. Transcribiremos, a continuación, algunos ejemplos a modo ilustrativo.

En relación a la descripción del espacio escénico y al lugar en el que transcurre la acción:

ἀλλ' ἄγε, Πέρσαι, τόδ' ἐνεζόμενοι
στέγος ἀρχαῖον

²⁹⁷ Si bien la virtualidad escénica es una noción teatral, muchos textos de otras disciplinas poseen esta característica (generalmente los que involucran una representación como, por ejemplo, los discursos oratorios).

²⁹⁸ Según Taplin, "...sitting and lying down, running, kneeling, supplicating, embracing, striking, bowing the head, looking away and so on. Such small deeds may be imbued with a meaning reaching far beyond the mere action itself—just as in familiar life a signature, the exchange of rings, the cutting of a tape, the shutting of a door may ratify and symbolize a momentous event. And small actions may loom very large when brought beneath the searching glass of the theatre. (2003: 42). Cfr. capítulo 4-6.

²⁹⁹ Cfr. Taplin (1977a).

Pero, ea, persas sentados aquí, ante este antiguo techo... (*Los persas*, 140, trad. Perea)

πάντες δ' Ἀχαιοὶ ναῦς ἔχοντες ἦσυχοι
θάσσοις ἐπ' ἀκταῖς τῆσδε Θρηκίας χθονός

Todos los aqueos, aquí junto a sus naves, están varados, inactivos, en la costa de esta tierra tracia... (*Hécuba*, 35-37, trad. Medina González y López Pérez)

En relación a las entradas y salidas:

ἀλλ' οἶδε παῖδες ἐκ τρόχων πεπαυμένοι
στείχουσι, μητρὸς οὐδὲν ἐννοοῦμενοι
κακῶν

Pero he aquí a los hijos que vienen de ejercitarse en la carrera, sin preocuparse en absoluto de las desgracias de su madre... (*Medea*, 47-49, trad. Medina González y López Pérez)

Este ejemplo es interesante porque no solo anuncia la entrada de los personajes sino que hace alusión a su aspecto (vienen de ejercitarse, posiblemente con un dejo de cansancio, etc.) y a su estado de ánimo (alegres, sin preocupación en relación a su madre).

Respecto de lo gestual, se advierten diferentes matices, algunos referidos solo a posiciones corporales, otros a cuestiones relacionadas con lo emocional o la entonación, entre otros:

βρέτη πεσοῦσας πρὸς πολισσούχων θεῶν
αὔειν, λακάζειν, σωφρόνων μισήματα;

¿Andar gritando y vociferando postradas ante estatuas de dioses que son protectores de nuestra ciudad? (*Los siete contra Tebas*, 184-187, trad. Perea)

ἤκουσας ἢ οὐκ ἤκουσας, ἢ κωφῆ λέγω;

¿Oíste o no oíste? ¿O le hablo a una sorda? (*Los siete contra Tebas*, 202, trad. Perea)

τροφὸν δ' Ὀρέστου τήνδ' ὄρῳ κεκλαυμένην.

Ahí veo a la nodriza de Orestes anegada en llanto. (*Las coéforas*, 731, trad. Perea)

καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν
ἐχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἐμοὺς ἀζημίους;
τολμητέον τάδ'
ᾶ ᾶ.
μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σύ γ' ἐργάσῃ τάδε

Pero, ¿qué es lo que me pasa? ¿Es que deseo ser el hazmerreír, dejando sin castigar a mis enemigos? Tengo que atreverme... ¡Ay, ay! ¡No, corazón mío, no realices este crimen! ¡Déjalos, desdichada!... (*Medea*, 1049-1057, trad. Medina González y López Pérez)

Esta cuestión, propia de la naturaleza teatral, va adquiriendo a lo largo de la historia características particulares. En el teatro pre moderno y moderno³⁰⁰ la relación entre el texto dramático y su representación es libre en dos sentidos. Por un lado, el texto teatral es un fin en sí mismo y puede ser representado o no. Por otro, el responsable de llevarlo a escena es independiente en relación a la virtualidad escénica que propone la pieza y puede seguirla, cuestionarla, contradecirla o ignorarla. Este tema se relaciona con el hecho de que esta cualidad del texto dramático –la virtualidad escénica– es una característica de su creación y no de la realización del espectáculo (Ubersfeld, 1989 y 1997). Ahora bien, como hemos desarrollado siguiendo a Taplin (2003), en la época que nos ocupa esta cuestión es diferente y adquiere características peculiares y la pieza poética no es un fin en sí mismo y no se concibe sin su posterior representación. Pero, según este investigador, Aristóteles no lo entiende de esta manera y no valora la escenificación del texto teatral³⁰¹.

En el apartado anterior identificamos en los tratados que nos ocupan argumentaciones del filósofo en relación a la dinámica performativa entre la pieza y el espectáculo que le imprimen a aquélla una finalidad performativa. En este caso referiremos pasajes respecto de la noción de virtualidad escénica. Esta noción funciona de manera complementaria con

³⁰⁰ En la posmodernidad la cuestión se torna problemática. Cfr. Pavis (1994).

³⁰¹ Cfr. p. 191 y nota 285 de esta tesis.

la finalidad mencionada y juntas implican una conciencia acerca de la especificidad del teatro y del texto dramático y evidencian la importancia que tiene, para Aristóteles, el espectáculo teatral.

Como afirmamos en una de las hipótesis de este trabajo, es posible identificar a lo largo de *La Poética* argumentaciones en las que se advierte lo que en los estudios teatrales se entiende como virtualidad escénica. Dichos desarrollos atañen tanto a la labor del poeta, y entonces a la elaboración de la pieza, como a su escenificación. En relación a lo primero:

ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῆ ποιητικῆ

Es necesario tener en cuenta estas cosas, como también aquellas destinadas a las sensaciones que necesariamente acompañan al arte poética. (Aristot, *Poet.* XV.1454b15)

δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῆ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον: οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία.(...) ὅσα δὲ δυνατόν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον: πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα

Es necesario componer las tramas y completarlas con la expresión lingüística colocándolas lo más que se pueda ante los ojos: de este modo, al verlas con más claridad, como si estuviera frente a los acontecimientos mismos, podrá encontrar lo que [es] adecuado y se le escapan menos las contradicciones...En lo posible completando con los gestos pues, si [poseen] igualdad de condiciones, son más convincentes quienes más conmovidos están por las pasiones; perturba el que es perturbado e irrita el que más genuinamente se irrita. (Aristot, *Poet.* XVII.1455a23-32)

Analizamos ambos pasajes en el apartado anterior a propósito de la dinámica performativa. Asimismo, refieren a la noción de virtualidad escénica. Tener en cuenta, al componer las tramas, las cosas “destinadas a las sensaciones que necesariamente acompañan al arte poética”, “completando con los gestos” y el hecho de que sean “más convincentes quienes están más conmovidos...” implica la presencia virtual de su representación. Especialmente,

la recomendación de completar la expresión lingüística con los gestos es bastante explícita al respecto. Es posible que suene paradójico que el poeta, que elabora la pieza mediante el lenguaje, incorpore en su labor lo gestual pero –justamente– en eso consiste la virtualidad escénica, en la presencia de una dimensión extra lingüística (que no implica solo lo gestual sino todos los signos escénicos) en la instancia textual³⁰².

También referimos el siguiente pasaje a propósito de la finalidad performativa y, al igual que los anteriores, es significativo –además– en relación a la virtualidad escénica. En este caso resulta interesante porque refiere a la composición de la trama con miras a la recepción de la pieza. Ésta sin la representación tiene que ser capaz de generar las pasiones trágicas. Si el que escucha las experimenta sin verlas (como lo haría en el espectáculo) es porque hay rastros o pistas que refieren a éste, cierta presencia virtual de su escenificación. Además, la afirmación de que “provocarlas a través del espectáculo es menos artístico y necesita de ayuda exterior” evidencia que la cuestión no involucra posibilidades. Es decir, que la representación teatral no siga el texto y haga agregados en cuanto a su semántica y procedimientos para generar las pasiones no es lo esperable.

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἔλκειν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἔλκειν ἐκ τῶν συμβαινόντων (...) τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es anterior y de un mejor poeta. Es necesario, pues, que la fábula esté ordenada de tal manera que sin ver, quien escucha las acciones, experimente temor por lo sucedido...Provocar esto a través del espectáculo es menos artístico y necesita de ayuda exterior. (Aristot, *Poet.* XIV.1453b1-10)

El hecho de que la escenificación de la pieza no involucre posibilidades de elección por parte del responsable de llevarla a escena y que, por el contrario, éste deba seguir su

³⁰² Cuando referimos el segundo pasaje en el capítulo 3 mencionamos que Halliwell asegura que Aristóteles estaría acercando el poeta al actor (1987: 146). Por el contrario, afirmamos que sería más pertinente la identificación el director. Cfr. p. 113 de esta tesis.

virtualidad escénica se evidencia, también, en pasajes referidos a ejemplos de tragedias específicas:

σημεῖον δὲ τούτου ὁ ἐπετιμᾶτο Καρκίνῳ. ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνήει, ὃ μὴ ὀρώωντα ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν.

Prueba de ello es lo que se le censuraba a Cárcino. Pues, Anfírao salía de un templo, lo que/ lo cual [el poeta] no lo vio y [le] pasó inadvertido, pero en la escena falló porque a los espectadores esto les resultó molesto. (Aristot, *Poet.* XVII. 1455a27-29)

ἢ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾶ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν: σημεῖον δὲ μέγιστον: ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

Ciertamente, la tragedia más bella, según el arte, tiene esta composición. Se equivocan, por lo tanto, los que critican a Eurípides porque hace eso en sus tragedias y muchas de ellas finalizan en desgracia. Esto es, pues, como se dijo, lo correcto. La mayor prueba: sobre el escenario y en los concursos las mismas, si están bien dirigidas, aparecen como las más trágicas y Eurípides, aunque no es bueno en la organización de otros elementos parece el más trágico de los poetas. (Aristot. *Poet.* XIII. 1453a23-30)

El primero de ellos es bastante explícito: el poeta compuso la trama y no advirtió cierto detalle que al ser llevado a escena resultó molesto y, si bien ello podría haber sido modificado cuando se montaba la pieza, realizar cambios no era una posibilidad. En el segundo pasaje también se plantea una relación entre la representación de la obra y el texto teatral en la que aquella debe seguir a éste. Es por ello que las tragedias de Eurípides si están bien dirigidas resultan las más trágicas y exitosas, es decir, si siguen la composición de la trama y, entonces, su virtualidad escénica.

Analicemos un último pasaje de *La Poética* al que ya hicimos referencia en el capítulo 3, justamente, en relación a la noción de virtualidad escénica:

φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. ἀλλὰ μηχανῆ χρῆστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας: ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὄρᾶν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγωδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.

Es evidente, de hecho, que los desenlaces de las tramas deben ser resultado de la trama misma y no, como en *Medea*, de un dispositivo escénico o en la *Íliada* que éste [se desarrolla] por el mar. Sino que el dispositivo escénico debe usarse para lo que está afuera del drama, ya sea [hechos] sucedidos hace tiempo que no pueden ser conocidos por los hombres o posteriores que es necesario [que sean] proclamados y anunciados. Porque le atribuimos a los dioses el verlo todo. Nada debe haber en los hechos inexplicable, de ser así, [debe estar] fuera de la tragedia como en *Edipo* de Sófocles. (Aristot.*Poet.*XV.1454a38-1454b7)

En este caso Aristóteles está criticando el desenlace de la pieza con la aparición de un dios y, entonces, su virtualidad escénica que involucra la utilización de un dispositivo escénico (la μηχανή, mējanḗ) para elevarlo. Una vez más, no se concibe la posibilidad de cambios en su escenificación sino que ésta debe seguir lo que propone el texto.

Por último, en *La Retórica* también identificamos argumentaciones que podemos identificar con la noción de virtualidad escénica:

ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὄλως ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι (ἐγγὺς γὰρ ποιῶσι φαίνεσθαι τὸ κακόν, πρὸ ὀμμάτων ποιῶντες ἢ ὡς μέλλοντα ἢ ὡς γεγονότα

...es necesario que los que complementan [el efecto de sus descripciones] con gestos, tonos, vestimentas y, en general, con representación conmuevan más, pues hacen que el mal aparezca cerca poniéndolo frente a los ojos ya sea como a punto de suceder o como ya pasado. (Aristot, *Rhet.* II.8. 1386a31-35)

Si bien el discurso persuasivo no es un texto teatral, como afirmamos en nuestro análisis, involucra una representación con características acordes a la disciplina. Entonces, del mismo modo, en la elaboración de la instancia textual debe estar contemplada la posterior dimensión performativa, y por lo tanto, involucrar determinada virtualidad escénica para “completar su pena con gestos, tonos de voz, vestuarios y con actuaciones teatrales en general”³⁰³.

En los pasajes que transcribimos en este apartado se advierten argumentaciones que identificamos con la noción de virtualidad escénica. Esta noción es sumamente significativa para los estudios teatrales porque implica una característica del texto teatral que refiere a su especificidad disciplinar. El hecho de que Aristóteles tenga en cuenta de manera explícita dicha particularidad del producto poético demuestra, por un lado, que es conocedor de dicha especificidad y, por otro, el incluirla en las recomendaciones al poeta para la correcta composición de la trama implica que el filósofo aboga por ella. Es decir, que su concepción del teatro incluye el espectáculo, no es indistinto que el producto poético se represente o no y, además, que valora dicha instancia.

³⁰³ Ya mencionamos que Sifakis afirma que en *La Retórica* Aristóteles aborda el tema de la actuación solo en lo referido al uso de la voz. No acordamos con el autor y este es uno de los pasajes que abona nuestra argumentación. Cfr. p. 161 de este trabajo.

4.4 La identificación y el extrañamiento en su variante antigua

La producción de sentido de un espectáculo teatral es un proceso que comprende tanto su producción como su recepción y, en muchos casos, el significado que se pretende construir en la producción de éste no es el mismo que elabora el espectador³⁰⁴. Dicha semántica se construye a partir de la interacción de los diferentes sistemas significantes que lo componen –el actor con su cuerpo y su voz, el texto dramático, la escenografía, el vestuario, la música, el espacio escénico, la iluminación, si hubiera proyecciones, entre otros–. Ahora bien, esta combinación puede darse de diferentes maneras: o bien de forma armónica, es decir, que todos ellos posean una semántica acorde; o bien que uno o más no armonice con el resto y, entonces, el sentido del todo se produzca por el choque o la confrontación.

A continuación, analizaremos la semántica que construye el espectáculo teatral trágico. Nos detendremos particularmente en el actor: en su cuerpo, en su gestualidad y en su vestuario. Nos interesará estudiar, por un lado, la corporalidad que se construye a partir de éstos; y, por otro, el realismo por el que aboga Aristóteles respecto a la actuación, es decir, en relación con lo gestual.

A partir del análisis del corpus, concluimos que Aristóteles prefiere un estilo de actuación que podemos asociar con lo que tiempo después se caracterizó como realismo. Ahora bien, hacia fines del siglo quinto, ésta –la actuación– fue mutando hacia lo que podemos identificar con un estilo manierista que implica gestos más artificiales y ampulosos, es decir, es totalmente teatralista³⁰⁵. Por lo tanto, a criterio del filósofo, no sería acorde respecto de los caracteres que se representan, ya que de esa manera no actuarían. Asimismo, la máscara y el vestuario (*Kotornos* incluidos) armonizarían con dicho estilo y, junto con la gestualidad, construirían una semántica del cuerpo manierista.

³⁰⁴ Según Ubersfeld, “Sería falso afirmar que, en el proceso de comunicación, el espectador es un ser pasivo. Ningún comediante, ningún director lo ha creído nunca así. Algunos se contentan con ver en el espectador una especie de espejo que devuelve los signos emitidos expresamente para él; o, a lo máximo, un contraemisor que devuelve signos de naturaleza diferente...En realidad, la función-recepción, es mucho más compleja...el espectador selecciona las informaciones, las escoge, las rechaza y empuja al comediante en una dirección determinada...Además, no hay *un* espectador sino una multiplicidad de espectadores...” (1989: 32).

³⁰⁵ Cfr. Valakas (2002) y pp. 132-133 de esta tesis.

La utilización de máscaras implica, desde ya, un rostro estático y artificial y el ocultamiento de la cara real del actor. Si bien no se han conservado piezas originales, a partir de otra evidencia³⁰⁶ se puede observar la poca variedad en relación a sus expresiones que, además de ser fijas, eran más bien estándar. El resto del cuerpo también estaba totalmente cubierto por el vestuario y era mayor en cuanto a su estatura debido a la utilización de los *Koturnos*. Es decir, todo el cuerpo del actor estaba completamente tapado, agrandado y, en cierto punto, deformado en relación con un cuerpo real. Por un lado, como ya se dijo, esto respondía a la necesidad de que la representación y, en este caso particular el actor, fueran vistos desde lejos. Pero nos interesa superar esta afirmación para profundizar en la semántica que construye, más allá de que responda a esta exigencia.

El actor griego trágico aparece en escena con su cuerpo real borrado y, por lo tanto, él como persona real también. Su gestualidad, manierista, artificial y exagerada, tampoco parece responder a cómo se actuaría en la vida cotidiana. Si tenemos en cuenta, además, que las tramas de las piezas teatrales representan historias míticas, con héroes y dioses – que, por otra parte eran consideradas como un pasado lejano pero real–, podemos caracterizar la semántica del conjunto como un universo cerrado en sí mismo, alejado totalmente de la cotidianeidad del auditorio, que se corresponde a ese pasado mítico considerado como histórico. Dentro de este universo, los personajes son totalmente diferentes al hombre común. Asimismo, dicha construcción, separada de la realidad del auditorio, es totalmente compatible y favorece el efecto que Aristóteles le adjudica a la tragedia, las pasiones que deben generarse no se anulan por ser una realidad ajena³⁰⁷. Al contrario, y más que nada por referir a un pasado mítico común y conocido por todos pero lejano, creemos que la construcción extraña e irreal favorece y potencia dichas pasiones. Ahora bien, según Aristóteles, la pieza por sí misma debe generar dicho efecto y su representación debe armonizar y potenciar, a partir de sus medios específicos, con dicha semántica³⁰⁸.

Con todo, a partir de esta semántica, interesa estudiar dos cuestiones: por un lado, cómo entendía el actor su labor y su relación con el personaje, es decir, pensar ciertas cuestiones

³⁰⁶ Principalmente las pinturas teatrales presentes en artefactos. Analizaremos esta evidencia en el capítulo siguiente.

³⁰⁷ En el caso de la comedia, la semántica es diferente y se busca generar pasiones distintas (Halliwell, 2011).

³⁰⁸ Analizamos esta cuestión, vinculada con la noción de virtualidad escénica, en el apartado anterior.

relacionadas con la técnica actoral; y, por otro, indagar acerca de su recepción. Sostenemos que ambos asuntos pueden ser analizados a partir de la noción de identificación teatral.

El actor y el personaje se funden en escena, el actor es el personaje en escena. Nada en él refiere a su persona y hasta su corporalidad es diferente de la de una persona real. En relación a la máscara, al ser un dispositivo prácticamente ajeno a la convención teatral posterior y asociada con lo artificial, se podría pensar que generaba distancia y evidenciaba la representación. Sin embargo, en el teatro de la época producía lo contrario: a nivel formal, por pertenecer a la convención teatral de la época y, a nivel semántico, por estar en armonía con el universo representado y con el resto de los dispositivos escénicos y actorales. Además de que –como ya se dijo– esta construcción es acorde con el mundo mítico representado, genera el borramiento del actor en tanto actor y persona real, la distancia entre ambos desaparece y el actor es Edipo o Agamenón, por ejemplo. Varakis (2010) argumenta en el mismo sentido y afirma que debido a que la máscara cubría de manera completa la cabeza del actor, ésta creaba una ilusión total ya que anulaba la visión doble del actor y del personaje. Según Marshall, la actuación enmascarada (*masked acting* en el original) se evidencia solamente a través de signos externos y no interviene el método stanislavskiano en el sentido de que cuando un actor la usa, no existe el personaje debajo de ella (1999: 189). El autor también refiere al método stanislavskiano y, a simple vista, parecería contradecir nuestra argumentación. Ahora bien, él está tomando otro aspecto de dicho método: la técnica actoral que implica determinada conceptualización y racionalización para la creación del personaje. Acordamos con el hecho de que en la labor del actor griego esto está ausente, ahondaremos en ello en unas líneas más adelante. En nuestro caso, tomamos la identificación en lo que respecta a la relación que se genera entre el actor y su personaje, de fusión total, y no en lo referido a los procedimientos mediante los cuales dicha relación se produce según lo que planteaba Stanislavski. Wiles, por su parte, afirma que cuando el personaje sale de escena y el actor se quita la máscara, el personaje deja de existir (1997: 169).

Durante el tiempo en el que transcurre el espectáculo se crea otra realidad –que por otra parte es propia del teatro– y el auditorio presencia la realidad de lo representado o lo representado como real. Esta cuestión es puramente teatral y sucede únicamente durante el tiempo que dura la representación. Independientemente de que el auditorio conozca a los

actores, en el sentido de saber quiénes son, si han ganado premios ya, si eran conocidos en la época, etc., durante el transcurso de la representación suspenden su creencia³⁰⁹ y experimentan lo representado en escena como real³¹⁰. Sin duda, esto se relaciona, también, con los orígenes rituales del teatro y con la actualidad ritual del contexto en el que se representan las obras.

En este punto resulta interesante pensar las relaciones y las diferencias con la labor del orador. Como desarrollamos en el apartado correspondiente, el orador se desempeña en su nombre, su vestuario, su manera de hablar y sus gestos son cotidianos y se ubican dentro de la realidad propia de su auditorio. Mediante éstos y otros procedimientos retóricos genera cierto efecto y persuade, el receptor acepta el universo que le presenta y le cree³¹¹. En el teatro sucede lo mismo³¹² pero la convención es claramente diferente y, hasta cierto punto, opuesta: un personaje con una corporalidad distinta de la de su receptor que habita un universo mítico totalmente lejano y ajeno. Y, al igual que con el discurso que persuade, todos los recursos, armónicos entre sí, generan un efecto en el auditorio que acepta el universo representado y le cree al actor (y a la representación). Lo que nos interesa enfatizar aquí es cómo funciona la convención en cada caso, acorde a la disciplina, y cómo se puede generar el mismo efecto en el auditorio a partir de procedimientos diferentes.

En relación al término identificación, no lo usamos en el sentido de la identificación stanislavskiana. Sin embargo, consideramos interesante conservar el término, al que le sumamos la calificación de antigua, porque resulta clarificador para la relación entre el actor y el personaje que hemos desarrollado y respecto del efecto que genera en el auditorio. Una de las principales diferencias con la técnica del director ruso es que es el

³⁰⁹ Esta es una de las principales características del pacto teatral y también está presente en otras representaciones como, por ejemplo, en la oratoria. Cfr. Ober (1989) y pp. 173-175 de esta tesis.

³¹⁰ “The Athenian theater-goer was a self-conscious witness of a selfconscious acting performance. Actors were an important part of the dramatic scene, and prizes for acting were being awarded by the midfifth century. By the end of the fifth century, actors were well on the way to becoming professionals. The fourth-century Athenian citizen knew that the man behind the mask was an actor, but that knowledge did not interfere with his enjoyment of the performance or with the power of the performance to affect him. Rather, the recognition of the actor behind the mask doubled and enriched the dramatic experience and made it consequently more meaningful.” (Ober 1989:153)

³¹¹ Es decir, suspende la creencia. Simplificamos el funcionamiento del discurso persuasivo, pero solo para establecer la diferencia con la actividad teatral. Lo hemos analizado en profundidad en el capítulo 3.6 de esta tesis.

³¹² Ober (1989) realiza un paralelismo entre la recepción del espectáculo teatral y de la actividad oratoria, cfr. pp. 173-174 de este trabajo.

producto de una detenida y elaborada conceptualización respecto del teatro y de la actuación que, además, tiene como base el desarrollo de la autonomía del arte y del teatro. Como mencionamos cuando pusimos en relación esta misma poética teatral con el hacer del orador respecto de la expresión de las pasiones y los caracteres, para lograr la identificación –del actor y su personaje, pero también del público con la representación – los recursos apuntan al mayor realismo posible y a plantear la escena como una continuación de la realidad en la que está inmerso el espectador. Este funcionamiento es similar a los procedimientos empleados por el orador para lograr el efecto deseado en el auditorio. En el caso del teatro y del actor griego, como se argumentó, sucede lo contrario: para generar la identificación y la percepción del personaje como real se procede a alejarlo lo más posible del mundo del auditorio, deformándolo, agrandándolo y petrificando sus expresiones faciales. Es decir, que la identificación se produce desde la semántica y no desde los signos teatrales como en la técnica stanislavskiana. Además, no consideramos que ello sea el resultado de una conceptualización sino que, al contrario, conserva las características de una manera de concebir el teatro totalmente intuitiva y mágica que se relaciona con los orígenes rituales del teatro y con el contexto ritual cívico y religioso en el que se representan los espectáculos (y, también, con las tramas representadas que corresponden a la tradición mítica). Entonces, podríamos caracterizar la *identificación antigua* como un proceso inverso al moderno, aunque genera el mismo efecto.

Pues bien, es interesante pensar, además, cómo funcionaría en este panorama la preferencia de Aristóteles por un estilo de actuación realista, como se desprende del análisis del pasaje de la crítica de Minisco. Todos los sistemas significantes de la representación teatral trágica tienen como denominador común, justamente, su aspecto no realista y construyen, como desarrollamos en nuestro análisis, un mundo cerrado en sí mismo diferente de la cotidianeidad del auditorio. Todos ellos mantienen una relación armónica entre sí y, de esa manera, construyen la semántica del conjunto. Si uno de los sistemas significantes, en este caso la actuación, rompe esa armonía, necesariamente se modifica la manera en que se construye el sentido del conjunto. Si bien la semántica del espectáculo puede seguir siendo la misma, ésta es el producto de una interacción diferente de sus elementos. Además, el sistema signifiante que entra en tensión es puesto en evidencia y es, justamente, esa tensión la que se manifiesta.

El hecho de que Aristóteles prefiera un verosímil cotidiano para la actuación, y de este modo subrayarlo dentro del conjunto, es sumamente significativo. Sin duda se relaciona con la reacción emotiva que, según el filósofo, debe generar la tragedia. Su trama se centra en el cambio de fortuna del héroe y ello se produce, entre otras cosas, por su accionar (errado, impío, etc.) y ponerlo en evidencia mediante la no armonización con el resto de conjunto potenciaría o favorecería dicha respuesta emocional.

Al respecto, es interesante pensar la relación de la evidenciación de la actuación que acabamos de señalar con otro procedimiento moderno: el extrañamiento desarrollado por el dramaturgo y director Brecht³¹³. El extrañamiento brechtiano busca generar en el espectador la reflexión respecto de lo representado en la escena a través de, justamente, extrañarlo, separarlo, mostrar su naturaleza de representación. Desde el lado de la producción, el procedimiento integra recursos que rompen la ilusión dramática: el actor sale del personaje y le habla al espectador o se mantiene con el cuerpo neutro cuando no está en la escena, pero se ubica sentado a la vista del público a la espera de volver a participar, la escenografía no es realista, entre otros. Del mismo modo que con la identificación stanislavskiana, se advierte que los procedimientos involucrados son totalmente diferentes a lo que sucedería en la tragedia griega si la actuación siguiera la preferencia de Aristóteles. En este caso, no se rompe la ilusión dramática ni se evidencia el carácter de representación del teatro y de la pieza en cuestión. Sino que, únicamente, se extraña, se separa del conjunto el sistema signifiante de la actuación para ponerlo en evidencia. Y, de esta manera, se llama la atención al respecto y se incita a la reflexión, pero solo respecto del accionar del personaje³¹⁴ y no acerca de la naturaleza del teatro u otras cuestiones del contexto como sucede en el caso de la poética brechtiana.

Esboceemos, a partir del análisis realizado, las definiciones de lo que denominamos *identificación antigua* y *extrañamiento antiguo*. En primer lugar, su funcionamiento a nivel formal es opuesto a los procedimientos modernos, pero generan una semántica y un efecto en el auditorio similar al de aquéllos. La identificación antigua consistiría en generar dicho

³¹³ Dejamos de lado en este trabajo la relación de la poética brechtiana con la argumentación aristotélica que el propio dramaturgo y director explicitó en sus escritos. Sin duda será interesante en un trabajo posterior indagar al respecto.

³¹⁴ Esto es totalmente compatible con lo que plantea Aristóteles en relación a la respuesta emotiva que genera la tragedia en el auditorio en la cual “comprensión de la estructura narrativa es un factor determinante” (Sinnott, 2009: VI).

efecto de identificación a partir de la semántica que construyen signos escénicos no cotidianos ni propios de la realidad del auditorio. El auditorio experimenta, al igual que en el procedimiento moderno, la fortuna o desdicha del héroe “desde la seguridad de su asiento”³¹⁵ lo que produce una descarga de las emociones trágicas. El actor, por su parte, se funde con su personaje, se identifica con él a partir de todo el dispositivo escénico. No nos referimos a un delirio extático, sino que, a partir del vestuario, la máscara, las historias representadas tradicionales y conocidas, el espacio escénico y el contexto de la representación, experimenta una transformación en la que su persona real se borra durante el tiempo que transcurre la representación³¹⁶.

El extrañamiento en su variante antigua corresponde a la evidenciación del sistema significativo de la actuación producto de su no armonización con el conjunto. Este choque se produce por cuestiones formales –una gestualidad realista dentro de una representación más artificial y manierista– y no por su semántica. Es decir, que se produce de manera inversa a la identificación antigua que se genera por el sentido y no por los signos teatrales. Además, es interesante que lo que se pretende destacar sea un recurso realista dentro de un espectáculo que en su conjunto es teatralista. Tradicionalmente, los signos realistas –justamente por tener un referente basado en la cotidianeidad de su auditorio– no generan un efecto de choque o de extrañeza en el receptor. A pesar de esta ruptura en la armonía del conjunto, no se rompe la ilusión dramática ni la realidad representada como en la poética brechtiana, aunque sí se evidencia el carácter ficcional del espectáculo³¹⁷.

Por último, es necesario realizar algunas aclaraciones acerca del análisis realizado y de la semántica que proponemos en relación al espectáculo teatral griego trágico. Por un lado, se podría objetar que son procedimientos incompatibles dentro de una misma representación, ya que persiguen generar en el espectador efectos, en cierto punto, opuestos³¹⁸. Pero en el caso particular de la cultura griega antigua consideramos que

³¹⁵ Esta expresión se convirtió en una forma de decir convencional en relación la identificación del público con la escena.

³¹⁶ Es un proceso análogo al del espectador, es su contracara, la diferencia es que él lo experimenta en carne propia.

³¹⁷ Dentro de la disciplina teatral, el hecho de que haya un elemento que no armonice con el resto implica –necesariamente– la evidenciación, aunque no sea de manera conceptual, del carácter ficcional del conjunto porque éste no se presenta como un universo cerrado en sí mismo, entre otras cuestiones.

³¹⁸ De hecho, en el caso de las poéticas modernas, la poética brechtiana reacciona, y se opone, a lo propuesto por Stanislavski.

su utilización conjunta favorece y enfatiza el efecto propio de cada recurso y del conjunto y, en relación al sistema significante de la actuación, potencia aún más su puesta en evidencia. Es decir, que son efectivos dentro de la convención teatral particular.

Capítulo 5

Otras fuentes.

El análisis de la representación teatral a partir de las fuentes materiales: las pinturas teatrales en vasijas

Las pinturas denominadas “teatrales” que decoran los artefactos de uso cotidiano y ritual son una fuente sumamente valiosa para estudiar la representación teatral antigua. Según Dukelsky y Martino, “constituyen un retorno visual hacia múltiples aspectos del teatro antiguo, mediante ellas podemos recrear escenarios, vestimentas, canto y baile.” (2002: 72). Taplin (2007) asegura que evidencian un caso excepcional de interacción entre el teatro y las artes visuales y las considera un material sumamente rico comparable al registro fotográfico. Green (1991), por su parte, también resalta su importancia pero marcando la

diferencia, justamente, con la fotografía³¹⁹. Ahora bien, así como son una fuente privilegiada para estudiar el espectáculo teatral, del mismo modo presentan determinadas problemáticas asociadas, por un lado, con la convención pictórica y, por otro, con cuestiones relacionadas con su conservación. Además, ambos temas adquieren características diferentes según el género dramático en el que nos enfoquemos. En términos generales, el origen de estos objetos se divide entre los que son atenienses y los que proceden de la Grecia occidental. Respecto de los géneros teatrales, cada uno de ellos involucra una convención pictórica diferente que oscila entre la representación de la ilusión dramática y la evidenciación de la materialidad escénica. Asimismo, encontramos algunas pinturas que retratan el “detrás de escena” y muestran a los actores y al coro antes o después de la representación y que no son propias de ningún género en particular.

Ahora bien, la cuestión central en relación con estas pinturas es determinar si efectivamente se relacionan con el teatro y, en caso afirmativo, con qué pieza teatral en particular. Debido a las diferentes convenciones pictóricas, este tema es distinto para cada uno de los géneros dramáticos. En el caso de la tragedia, la mayoría de las veces lo que se pinta no es la representación teatral, como podríamos verla en el escenario, sino lo que la obra representa, es decir, la realidad representada, la ilusión dramática. Según Csapo y Salter (2001), los pintores ignoraron los significantes dramáticos y destacaron lo que ellos significaban. Entonces, nos enfrentamos con el problema de saber si determinada pintura está relacionada con una obra teatral o con un relato mítico conocido (fig. 1, 2, 3)³²⁰. Y, como si esto fuera poco, el hecho de que muchas piezas teatrales no se hayan conservado

³¹⁹ “...an out-standing case of the interplay between theater and visual art... These interactions were, it is here claimed, particularly strong at a certain time and place—and are relatively well preserved. The time was (roughly) the fourth century BC, when the stunningly successful art form of tragedy was vigorously spreading out through performances from its city of origin, Athens, to the whole of the widespread ancient Greek world.” (Taplin, 2007: IV).

“...then Greek vase-painting of the fourth century BC is surely one of the richest treasure stores of visual material bearing on drama from any period of world theater before the invention of photography. (Taplin, 2007:2)

“The second point is a self-evident one, but one which constantly seems to need repetition: Athenian vasepaintings are not sketch-books, let alone photographs...His work falls within quite a strict conventional framework, and we need to remember that...” (Green: 1991: 21)

Si bien la comparación es válida en relación a lo valioso de ambas fuentes en términos generales para estudiar espectáculos teatrales del pasado, el registro fotográfico es un medio de reproducción técnica y plantea cuestiones y problemáticas diferentes como, por ejemplo, el aparente realismo de su representación en el cual se borra la huella de su productor. Cfr. Benjamin (1989) y Schaeffer (1990), entre otros.

³²⁰ Para no interrumpir la argumentación, las imágenes de las pinturas se encuentran al final del capítulo.

aumenta la confusión y podemos clasificarlas como correspondientes a una obra perdida o a cierta versión de un mito si no tenemos otro dato en el cual apoyarnos. Según Taplin (2007), hay tres opciones al respecto: relacionar una pintura con una tragedia conocida que nos ha llegado completa; con una pieza que conocemos, ya sea por fragmentos o por testimonios, pero que no se ha conservado; o identificar una pintura con una obra desconocida. Por supuesto que, sobre todo en el último caso, los riesgos de equivocarse son altos justamente por la convención pictórica trágica que hemos mencionado. Ahora bien, Taplin asegura que, especialmente en el caso de las pinturas de la Grecia occidental, existen ciertos indicadores que permiten relacionarlas con el teatro. En el caso de las pinturas atenienses, por el contrario, no se encuentra ningún sistema de señales teatrales que podamos sistematizar, principalmente, debido a la poca evidencia que se ha conservado (2007: 32). De todos modos, este *lexicón* –como lo denomina el autor– no es una prueba infalible ya que muchos de estos elementos pertenecen, también, a otros ámbitos (mitos, simposio, etc.). Además, una pintura relacionada con un mito puede estar influenciada por una tragedia sin ser una representación pictórica de esa pieza (2007: 35)³²¹. Asimismo, especialmente en el caso de los objetos que corresponden al siglo IV, época en que las obras dramáticas se reponían fuera de Atenas, las representaciones pictóricas pueden integrar elementos que corresponden a variantes escénicas de las piezas originales.

Más allá de estas problemáticas, sin duda la elaboración de una lista de indicadores que vinculan en cierta medida las pinturas con el teatro resulta de gran ayuda. Taplin (2007) divide estas señales en dos grupos: las que son compartidas con las tragedias y las extra dramáticas. Dentro del primer conjunto se encuentran las vestimentas no cotidianas –que incluyen tanto las ropas muy ornamentadas como los personajes desnudos presentes en escenas con otros que están vestidos–, los *kotornos*, los pórticos y las estructuras con columnas, las rocas en forma de arcos que podrían corresponder a un dispositivo escénico para representar la entrada a una cueva, los personajes denominados “testigos silenciosos”, los pedagogos, las furias y las criaturas afines y las escenas de suplicantes. En relación al grupo de los signos extra dramáticos, el autor incluye la presencia de trípodes, porque se relacionan con los premios de los concursos teatrales, y las inscripciones en ático. Green

³²¹ “...a mythological painting may be enriched and informed by the viewer's knowledge of a particular tragedy, without it being a picture of that tragedy, let alone of its performance.” (Taplin, 2007:35)

(1991), por su parte, refiriéndose puntualmente a las atenienses, agrega como marca distintiva la presencia de intérpretes de *áulos*. Asimismo, el autor hace notar ciertos cambios en las vestimentas a lo largo del tiempo –puntualmente entre las pinturas de la época arcaica y las del período clásico– que marcarían una tendencia hacia vestuarios más sencillos pero que, de todos modos, no serían identificables con ropas cotidianas (2002: 97). Por último, si se trata de una imagen asociable con un mito pero con elementos que sabemos que son innovaciones propias de una tragedia –como por ejemplo los hijos muertos en la *Medea* de Eurípides, fig. 3– la relación con la pieza resulta evidente. Ahora bien, hay que tener en cuenta que, como referimos unas líneas arriba, muchos de estos elementos son compartidos con escenas de otros ámbitos, por ejemplo, los *kotornos* se encuentran en vasijas de épocas anteriores que no se relacionan con el teatro y los flautistas son propios también de escenas simposíacas.

Es decir, las pinturas trágicas que son representadas mediante la convención ilusionista siempre resultan problemáticas o, por lo menos, no son unívocas respecto de su relación con el teatro. Green (1991) se pregunta por qué, a diferencia de la comedia, las representaciones de este género no son inmediatamente reconocibles. Según él, la respuesta estaría más en la tragedia misma y en su recepción, que en la pintura. La convención del espectáculo trágico también es ilusionista, esto es, en ningún momento se rompe la ilusión dramática, sino que se presenta como un universo cerrado en sí mismo sin contacto con los espectadores ni referencias a su contexto cotidiano. Como ya desarrollamos, la tragedia trabaja dentro de y con la tradición mítica, conocida por todos y considerada como un pasado real, pero ajena y diferente de la cotidianeidad del auditorio³²². Asimismo, continúa el autor, en relación con esto, es necesario tener en cuenta la recepción del espectáculo trágico y el hecho de que estos objetos fueron elaborados por individuos que pertenecían al público que asistía al teatro. Entonces, podemos tomarlos como testimonio acerca de la percepción individual de la obra que tenía el artista en cuestión y, por extensión, el público en general³²³. Además, la elección de haber plasmado determinada escena del espectáculo y no otra nos brinda información respecto de los momentos más pregnantes de las puestas en escena. Al analizar la decoración de estos artefactos podemos observar que se eligen

³²² Cfr. p. 207 y ss.

³²³ Denominamos esta cuestión como *identificación antigua*, cfr. capítulo 4.4.

momentos claves que condensan en una escena el sentido de determinada obra (Green, 1996 y 1991)³²⁴. Según Csapo y Salter (2001), las composiciones se centran en los momentos patéticos y, de esta manera, generan un efecto emocional muy fuerte en quien las mira. Taplin (2007), por su parte, asegura que el acento debe estar más en el receptor / consumidor de las vasijas que en el artista / productor. La atención del que mira es “guiada” de modo tal que, a partir del énfasis que el pintor pone en determinados elementos, relacione la pintura con cierta obra teatral. Y, de hecho, en muchos casos hay algunos componentes que no se corresponden con una pieza dramática sin que eso signifique que la pintura no esté relacionada con ella. Es decir, que es esperable que el artista también se tome algunas libertades creativas.

En este punto resulta necesario hacer una aclaración. La cuestión del pintor de vasos es una problemática sumamente interesante que, si bien posee muchos aspectos sobre los cuales indagar, no profundizaremos en este trabajo³²⁵. Por mencionar algunos interrogantes, nos preguntamos si el pintor de vasijas realmente puede ser considerado como un miembro más del auditorio o, por el contrario, su mirada es, en cierto punto, calificada. Ahora bien, si tenemos en cuenta que el teatro era una actividad a la que asistía prácticamente toda la comunidad y que estaba inserta en un festival cívico-religioso, y el hecho de que las piezas se nutrían ya sea de la tradición mítica conocida por todos (la tragedia) como de la realidad cotidiana (la comedia), la noción de "mirada calificada" tal vez no resulte pertinente. Por otro lado, nos preguntamos también si la elección de pintar determinada escena y no otra respondía al conocimiento del gusto de los consumidores de esos objetos, de una elección más personal que podría caracterizarse como el estilo del pintor en cuestión o se trataba, como referimos unas líneas arriba, del momento más pregnante de la historia que se representaba en escena. Csapo y Salter aseguran que sería un error suponer una sola razón

³²⁴“... the answer lies in the theatre and its reception rather than in the art as such. If we accept that the vase-painter reacted like an ordinary member of the audience, and that he produced his work largely for ordinary members of the audience, we should accept that his products reflect a normal reaction... We have noticed that comedy, with its frequent rupture of 'dramatic illusion', was seen literally, as men dressed up being funny. Tragedy, on the other hand, constantly maintained the illusion, and in fact could not risk breaking it. At one level, the figures seen in the theatre recreated myth-history and they were to that degree 'real'. When the vase-painter showed them, he therefore showed them as real. The vase-painter's figures are what the poet intended them to be, re-creations of the subjects of the drama.” (Green, 1991: 40).

³²⁵ La identificación de alfareros y/o pintores en la antigua Grecia es un tema que ha tenido un gran desarrollo desde la obra pionera de Beazley en la década del 80 (Sapirstein 2013, Smith 2018, entre otros).

en la elección del artista y proponen una combinación entre su imaginación, su experiencia y conocimiento del teatro y, también, cierta influencia de otras piezas artísticas como, por ejemplo, las pinturas votivas (2001: 55). Dejamos formuladas estas preguntas que, sin duda, será necesario abordar en trabajos futuros.

En relación con el origen espacio-temporal de la evidencia arqueológica, la mayoría de las pinturas que podemos relacionar con la tragedia datan del siglo IV y provienen del mundo griego occidental, especialmente del sur de Italia y Sicilia. Corresponden a la época en que el teatro se dispersa desde su ciudad de origen, Atenas, y comienzan a realizarse reposiciones de las piezas. Es decir, que son posteriores al período de apogeo del teatro ateniense en el que se realizaron las producciones iniciales de los trágicos³²⁶. Esto es interesante porque, paralelo al desarrollo y al auge del teatro, durante el siglo quinto en Atenas la técnica de las figuras rojas también tiene su período de esplendor. Entonces resulta llamativo que prácticamente no haya quedado rastro de la interrelación de dicha técnica con el teatro provenientes de esa época y lugar (Taplin, 2007: 28-29). De las pocas vasijas atenienses del siglo V que podemos relacionar con la tragedia solo una muestra un espectáculo teatral, particularmente un coro (fig. 2) y el resto consiste en representaciones del fuera de escena (fig. 4). En el caso de las vasijas posteriores provenientes de la Grecia occidental, afortunadamente contamos con mucha variedad y diferentes modalidades de representación pictórica.

En relación a la comedia, la convención pictórica de este género implica la evidenciación de la representación teatral y de la materialidad escénica (fig. 5 y 6). Se pinta la tarima que funciona como escenario y en muchos casos los escalones que llevan a ella, las puertas que claramente son escenografía y otros dispositivos escénicos, se representa a los personajes como actores actuando, los masculinos llevan el falo expuesto y se evidencia que usan máscaras, vestuario y relleno en determinadas partes del cuerpo (vientre, nalgas). En las vasijas más antiguas se suelen representar los coros y el intérprete de *áulos* –la presencia de este último, solo o acompañado, siempre refiere al coro, tanto en las pinturas cómicas como en las trágicas–. Green (1991) asegura que el pintor parece disfrutar retratando todos los detalles como si estuviera parado en la *orchestra*. La figura 7 muestra

³²⁶ “The vases do not, with a few exceptions, emanate from the same time and places as the initial productions of the plays, so there is a cultural gap to be constantly borne in mind.” (Taplin, 2007: 3)

de manera clara las convenciones diferentes de ambos géneros: por un lado, la figura de Egisto representada de manera ilusionista y, por otro, los personajes cómicos y la escenografía que evidencian su carácter teatral.

Al igual que en el caso de la tragedia, podemos relacionar esta convención pictórica con la propia del género dramático cómico que es autorreferencial tanto en la pieza como en su escenificación. En la comedia griega se suele romper la ilusión dramática, está llena de guiños a la audiencia y al contexto inmediato y el público muchas veces es interpelado directamente. Green (1991) afirma que el juego de la comedia es dejar que el auditorio la vea tal cual es, tiene un carácter literal y de la misma manera se la representa pictóricamente³²⁷. La importancia de lo visual es compartida tanto por el espectáculo cuanto por sus representaciones pictóricas³²⁸. Según Taplin (2007), las tramas de las obras cómicas no tienen existencia separada de su escenificación (a diferencia de la tragedia que se apoya en la tradición mítica)³²⁹. Esto es interesante porque, en la mayoría de los casos, si no hay inscripciones o algún elemento particular que identifique la pintura con una pieza cómica –como, por ejemplo, el coro– no es posible identificar a qué obra de teatro pertenece. Además, el hecho de que muchas estén perdidas –al igual que con la tragedia– suma dificultades a la identificación de la obra en particular.

En relación a la evidencia arqueológica, las representaciones pictóricas cómicas se remontan hasta mediados del siglo VI a. C y continúan de manera ininterrumpida y sin cambios en el estilo que se puedan relacionar con las modificaciones que sufrió el género teatral. Según Green, esto es una prueba de que la comedia es un género “pre-existente” (1991:22). Además, es posible que esta abundancia tenga que ver con la convención de las pinturas cómicas la cual es, a diferencia de la trágica, totalmente explícita respecto de su relación con el teatro y, por lo tanto, fácilmente reconocible (aunque no se pueda identificar la pieza teatral en cuestión).

³²⁷ “Comedy was always playing a game and the audience saw it for what it was. This attitude is reflected in the 'literal' treatment we see in the vase-paintings.” (Green, 1991: 26)

³²⁸ “An interesting feature of the depictions of Comedy is that they are literal in their approach. The vase-painter seems almost to take a delight in showing the detail as it was in the orchestra. At one level, this must reflect the importance of the visual element in the production of Comedy, and the effort that the poet put into this side of the production—in that the costuming.” (Green, 1991: 25)

³²⁹ “The story of the comedy is not thought of as having a separate existence from the theatrical occasion in which it is enacted.” (Taplin, 2007: 28)

Por último, respecto de los diferentes géneros dramáticos, es necesario hacer mención del drama de sátiros. Resulta evidente que el hecho de poder relacionar pinturas con piezas de este género es bastante complejo, principalmente debido a que solo nos ha llegado una obra completa –*El cíclope* de Eurípides–. De todos modos, la presencia de sátiros en escenas que no son propias de estos personajes mitológicos puede resultar una señal de su conexión con el teatro (Green, 1991: 45). En cuanto a la convención pictórica, encontramos sátiros representados de manera ilusionista, es decir, como criaturas mitológicas (fig. 8), y otros como personajes teatrales que claramente usan vestuario (fig. 9). Entre estos últimos también encontramos los sátiros actores que forman parte del cortejo de Dioniso en escenas mitológicas que no tendrían que ver con una obra o un espectáculo teatral.

Además de estas convenciones pictóricas bien diferenciadas, encontramos otras pinturas que representan el “detrás de escena” y muestran a actores descansando o preparándose antes o después actuar (fig. 4). Esta modalidad no es propia de ningún género dramático y se encuentran escenas de conjunto o individuales. Lo que resulta interesante de éstas, según Green (2002), es que a través de los cambios en la manera de representarlos, es posible advertir la profesionalización de los actores. Por ejemplo, en la figura 10, que data de aproximadamente el 350 a. C., se observa que el actor está con la barba corta lo que implica una preparación especial ya que en esa época los hombres no se afeitaban.

Ahora bien, más allá de los problemas de clasificación y de la posibilidad de identificar determinada pintura con el ámbito del teatro, éstas son una fuente muy valiosa para estudiar el espectáculo teatral. A la hora de sistematizar la información, debemos prestar especial atención a las constantes en relación a los vestuarios, posiciones corporales y estructuras arquitectónicas, entre otras cosas. En el caso de la comedia, debido a la convención pictórica que explicamos, podemos obtener información más explícita respecto de su puesta en escena. En relación a los vestuarios, se evidencian rellenos en la panza y en la espalda, color amarillo para los vestidos, azul para las capas, falos de cuero, el hecho de que el vestuario terminaba en los tobillos y las muñecas, que los hombres usaban capas cortas y el falo expuesto y las mujeres vestían capas largas y vestidos. Según Green (2002), los personajes cómicos se ubican fuera de la apariencia normalmente aceptable, sus vestimentas son ordinarias y descuidadas. A lo largo del tiempo, sin embargo, se observa un creciente naturalismo en las representaciones pictóricas del género en general y del

vestuario en particular, el falo se tapa con el vestido y se usa expuesto solo para los esclavos, los cocineros y personajes afines. Asimismo, la apariencia grosera se evidencia en la forma de representar las máscaras con rasgos exagerados, cejas anchas, narices y labios gordos (fig. 5 y 6). Green afirma que sobre todo los personajes masculinos se identificaban según el tipo de peinado, atado y apretado o suelto y ondulado, tanto en relación con su carácter como con su función dramática (2002: 105). En relación a las máscaras, es interesante cómo se representan en las pinturas los animales: se evidencia que son hombres disfrazados y se suele ver la figura humana y la cabeza debajo de la máscara y del vestuario (fig. 5 y 11), lo que nos indica que no se utilizaban animales reales en los espectáculos. Las posiciones corporales, por su parte, en consonancia con la manera de representar las máscaras, suelen ser exageradas y artificiales y los cuerpos tienen ciertas deformidades – como, por ejemplo, jorobas– que son producto de los rellenos a los que referimos unas líneas arriba. Asimismo, en algunos casos se pueden identificar actitudes estandarizadas como, por ejemplo, de *allocutio* (alocución, actitud de hablar en público), expresión de congoja o dolor (fig. 12). En los coros cómicos, por su parte, se observan los cuerpos en posiciones prácticamente idénticas lo que significaría que danzan de manera coreográfica. Y, como mencionamos ya, suelen estar acompañados por el intérprete de *áulos* (fig. 11). Esta característica de los integrantes del coro en la misma posición también es propia de los coros trágicos³³⁰ (fig. 2). En relación con las estructuras escénicas, y más puntualmente respecto de la *skene*, ya hemos referido que en muchos vasos cómicos se puede ver una tarima elevada a la que se accede por una pequeña escalera (fig. 5, 6 y 7). Es decir que el espacio destinado a los personajes individuales estaba elevado mientras que la *orchestra*, lugar del coro, se ubicaba a nivel del piso. Y en algunos casos el espacio entre la tarima y el piso aparece tapado lo que puede significar que ese espacio oculto era utilizado ya sea para sacar de escena algunos elementos o para la aparición de algún personaje. Si bien esto se observa más que nada en las pinturas cómicas, estas son características fijas del espacio escénico y, por lo tanto, compartidas por todos los géneros dramáticos.

³³⁰ Como es de esperar, existen excepciones como el fragmento de una vasija de Olbia que analizan Braund y Hall (2014). En éste se representa un coro trágico compuesto por dos grupos: por un lado, los ciudadanos que bailan de manera idéntica y, por otro, los bárbaros y los sátiros que se mueven de forma asimétrica.

En el caso de las pinturas trágicas, como hemos explicamos, el asunto es mucho más complejo. Prácticamente ningún elemento en ellas remite a la materialidad escénica y, generalmente, la información que podemos relacionar con la escena tiene más que ver con cuestiones que la rodean que con la pintura misma. Por ejemplo, ya mencionamos que sabemos que la figura 3 corresponde a la *Medea* de Eurípides por la presencia de los niños muertos que fue una innovación del trágico (*Poet.XIV.1453b27-28*). Asimismo, en relación con la materialidad de su representación teatral, es muy posible que la imagen refleje el uso de la grúa. Acerca de esto, es también Aristóteles quien nos informa que fue utilizada en el final de dicha pieza (*Poet.XV.1454a38-39*). Ahora bien, con respecto a la representación pictórica de componentes escénicos en tanto tales, solo encontramos en algunos casos la tarima elevada del mismo modo que en las vasijas cómicas (fig. 1). Y, en relación con la escenografía, podemos identificar estructuras relativamente simples que corresponderían a los decorados y a las entradas y salidas de la escena (fig. 1, 13 y 14).

De todos modos, a partir de la convención pictórica del género, y por oposición al propio de la comedia, es posible indagar acerca de algunos aspectos escénicos. En relación al vestuario, como señala Taplin (2007), las imágenes muestran a los personajes con vestimentas no cotidianas³³¹, bastante ornamentadas, y en muchos casos usan *kothurnos*. Según el autor, junto con las máscaras, este tipo de calzado se volvió una especie de símbolo de la tragedia y en la época que nos ocupa eran bajos con suela suave (fig. 7, en el personaje de Egisto, y fig. 10) –los de suela elevada son posteriores– y son propios de los personajes masculinos. Cuando los encontramos en personajes femeninos suelen relacionarse con viajes o con la actividad de la caza. En este punto hay una clara diferencia con los personajes cómicos que visten desaliñados y desprolijos. Esta característica es de esperar, sobre todo si tenemos en cuenta que los personajes trágicos suelen ser héroes, gobernantes y afines. Esto mismo se observa en su corporalidad, las posiciones del cuerpo son mucho más sutiles y delicadas, también debido a que no utilizaban el relleno propio de la comedia. Asimismo, se observan ciertas actitudes estándar como expresiones de congoja

³³¹ Al respecto, Green (2002) hace notar el contraste entre los vestuarios no cotidianos y el realismo por el que aboga Aristóteles que se desprende del pasaje de Calípides. Analizamos esta cuestión en el capítulo 4 y designamos la semántica de dicho contraste como *extrañamiento antiguo*.

o dolor, súplicas (fig. 15 y 16) y, al igual que en las vasijas cómicas, el coro danzando (fig. 2).

En relación a las máscaras trágicas, como hemos explicado, debido a la convención pictórica, no hay evidencia de ellas en las pinturas del género. Por el contrario, las figuras humanas son representadas con el rostro descubierto. Al respecto, resultan interesantes las pinturas del detrás de escena. En la figura 4 muchos de los actores están sosteniendo máscaras. Pero nada en ellas nos indica lo que son ya que son representadas como cabezas reales. Otro ejemplo interesante es la figura 17. En ella se ve una figura humana con cuerpo masculino pero con la cabeza adornada de manera femenina (especialmente por el peinado). Convencionalmente se ha interpretado esta pieza como un actor usando una máscara de mujer preparándose para el espectáculo.

Para finalizar el análisis, volvamos a la figura 4. La escena muestra a un grupo de actores descansando antes o después de la representación teatral. Lo interesante es que presenta una combinación de ambas convenciones pictóricas: la literal, propia de la comedia, y la ilusionista, característica de la tragedia. Particularmente en la figura del sátiro teatral encontramos ambas en simultáneo: se evidencia que está usando vestuario —una suerte de malla con bolitas que cubre el cuerpo hasta los tobillos y las muñecas— y la máscara que sostiene, que si bien refiere a una criatura que no es real, no explicita su carácter de dispositivo teatral. Y el hecho de que en la misma escena encontremos, también, un sátiro mitológico resalta el contraste.

Hasta aquí, realizamos un estudio detallado de las denominadas “pinturas teatrales” como fuentes privilegiadas para estudiar el espectáculo teatral griego antiguo. Resulta sumamente interesante el hecho de observar una relación armónica y coherente entre las convenciones pictóricas de cada género y sus respectivos verosímiles dramáticos. Asimismo, a pesar de encontrar ciertas dificultades asociadas principalmente con las vasijas trágicas, la información que podemos obtener acerca de la escenificación de las piezas teatrales es bastante completa y se enriquece al ponerla en relación con el estudio de otras fuentes. En nuestro caso, advertimos que el análisis de las pinturas teatrales no solo tiene muchos puntos en común sino que, también, completa el estudio que realizamos acerca de la argumentación de Aristóteles. El registro pictórico ofrece un retorno visual sumamente valioso de cuestiones que o bien el filósofo omite (como, por ejemplo, el vestuario y las

máscaras) o bien aborda (como la gestualidad). De ahí la importancia de un trabajo interdisciplinario que integre fuentes de diferente índole. Sobre todo cuando la evidencia es fragmentaria, como en el caso que nos ocupa, es fundamental un estudio que venza las viejas rivalidades entre lo visual y lo textual –la postura filodramática y la iconocentrista (Taplin, 2007: 22-26)– e integre fuentes que, a nuestro criterio, resultan complementarias³³². Por último, al poner en relación diferentes fuentes no hay que perder de vista, por un lado, las problemáticas particulares que presentan cada una de ellas y, por otro, la época a la que cada una se refiere ya que, en lo que respecta al teatro, éste fue sufriendo cambios en su producción y su escenificación.

Imágenes de las pinturas teatrales³³³

³³² Respecto de las “falsas oposiciones” entre la evidencia textual y la evidencia material, cfr. Funari (2003, 2007).

³³³ En el pie de cada imagen está consignada la información con la que contamos en relación con la pintura y el crédito correspondiente de la foto.

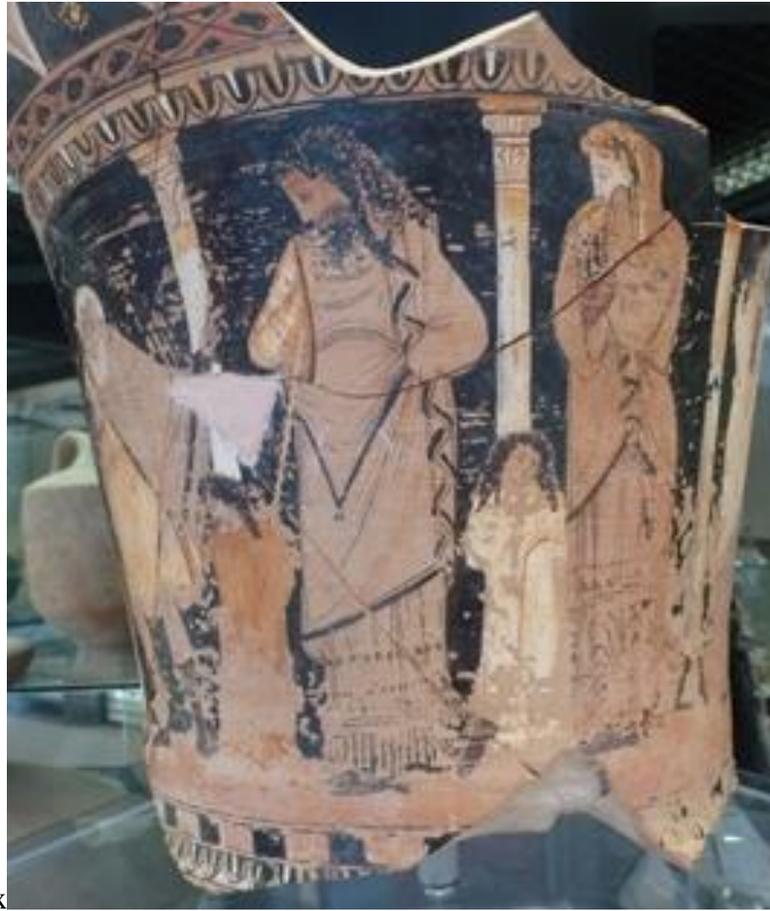


Figura 1: La vasija de Edipo (incompleta). Atribuida al pintor Capodarso, 300 a.C.
Museo Arqueológico de Siracusa, Inventario 66557.
Foto © Museo Arqueológico de Siracusa.

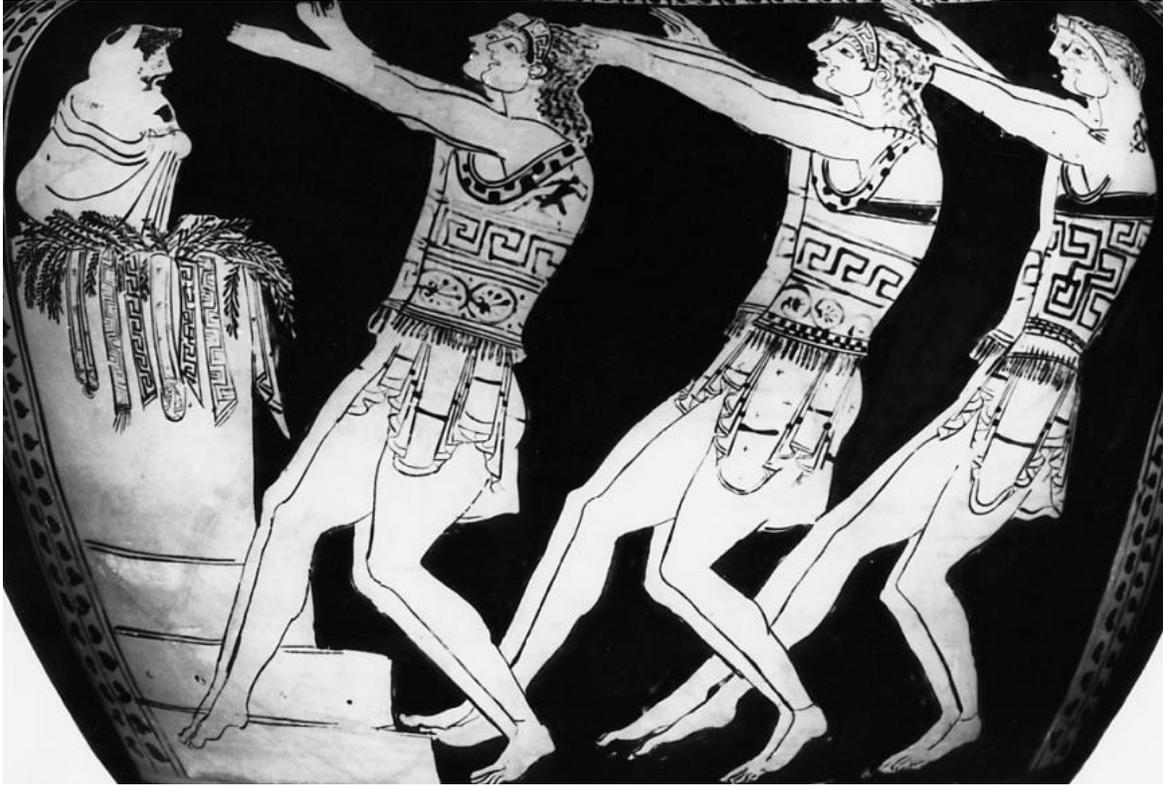


Figura 2: Los bailarines de Basilea. Autor desconocido, 480 a. C.
Museo de Basilea. Inventario BS 415.
Foto © Museo de Basilea.



Figura 3: Escena final de *Medea* de Eurípides.
Cratera de figuras rojas atribuida al pintor Policoro, 400 a.C.
Museo de Arte de Cleveland. Inventario 1991.1
© The Cleveland Museum of Art.



Figura 4: Actores y miembros del coro descansando. Vasija de figuras rojas atribuida al pintor de Pronomos, 400 a. C.

Museo Arqueológico de Nápoles. Inventario 3240

Foto © Museo Arqueológico de Nápoles.



Figura 5: Cratera cómica de figuras rojas atribuida al pintor Mc Daniel, 380-370 a.C.

British Museum de Londres. Inventario 1849,0620.13

Foto © Trustees of the British Museum.



Figura 6: Cratera cómica de figuras rojas, 400 a.C.

Museo de Arte de Boston. Inventario 69.951

Foto © Museum of Fine Arts, Boston.



Figura 7: Egisto con corego cómico y Pirrias. Cratera de figuras de Apulia, 400-380 a. C.

Museo Arqueológico de Nápoles. Inventario 248778.

Foto © Museo Arqueológico de Nápoles.



Figura 8: Sátiro tocando la flauta. Ánfora de figuras rojas, firmado por el pintor Smikros, 500 a. C.

Museo de Berlín. Inventario 1966.19.

Foto © Mary Daniels, The Perseus Project.



Figura 9: Dioniso y actores cómicos (sátiros actores). Vasija de figuras rojas atribuida al pintor de Pronomos, 390-380 a. C.

Museo de Cleveland. Inventario 1989.73

Foto © The Cleveland Museum of Art.



Figura 10: Retrato de un actor con máscara (incompleta). Atribuido al pintor de Konnakis,
350 a. C.

Museo Martin von Wagner. Inventario H 4600 (L832).

Foto © Museo Martin von Wagner

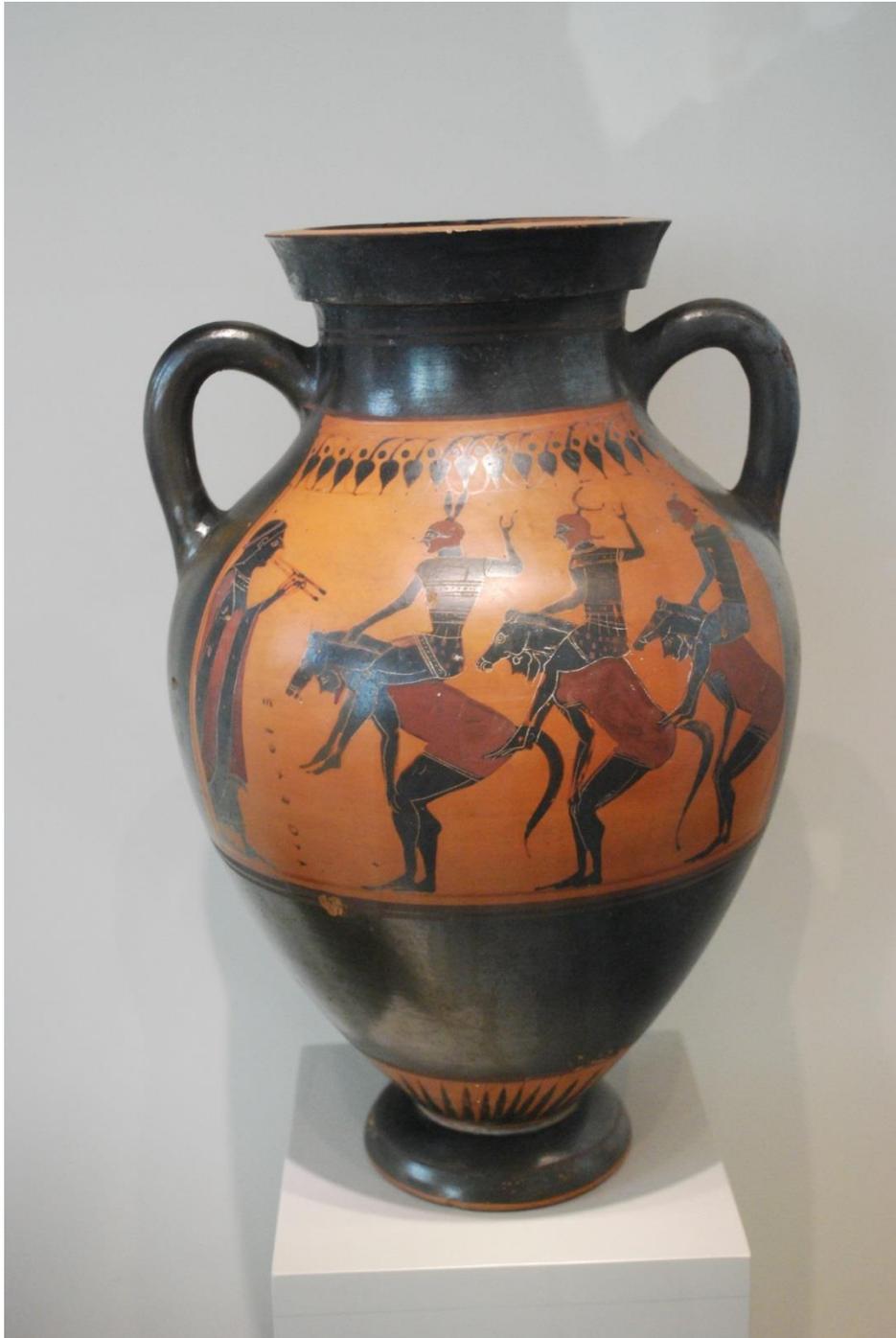


Figura 11: Coro de caballeros³³⁴ con flautista. Ánfora de figuras negras, 540-530 a.C.

Museo de Berlín.

Foto © Cora Dukelsky

³³⁴ Un coro de caballeros, no el de la obra *Caballeros*, la pieza teatral es posterior.



Figura 12: Cratera de figuras rojas de Apulia, 370-360 a. C.

Museo J. Paul Getty. Inventario 96.AE.113.

Foto © Museo J. Paul Getty.



Figura 13: Relacionada con *Ifigenia en Táuride*. Cratera de Apulia atribuida al pintor de Iliupersis, 360 a. C.

Museo Arqueológico de Nápoles. Inventario 82113 (H3223).

Foto © Museo Arqueológico de Nápoles.



Figura 14: Relacionada con *Euménides*. Cratera de Apulia atribuida al pintor de Konnakis, 350 a. C.

Museo Hermitage, San Petersburgo. Inventario 349.

Foto © Museo Hermitage.



Figura 15: Relacionada con *Euménides*. Cratera de Apulia atribuida al pintor Black Fury, 360 a. C.

Museo Arqueológico de Nápoles. Inventario 82270 (H 3249).

Foto © Museo Arqueológico de Nápoles.



Figura 16: Relacionada con *Coéforas*. Ánfora atribuida al pintor de Wurzburg, 330 a. C.

Museo J. Paul Getty. Inventario H 5739.

Foto © Museo J. Paul Getty.



Figura 17: Joven desnudo ante un espejo. Hidria-pyxis atribuida a Asteas, 340-320 a. C.

Museo de Tampa. Inventario 1989.98.

Foto © Mary Daniels, The Perseus Project.

Conclusiones

6.1 Consideraciones finales, resultados y aportaciones del presente estudio

Muchos considerarán que investigar los espectáculos teatrales del pasado es una tarea destinada a quedar incompleta. Siempre hay algo que se escapa, esa experiencia convivial no se va a poder reconstruir. Pero es ello justamente lo que convierte al teatro en un objeto tan enigmático y fascinante.

El hecho de indagar acerca del aspecto espectacular del teatro implica una conciencia acerca de su verdadera esencia: el teatro posee una naturaleza convivial, involucra la simultaneidad de su producción y de su recepción, es ante todo un encuentro de presencias. Este es uno de los principales motivos por el que las investigaciones de la historia del teatro en su modalidad escénica han enfrentado limitaciones, objeciones y, en muchos casos, han sido desautorizadas y negadas desde su misma posibilidad. No obstante, los trabajos precursores de Taplin (2003) –continuados, entre otros, por Wiles (1997, 2007), Csapo (2002, 2010) y Sifakis (2002, 2013)- inauguraron y habilitaron el estudio del teatro antiguo en su modalidad escénica y no únicamente como literatura³³⁵. En sintonía con dicha línea de análisis, esta tesis pretendió realizar argumentaciones relevantes acerca del espectáculo griego trágico desde la óptica de los estudios teatrales.

Al respecto, destacamos nuevamente la importancia de la pertinencia de dicho abordaje en términos disciplinares. En una investigación de este tipo es importante tener en cuenta que nuestro objeto de estudio está integrado por una combinación de elementos significantes de diferente naturaleza y éstos, a su vez, se transforman en el conjunto y adquieren características propias de acuerdo a la disciplina³³⁶. Resulta vital no perder de vista esta cuestión para estudiarlos de manera integral y en su interacción, y si fuera de

³³⁵ Esto se debe al hecho de que el texto dramático es uno de los elementos de los espectáculos teatrales que perduran en el tiempo.

³³⁶ El ejemplo más claro es el del texto dramático al que caracterizamos, siguiendo a De Marinis (2005) como doble: por un lado, obra literaria y, por otro, material de espectáculo.

manera separada tener en cuenta el contexto disciplinar en el que se insertan para no generar reduccionismos. Esta cuestión repercute, también, en la variedad de fuentes y documentos mediante los que es posible estudiar el teatro en su modalidad espectacular, los cuales también corresponden a diferentes disciplinas. Atendiendo a ello, presentamos la evidencia con la que contamos para realizar una investigación acerca del espectáculo teatral antiguo y analizamos sus problemáticas particulares. En el caso que nos ocupa, éstas se potencian por su fragmentación y por la ausencia de testimonios.

A partir del relevamiento realizado, de nuestro análisis y de su sistematización, podemos esbozar una definición tentativa de lo que Aristóteles entiende por representación teatral trágica –en esto consistió el objetivo específico de este trabajo-. Según Aristóteles, la representación teatral trágica consistiría en un objeto estético ficcional que, junto con el texto dramático, conforma un binomio atravesado por una dinámica performativa. Ambas instancias no solo son importantes, sino que son parte necesaria de la actividad teatral. Atendiendo a dicha relación y a partir de la virtualidad escénica del texto que el poeta elabora de manera deliberada, la representación teatral lleva a escena –y de esta manera, consume- la semántica propuesta por la obra dramática. La pieza textual se funde con el conjunto y se transforma en parte del espectáculo. El principio rector de éste es lo visual y su responsable es el escenógrafo. Todos sus sistemas significantes conforman una representación teatralista que construye un mundo mítico, con héroes imponentes y lejanos, muy diferente de la realidad cotidiana del auditorio. La gestualidad de los personajes –que incluye el uso de la voz- es lo único que debe corresponderse con el verosímil cotidiano ya que, de este modo, sus acciones son subrayadas como responsables del cambio de fortuna y se potencia el efecto emotivo de la tragedia.

Para arribar a dicha definición, nuestra investigación abordó diferentes cuestiones: referidas al trabajo del poeta en sí mismo, a la relación entre su labor y la posterior representación de la pieza y respecto de la instancia espectacular y de los sistemas significantes que la integran. Además, realizamos un estudio de la actividad oratoria según la argumentación de Aristóteles, no solo porque en *La Retórica* abundan las referencias acerca del teatro, sino también para precisar cómo concibe el filósofo la representación involucrada en dicha actividad. Esto enriqueció nuestra comprensión del espectáculo teatral, en especial a partir de las diferencias con aquélla, si bien la principal distinción

consiste en las respectivas pertenencias disciplinares de ambas representaciones. Resultó sumamente interesante poder analizar y poner en relación la argumentación descriptiva con la normativa presente en los tratados y, de esta manera, profundizar en el estudio tanto de su autor como del teatro de la época.

La relación entre el texto dramático trágico y su representación se caracteriza, según Aristóteles, por una dinámica particular a partir del aspecto performativo. Si bien ambas instancias son diferentes y poseen características particulares, son complementarias. El trabajo del poeta debe tener en cuenta su posterior representación, imaginarla, ya que el texto trágico no se concibe sin los aspectos sensibles que necesariamente lo acompañan. Es decir, el producto poético no es un fin en sí mismo y no se concibe sin su posterior escenificación. La representación, por su parte, consume y finaliza el proceso que comenzó con la elaboración del texto y construye su semántica en base a la de éste, si bien produce sentidos a partir de sus procedimientos propios. Es decir, en la obra dramática lo performativo se encuentra de manera virtual y su escenificación lo concreta a través de los signos escénicos. A lo largo de la historia, la relación entre la instancia textual y la espectacular se ha ido transformando y estuvo determinada por la cultura particular y por las concepciones acerca del fenómeno teatral. En el caso de la Grecia antigua, este tipo de relación se encuentra determinada por las características particulares de su cultura, cultura oral y literaria.

La noción de virtualidad escénica es una característica específica de los textos dramáticos. Si bien podemos encontrarla en otros escritos que prevén una representación posterior, es propia de la especificidad disciplinar del texto teatral. En nuestro análisis identificamos dicha noción, lo que evidencia una conciencia por parte de Aristóteles acerca de la especificidad disciplinar del texto poético —el hecho de que es material de espectáculo— y la importancia que le adjudica el filósofo a lo escénico. La labor del poeta está atravesada y debe tener en cuenta la posterior representación de la pieza. Es por ello que su escenificación rige la composición y la elaboración del texto dramático. Y esta cuestión, el hecho de que el producto poético fue creado con la finalidad de ser representado, no es algo accesorio, sino que son los aspectos sensibles que necesariamente acompañan al arte poética. Este tema se relaciona y funciona de manera conjunta con la

dinámica que vincula la instancia textual con la escénica que se caracteriza por la performatividad que el texto posee de manera virtual y que la representación lleva al acto.

En relación al estudio de la esfera escénica en particular, indagamos acerca de las características que le atribuye Aristóteles. Dicha caracterización contribuyó a desmontar la concepción logocéntrica del teatro griego que, a nuestro criterio, resulta equivocada y restringe el análisis. Las características que Aristóteles le atribuye a la representación teatral se organizan en torno a lo visual. Resultó pertinente caracterizarla de ese modo por varios motivos. En primer lugar, por la explicitación de que su responsable es el escenógrafo, ya que su labor se relaciona directamente con lo visual. Asimismo, al referir al espectáculo, y a la labor del poeta en relación a la posterior representación de la pieza, utiliza un vocabulario relacionado con el campo semántico de la vista. Sin duda, resulta clarificador caracterizar la relación entre el estilo escrito y el estilo performativo en términos de la oposición entre lo visual y lo oral. Si bien la palabra forma parte del espectáculo teatral, esto –lo visual– rige todos los sistemas significantes de la representación, tanto por las grandes dimensiones del espacio teatral, cuanto por las características del vestuario de los personajes y de la escenografía. Asimismo, al trabajar con historias conocidas lo interesante de asistir al espectáculo trágico radicaba en ver determinado mito en escena.

Al indagar acerca de la semántica de los diferentes sistemas significantes escénicos, hicimos énfasis en el universo representado en escena y en cómo éste genera determinada relación entre el actor y el personaje y cierto efecto en el auditorio. La semántica del espectáculo en su conjunto consiste en la representación de un mundo mítico ideal – considerado como pasado histórico– lejano de la cotidianeidad del auditorio. Dicha semántica se apoya especialmente en el actor y en su vestuario que, a su vez, descansa en dicha base mítica. Nada en el personaje representado posee anclaje en la contemporaneidad de sus receptores y el actor aparece con todo su cuerpo cubierto y modificado en relación al “hombre común” de la época – máscaras estáticas, suecos que lo agrandan en altura, gestos artificiales y manieristas, entre otras cosas–. Ahora bien, justamente dicha construcción es la que favorece el hecho de que el actor se transforme en otro en escena y genera que la distancia entre él y su personaje desaparezca, no en el sentido de trance o posesión, sino en el de identificación entre ambos. Asimismo, este universo cerrado en sí

mismo con las características que acabamos de enumerar genera en el auditorio un efecto, también de identificación, mediante el cual se favorece la finalidad catártica que Aristóteles le adjudica a la tragedia.

Por último, en relación a la escena, indagamos acerca de la actuación. Al respecto, resultó sumamente provechoso encontrar un pasaje en el que Aristóteles argumenta de manera explícita acerca del estilo de actuación que prefiere y lo contrapone con el de los actores de su tiempo. Al preferir un estilo de actuación que podemos identificar con lo que tiempo después se denomina como realista dentro de una representación que es en su conjunto teatralista, el filósofo estaría abogando por su evidenciación. Al insertar un sistema significativo que no armoniza con el resto de la representación, éste es puesto en evidencia y resaltado. Aristóteles espera que la actuación sea verosímil con respecto al referente cotidiano, lo cual se contrapone con el resto de los elementos escénicos que, como mencionamos en el párrafo anterior, prácticamente no refieren a la realidad contemporánea de los espectadores. Así, lo que el filósofo estaría buscando es volcar la mirada hacia el carácter del personaje que se manifiesta, también, mediante su gestualidad. Resulta interesante que la evidenciación, que lo que se resalte, sea un procedimiento que podemos caracterizar como realista, lo cual implica una diferencia con prácticas teatrales posteriores, especialmente con el extrañamiento brechtiano.

Respecto a la representación oratoria, por su parte, resultó fructífero ponerla en relación con la teatral. Del análisis se desprendió que aquélla se estructura de manera opuesta a la teatral, ya que persigue la naturalidad y la persuasión del auditorio y su argumentación se maneja dentro de la realidad propia de éste. En función de esto, la corporalidad del orador –que está involucrada aunque sea borrada de forma deliberada– debe utilizarse de manera alternada con los argumentos para no perder ese carácter de cotidianeidad. Es decir, que se espera que su utilización, la del cuerpo y de los argumentos, no sea redundante ni armónica en cuanto a su semántica para no evidenciar el artificio. De esta manera, además de desmontar la identificación entre las instancias performativas de ambas disciplinas, argumentamos a favor de denominar el desempeño de los oradores como una representación –que involucra diferentes sistemas significantes, pero especialmente su cuerpo- y no como una declamación –que involucraría únicamente el uso de la voz-. Asimismo, resultó fructífero indagar acerca de su recepción y observar que para

el auditorio la experiencia en el teatro era análoga a la de los discursos oratorios y ayudaba a construir su credibilidad.

A modo de complemento de nuestro análisis, elegimos realizar un estudio pormenorizado de una fuente no textual: las pinturas teatrales. En éstas pudimos observar, por un lado, el tratamiento de los mismos sistemas significantes escénicos que aborda Aristóteles en los tratados, pero a partir del lenguaje pictórico. Por otro, pudimos estudiar algunos aspectos espectaculares que el filósofo omite (por ejemplo, el vestuario). En relación a la procedencia de dicha evidencia, la mayor parte no es de origen ateniense y corresponde a la época en que se realizaban reposiciones de los textos trágicos fuera de Atenas. Esto implica que son una fuente valiosa para investigar el teatro del siglo IV a. C. del cual prácticamente no se ha conservado evidencia textual³³⁷.

En relación a las aportaciones de la presente investigación consideramos que éstas repercuten de diferentes maneras. Para empezar, un análisis de los tratados aristotélicos de *La Poética* y de *La Retórica* desde el abordaje de los estudios teatrales, centrado en la especificidad teatral, sin duda enriquece y amplía su comprensión y abre cuestiones que no han sido estudiadas aún. Asimismo, el estudio de la concepción del filósofo respecto de la representación desde dicho abordaje contribuye al conocimiento tanto del teatro de su época cuanto de los desarrollos propios del estagirita y contribuye a desmontar la concepción tradicional acerca de su supuesta indiferencia. En relación a ello, el haber identificado lo que tiempo después los estudios teatrales denominaron virtualidad escénica demuestra no solo un conocimiento por parte de Aristóteles sobre la especificidad del texto poético, sino la importancia que le otorgaba a su aspecto espectacular. Asimismo, el estudio de la representación oratoria enriqueció y amplió el conocimiento de lo que Aristóteles entiende por representación y enfatizó el hecho de la importancia que tiene para el filósofo el contexto disciplinar.

En lo que respecta al teatro de la época en particular, y en relación a su modalidad espectacular en especial, aseguramos que una investigación que pone en juego nociones específicas de la disciplina contribuye a un estudio acerca de sus recursos y procedimientos y arroja luz en relación a cuestiones que hasta ahora han sido dejadas de lado. Principalmente a partir de la noción de “sistema signifiante” se pudieron identificar los

³³⁷ Cfr. Csapo, Goette, Green y Wilson (2014).

distintos elementos de la representación y estudiar su interacción y semántica. Además, dicha noción tiene en cuenta la materialidad propia de los diferentes componentes y, así, el análisis se liberó de la dependencia de lo lingüístico y de sus herramientas de análisis. Asimismo, identificamos procedimientos escénicos antiguos con su correspondiente semántica que debido a sus características resultó pertinente poner en relación con otros modernos. El objetivo no fue suponerlos ya en el texto aristotélico o en el teatro de la época, sino observar cómo generaban un efecto y un sentido similar en el receptor a partir de una materialidad escénica diferente. Al respecto, resultó interesante elaborar definiciones propias de dichos procedimientos en su variante antigua.

Por último, en relación al teatro posterior, afirmamos que la presente investigación contribuye también a su comprensión y habilita relaciones entre el presente y el pasado que todavía no han sido exploradas. Un ejemplo de ello es justamente la puesta en relación de la identificación y del extrañamiento en su variante antigua, lo cual generó reflexiones fructíferas en cuanto a la indagación de los mecanismos escénicos de producción de sentido a partir de materialidades significantes diferentes.

Si bien es cierto que el espectáculo teatral es irrecuperable, también es cierto que sí es reconstruible. Esperamos, con esta investigación, haber contribuido a ello.

6.2 Breve mención de interrogantes a tratar en trabajos futuros

Como es de esperar, el presente trabajo genera nuevas problemáticas para estudios futuros tanto de índole teórica como en relación con el análisis de fuentes y documentos. En primer lugar, será necesario incorporar a la investigación el género cómico para observar sus procedimientos escénicos. Sin duda la representación teatral cómica pone en juego recursos diferentes y construye una semántica particular.

Respecto de las cuestiones teóricas, consideramos importante continuar la labor de elaboración y definición de procedimientos escénicos, tanto trágicos cuanto cómicos. Advertimos una ausencia de nomenclatura particular y debido a ello debimos elaborar a lo largo de nuestro trabajo definiciones propias. Esto se debe en parte a la tradicional transposición para el estudio del teatro griego de herramientas provenientes de la teoría y análisis literarios.

En materia de las fuentes y documentos disponibles, sin duda su abordaje enriquecerá y complejizará el estudio. Resulta sumamente interesante analizar y poner en relación lenguajes diferentes, como fue el caso de las pinturas teatrales. Las estatuillas de terracota, por ejemplo, son fuentes privilegiadas especialmente en relación a la comedia, a sus vestuarios y a las posiciones corporales de sus personajes. Como es de esperar, poseen ciertas problemáticas como el hecho de haber sido producidas en masa. Esto implica que sus productores no siempre han tenido contacto con las representaciones teatrales y se basaron, a su vez, en otras figuras o pinturas. Asimismo, será necesario incorporar el análisis de los espacios escénicos. Ellos nos permiten observar cuestiones relacionadas a la escena en sí misma y a la relación de ésta con la platea. Si bien muchos no son de la época en cuestión o son reconstrucciones, de todos modos constituyen una aportación significativa a la investigación. Ellos son los únicos elementos que nos puede acercar materialmente y en el nivel de experiencia al teatro griego, a su espacialidad. Por último, habrá que relevar y recopilar otros testimonios, muchos de ellos se encuentran dentro de obras que no se relacionan directamente con el teatro. Ellos, nuevamente, traerán sus problemáticas particulares relacionadas con el autor del que se trate (al igual que sucedió con Aristóteles en nuestro caso).

Referencias bibliográficas

A. Fuentes

- Kassel, R., 1976. *Aristotelis Ars Rhetorica*, Berlin: de Gruyter.
- Cope, E. M., 1877. *Commentary on the Rhetoric of Aristotle*, Cambridge: Cambridge University Press (texto alojado en www.perseus.tufts.edu).
- Cappelletti, A. J., 1998. *Aristóteles. Poética*, Caracas: Monte Ávila.
- Dupont-Roc, R. y Lallot, J., 1980. *Aristote. La Poétique. Texte, traduction, notes*, París: Seuil.
- Düring, I., 1961. *Aristotle's Protrepticus*, Göteborg: Almquist and Wiksells.
- Freese, J. H., 1926. *Aristotle in 23 Volumes, Vol. 22*. Cambridge and London. Harvard University Press; William Heinemann Ltd. (texto alojado en www.perseus.tufts.edu).
- Furley, D., 1994. *Aristotle's Rethoric*, Princeton: Princeton University Press.
- Fyfe, W. H., 1932. *Aristotle. Aristotle in 23 Volumes*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- García Bacca, J. D. 1945. *Aristóteles. Poética*. Versión directa, introducción y notas, México: UNAM.
- García Yebra, V. 1992. *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe. Madrid: Gredos.
- Granero, E. I., 2005. *Aristóteles. El arte de la Retórica*. Traducción, introducción y notas, Buenos Aires: Eudeba.
- Gudeman, A. 1934. *Aristoteles: Peri poiètikès*, Berlín: Leipzig.
- Halliwell, S., 1987. *Aristotle's Poetics*, Londres: Duckworth.
- 1998. *Aristotle's Poetics with a New Introduction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lukas, D. W., 1986. *Aristotle Poetics*, Oxford: Clarendon Press.
- Pallí Bonet, J., 1993. *Aristóteles. Ética Nicomaquea-Ética Eudemia*, Madrid: Gredos.
- Racionero, Q. 1990. *Aristóteles. Retórica*, introducción, traducción y notas de Q.R., Madrid: Gredos.

- Santa Cruz, M. I. y Crespo, M. I., 2005. *Aristóteles. Política*, Buenos Aires: Losada.
- Schlessinger, E., 2004. *Aristóteles. Poética*, Buenos Aires: Losada.
- Sinnott, E., 2009. *Aristóteles. Poética*, Buenos Aires: Colihue.
- Tarán, L. y Gutas, D., 2012. *Aristotle Poetics: Editio maior of the greek text with historical introductions*, Leiden: Brill.
- Tovar, A., 1990, (ed.), *Aristóteles. Retórica* (edición bilingüe), Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

B. Bibliografía instrumental

- Bailly, A., 2000. *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec Français*, París: Hachette.
- Chantraine, P., 1999. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, París: Klincksieck.
- Crespo, E., Conti, L. y Maquieira, H., 2003. *Sintaxis del Griego Clásico*, Madrid: Gredos.
- Humbert J., 1954. *Syntaxe grècque*, París: Klincksieck.
- Liddell, H. G. y Scott, J., 1996. *Greek-English Lexicon, with a revised supplement*, Oxford, Clarendon Press.

C. Obras generales de consulta

- Adorno, Th. W., 1971. *Teoría Estética*, Madrid: Taurus.
- y Horkheimer, M., 2001. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trota.
- Assunto, R., 1965. "Mimesis", en Myers, B.S., 1965, *Encyclopedia of World Art*, Vol. 10, New York: McGraw-Hill, pp. 92-117.
- Bajtín, M., 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza.
- Barthes, R., 1983. *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barrial.
- Benjamin, W., 1989. "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", en Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I*, Taurus: Buenos Aires.
- Bernabé Pajares, A., 1992. *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid: Ediciones Clásicas.

- Burger, P., 2000. *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Península.
- Candel Sanmartín, M., 1997. “Aristóteles y el sistema del saber” en García Gual, M. (Ed.), *Historia de la Filosofía Antigua*, Madrid: Trotta.
- Cortés Copete, J.M., 1999. *Epigrafía griega*, Madrid: Cátedra.
- Destrée, P. y Murray, P., 2015. *A Companion to Ancient Aesthetics*, Oxford: Wiley Blackwell.
- Dickey, E., 2007. *Ancient Greek Scholarship: A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from Their Beginnings to the Byzantine Period*, Oxford: Oxford University Press.
- Dupont, F., 1994. *L'invention de la Litterature. De l'ivresse grecque au libre latin*, París: La Decouverte.
- 1991. *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, París: Hachette.
- Freeman, K., 1940. “Plato: The use of interpretation”, *Greece and Rome* 9 (1940), pp. 137-149.
- Funari, P.P., 2003. *Antiguidade Clássica. A história e a cultura a partir dos documentos*. Grecia: Unicamp.
- 2007. “Teoria e a arqueología histórica: a América Latina e o mundo”, *Vestigios*, 1 (1), pp. 51-58.
- García Gual, C., 1997. *Historia de la Filosofía Antigua*, Madrid: Trotta.
- 2013. *Diógenes Laercio. Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, Madrid: Alianza
- Geertz, C., 1987. *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.
- Guarducci, M., 1967. *Epigrafía Greca*, Roma: Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Gudeman, A., y Cooper, L., 1928. *A bibliography of the Poetics of Aristotle*, Oxford: Oxford University Press.
- Gutiérrez Canalez, G., 2016. “Sobre el concepto de mimesis en la Antigua Grecia”, *Byzantion nea hellás*, Nro. 35, pp. 97-106. Doi: [dx.doi.org/10.4067/S0718-84712016000100005](https://doi.org/10.4067/S0718-84712016000100005)
- Halliwel, S., 2002. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford: Princeton University Press.

- Jaeger, W., 1946. *Aristóteles*, Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- 1962. *Paideia*, Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Kennedy, G. A., 1994. *A New History of Classical Rhetoric*, N. Jersey: Princeton University Press.
- Low, P. 2016, “Lives from stone: epigraphy and biography in classical and hellenistic Greece”, en Fletcher, R. y J. Hanink (Eds.), 2016, *Creative Lives in Classical Antiquity: Poets, Artists and Biography*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 147-176.
- Oliveras, E., 2005. *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires: Ariel.
- Reynolds, L. D. y Wilson, N. G., 1991. *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford: Clarendon Press.
- Roberts, E. S., 1887. *An Introduction to Greek Epigraphy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rossi, Sh., 2018. “L'ispirazione poetica nello Ione di Platone : note a margine”, *Appunti romani di filologia: studi e comunicazioni di filologia, linguistica e letteratura greca e latina* : XX, 2018 Fabrizio Serra Editore.
- Sapirstein, P., 2013. “Painters, potters, and the scale of attic vase-painting industry”, *American Journal of Archaeology* 117(4), pp. 493-510.
- Schaeffer, J. M., 1990. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Schrader, C., 1988. *Heródoto. Historia. Volumen III: Libros V–VI.*, Madrid: Gredos.
- Smith, T.J., 2018. “Greek Vases: From Artistic Personalities to Archaeological Contexts”, *American Journal of Archaeology* 116(3): 549-554.
- Stern-Gillet, S., 2004. “On (mis) interpreting Plato's Ion”, *Phronesis*, Vol. 49, Nro. 2 (2004), pp. 169-201.
- Wilson, N., 2007. “Scholiasts and Commentators”, *GRBS* 47, 39–70.

D. Teoría teatral

Abel, L., 1963. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York: Hill and Wang.

- Barba, E., 2005. *La canoa de papel. Tratado sobre antropología teatral*, Buenos Aires: catálogos.
- Bettetini, G., 1977. *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona: Gili.
- Brecht, B., 1970. *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- De Marinis, M., 1982. *Semiotica del teatro. L' analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.
- 2005. *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires: Galerna.
- De Toro, F., 1987. *Semiótica del teatro*, Buenos Aires: Galerna.
- Dort, Bernard, 1968 *Teatro y sociología*, Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.
- Dubatti, J., 2007, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel.
- Féral, J., 2004. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Galerna: Buenos Aires.
- 2003. *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Fischer-Lichte, E, 1982. "The Theatrical Code: An Approach to the Problem" en E. W. B.
- Grotowski, J., 1974. *Hacia un teatro pobre*, Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Helbo, A., 1987. "Les sciences du spectacle", en J. Dines Johansen, Anne Ubersfeld y Patrice Pavis (dir), *Théâtre. Modes d' approche*. Bruxeles: Labor, pp. 11-32.
- Hess- Luttich (ed.), *Multimedia Communication 2: Theatre Semiotics*, 46-62. Tubingen.
- Ingarden Roman, 1971, "Les fonctions du langage au théâtre", en *Poétique*, 8.
- Jauss, H., 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Javier, F., 1998. *El espacio escénico como sistema significante: la renovación del espacio escénico*, Buenos Aires: Leviatán.
- Kowzan, T., 1992, "El signo en el teatro", en AA.VV. *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila: 25-5.
- Pavis, P., 1994. "Del texto a la escena: un parto difícil", en Pavis, P., *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana: Casa de la Cultura.
- 2000. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós.

- 2003. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires: Paidós.
- Schechner, R., 1985. *Between Theater and anthropology*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Stanislavsky, K., 2002. *La construcción del personaje*, Madrid: Alianza Editorial.
- 2009. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Barcelona: Alba.
- Turner, V., 1986. *The anthropology of performance*, N. York: PAJ Publications.
- , 1986a, *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino.
- Ubersfeld, A., 1989. *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra.
- 1997. *La escuela del espectador*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Villegas, J., 1990. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa: Giro! Books.

E. Sobre el contexto histórico, religioso y socio cultural

- Blázquez, J. M., López Melero, R., y Sayas, J. J., 2015. *Historia de Grecia Antigua*, Madrid: Cátedra.
- Bryant, D., 1996. *Moral Codes and Social Structure in Ancient Greece: A Sociology of Greek Ethics from Homer to the Epicureans and Stoics*, Albany: State University of New York Press.
- Burkert, W., 1966. "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7 (2), pp. 87-121.
- 2007. *Religión griega. Arcaica y clásica*, Madrid: Abada.
- Cartledge, P., 1997. "‘Deep plays’: theatre as process in Greek civic life", en Easterling, P. E., (Ed.), 1997. *Greek tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-35.
- Cavallero, P. (Dir.), 2002. "Introducción", en 2002, Cavallero, P. (Dir.). *Aristófanes. Riqueza. Introducción, versión y notas*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

- Csapo, E. y Slater, W. J., 2001. *The Context of Ancient Drama*, Michigan: The University of Michigan Press.
- Dougherty, C. y Kurke, L. (Ed.), 2003. *The Cultures within Ancient Greek Culture. Contact, Conflict, Collaboration*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Enos, R., 2012. "Ancient Greek Writing Instruction and Its Oral Antecedents" en Murphy, J. (ed.), *A Short History of Writing Instruction. From Ancient Greece to Contemporary America*, London: Routledge: 1-35.
- Finley, M., 1986. *El nacimiento de la política*, Barcelona: Crítica.
- , 1984. *La Grecia Antigua: economía y sociedad*, Barcelona: Crítica.
- Foxhall, L. y Lewis, A., *Greek Law in its political setting: justifications not justice*, N. York: Oxford Univeristy Press.
- y Osborne R. (ed), 1999. *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge: C.U.P.
- Fuks, A., 1974. "Patterns and Types of Social-Economic Revolution in Greece from the Fourth to the Second Century B.C.", *Ancient Society* 5, pp. 51—81.
- Gallego, J. y Valdés Guía, M., 2014. *El campesinado ático y el desarrollo de la democracia ateniense*, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Gallego, J., 2003. *La democracia en tiempos de tragedia: Asamblea ateniense subjetividad política*, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Goldhill, S. y Osborne R. (Ed.), 1999. *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge: C.U.P.
- Gomme, A. W., 1951. "The Working of the Athenian Democracy.", *History* 36, pp. 12-28.
- Hammond, N. G. L., 1959. *A History of Greece*, Oxford: Clarendon University Press.
- Iriarte, A. 1996, *Democracia y tragedia*, Madrid: Akal.
- McKeon, R. 1965 "Rhetoric and Poetic in the Philosophy of Aristotle", en Olson, E. (Ed.), 1965, *Aristotle's "Poetics" and English Literature. A Collection of Critical Essays*, Chicago and London: The University of Chicago Press, Chicago and London, pp. 201-236.
- Nightingale, A., 2004. *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy. Theoria in its Cultural Context*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ober, J., 1989. *Mass and Elite in Democratic Athens. Rhetoric, Ideology and the Power of the People*, Princeton: Princeton University.Press.

- 1991. "Aristotle's Political Sociology: Class, Status, and Order in the Politics", en Lord, C. y O'Connor, D. K. (Eds.), 1991, *Essays on Aristotelian Political Science*, California: University of California Press.
- 1998. *Political Dissent in Democratic Athens. Intellectual Critics of Popular Rule*, Princeton: Princeton University Press.
- 2008. *Democracy and Knowledge. Innovation and Learning in Classical Athens*, Princeton y Oxford: Princeton University Press.
- Ong, W., 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Osborne, R., 1993. "Women and sacrifice in Classical Greece", *CQ* 43-2, pp. 392-405.
- Pearson, L. 1937. "Party Politics and Free Speech in Democratic Athens", *Greece and Rome* 7, pp. 41-50.
- Rhodes, P. J., 1972. *The Athenian Boule*. Oxford: Oxford University Press.
- 1978. "On Labelling 4th-Century Athenian Politicians." *LCM* 3, p.p. 207-11.
- Rodríguez Adradós, F., 1992. *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona: Planeta.
- Sommerstein, A. 1997. "The Theatre Audience, the Demos, and the Suppliants of Aeschylus", en 1997, Pelling, C. (Ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford: Oxford University Press, pp. 63–79.
- Starr, Ch. G, 1986. *Individual and Community: The Rise of the Polis, 800—500 B.C.* New York: Oxford University Press USA.
- Ste. Croix, G. E. M., 1981. *La lucha de clases en el mundo griego antiguo*, Barcelona: Crítica.
- Roselli, D. K., 2011. *Theater Of The People. Spectators and society in Ancient Athens*, Austin: University of Texas Press.
- Rozik, E., 2014. *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*, Buenos Aires: Colihue.
- Sansone, D., 2012. *Greek Drama and the Invention of Rhetoric*, Malden: Wiley-Blackwel.
- Seaford, R., 1994. *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in Developing City-State*, Oxford: Clarendon Press.
- Small, D., 2019. *Ancient Greece. In Ancient Greece: Social Structure and Evolution*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Vernant, J. P., 1976. "Remarks on the Class Struggle in Ancient Greece.", traducción de R. Archer y S. C. Humphreys, *Critique of Anthropology* 7, pp. 67-81.
- Whitehead, L., 1991. "International Aspects of Democratization", en O'Donnell, G. A., Whitehead, L. y Schmitter, P. C. (Eds.), 1991, *Transitions from Authoritarian Rule: Comparative Perspectives: Prospects for Democracy: Volume 3*, Londres: Johns Hopkins University Press.
- Wilson, P. 1997. "Leading the Tragic Khoros: Tragic Prestige in the Democratic City," en Pelling, C. (Ed.) 1997, *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford: Oxford University Press, pp. 81–108.

F. Bibliografía específica

- Abel, L. 2003. *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, Nueva York y Londres: Holsm y Meier.
- Barbero, S. G., 2004. *La noción de mimesis en Aristóteles*, Córdoba: El copista.
- Belfiore, E., 1992. "Aristotle and Iphigenia", en Oksenberg- Rorty, A. (ed.), *Essays on Poetic's*, Princeton: Princeton University Press, pp. 359-378.
- Blundell, M. W., 1992. "Ethos and Dianoia Reconsidered", en Oksenberg- Rorty, A. (ed.), *Essays on Poetic's*, Princeton: Princeton University Press, pp. 155-175.
- Bonanno, M.G., 1997. "All the (Greek)World's a Stage: Notes on (not Just Dramatic) Greek Staging", en Edmunds, L. y Wallace, R. W. (Eds.), *Poet, Public and Performance in Greece*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 112–123.
- Braet, A. C., 1999. "The enthymeme in Aristotle's Rethoric: from argumentation theory to logic", en *Informal logic*, Vol 19, nro 2&3: 101-117.
- Braund, D., y Hall, E., 2014. "Gender, role and performer in Athenian theatre iconography: A masked tragic chorus with KALOS and KALE captions from Olbia", *The Journal of Hellenic Studies*, 134, 1-11. doi:10.1017/S0075426914000019
- Braun, K. y Haevernick, T. E., 1981. *Das Kabirenheiligtum bei Theben, Band IV: Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben*. Pp. xii+140; 44 plates. Berlin: de Gruyter.

Castillo Merlo, M., 2015. "Acerca de la relación *mímesis-mûthos* en la *Poética* de Aristóteles: en torno a los criterios de necesidad y verosimilitud", *Tópicos México*, nro. 48 (2015), pp. 201-223.

Chaston, C., 2010. *Tragic Props and Cognitive Function: Aspects of the Function of Images in Thinking*, Leiden: Brill.

Chichi, G.M., 2006. "El modo adecuado de decir y la relevancia estilística (Aristóteles, *Retórica* III, capítulo 7)", en: C. Durán y H. Hebrard (compiladores), *Actas de las VI Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos 2006*, UNLP, La Plata: Al Margen, Julio 2008, Tomo I, pp. 55-64.

----- 2010. "Observaciones en materia de composición de la prosa escrita relevante, a partir del libro III de la *Retórica* de Aristóteles", *Congreso Regional de la Cátedra UNESCO en Lectura y Escritura*, UNGS, 11 al 13/08/ 2010. También a cargo de la mesa temática "Aproximaciones a la escritura desde la retórica griega y latina". [Http://www.escriuraylectura.com.ar/congreso/act_mesas_tematicas.html](http://www.escriuraylectura.com.ar/congreso/act_mesas_tematicas.html). editado en pp. 36-37 del libro de Resúmenes: <http://www.escriuraylectura.com.ar/congreso/Libro-deresumenes>. pdf. Consulta: 21/12/2010.

----- 2011. "Acerca de por qué el discurso (de alguien) es creíble: aproximación a la noción retórica de "eúnoia". Actas de las VIII Jornadas de Investigación en Filosofía para Profesores, Graduados y Alumnos, UNLP. Edición digital: <http://jornadasfilo.fahce.unlp.edu.ar/actas-2011/entre-la-filosofia-y-la-literatura-emociones-en-la-recepcion-tragica-y-retorica-y-su-debate-en-cuestiones-de-filosofia-politica/Chichi-%20Graciela%20M.pdf/view> ISSN 2250-4494.

----- 2013. "Acerca de las presentaciones de los textos de la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles", en *Opúsculo filosófico*, Año VI, nro 18, Mendoza.

----- 2014. "El tratamiento aristotélico de la "diabolé" en la *Retórica* entre la primera reflexión retórica", *Kléos*, Revista de Filosofía Antiga (publicación anual del Programa de Estudios em Filosofia Antiga del Instituto de Filosofia y Ciencias Sociales de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil), vol. 15, 2011, pp. 27-51. URL <http://www.pragma.ifcs.ufrj.br/kleos15>.

Chichi, G.M. y Suñol, V., 2008. "La *Retórica* y La *Poética* de Aristóteles: sus puntos de confluencia", *DIANOIA*, Revista del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM

- (México), vol. LIII, 60 (mayo 2008); pp.79-111. Abierto: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-24502008000100004
- Conley, T., 1994. "Notes on the Byzantine Reception of the Peripatetic Tradition in Rhetoric", en Fortenbaugh, W. y Mirhady, D. (Eds.), 1994, *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*, Vol. VI, New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 217–242.
- Coscolla, M. J., 2002 "El discurso panfietario contra la democracia radical: una aproximación retórico-argumentativa: el prólogo de Caballeros de Aristófanes, 1- 280", *Circe* 7 (2002), pp. 97-144.
- Csapo, E., Goette, H.R., Green, R. y Wilson, P. (Eds.), 2014. *Greek Theatre in the Fourth Century BC*, Berlin/Boston: de Gruyter.
- Csapo, E., 2010. *Actors and icons of the ancient theatre*, Malaysia: Wiley-Blackwell.
- 2002. "Kallipides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles", en Easterling, P. E. y Hall, E. (Eds.), 2002. *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 127-147.
- 1999-2000. "Performance and Reception: Introduction" *ICS* 24-25: 295-332.
- Dedoussi, Ch., 1995. "Greek drama and its spectators: conventions and relationships", *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement*, No. 66, Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley (1995), pp. 123-132.
- De Marinis, M. 2009. "Aristotele teorico dello spettacolo nella 'Poetica'", 2009. Disponible en www.drammaturgia.it/saggi/saggio.php?id=4275.
- Dukelsky, C. y Martino, A.M., 2002. "Imágenes teatrales en la pintura de vasos griegos", *Rev. Do Museu de Arqueologia e Etnologia* 12, pp. 71-79.
- Easterling, P. E. y Hall, E. (eds.), 2002. *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Easterling, P. E., (ed.), 1997. *Greek tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Eden, K., 1986. *Poetic and Legal Fiction in Aristotelian Tradition*, Princeton: Princeton University Press.
- Eggs, E., 2002. "Doxa in Poetry: A Study of Aristotle's Poetics", *Poetics Today*, Vol. 3, Nro. 23, pp. 396-426. Doi: doi.org/10.1215/03335372-23-3-395

- Falkner, T., 2002. "Scholars versus actors: text and performance in the Greek tragic scholia", en Easterling, P. E. y Hall, E. (Eds.), 2002. *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge: Cambridge University Press, pp.342-361.
- Fernández, C., 2008. "Estética", en *Nubes de Aristófanes. Edición bilingüe con introducción, notas y apéndice*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 57-64.
- Foley, H., 2003. "Choral Identity in Greek Tragedy", *Classical Philology*, Vol. 98, Nro 1, pp. 1-30.
- Fortenbaugh, W., 1991. "Persuasion Through Character and the Composition of Aristotle's Rhetoric", *Rheinisches Museum fuer Philologie* 84, 1991, 152-156.
- Gallego, J., 2016. "La asamblea, el teatro y el pensamiento de la decisión en la democracia ateniense", NOVA TELLUS, Anuario del Centro de Estudios Clásicos, UNAM, Vol 34 nro. 1, Enero-Junio 2016, pp. 13-54.
- Gentili, B., 1979. *Theatrical Performance in the Ancient World. Hellenistic and Early Roman Theatre*, Amsterdam: Gieben.
- Gil Fernández, L., 1995. *Aristófanes. Comedias I*, Madrid: Gredos.
- Golden, L., 1969. "Mimesis and Katharsis", *Classical Philology*, vol. LXIV. N° 3, 1969, pp. 145-53.
- 1998. "Reception of Aristotle to Modernity", en Kelly (Ed.), *The Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 1, New York: The University of New York Press, pp. 106-109.
- Goldhill, S., 1986. *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University Press: Cambridge.
- 1997a. "The language of tragedy: rhetoric and communication", en Easterling, P. E. (ed.), *Greek tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 127-149.
- 1997b. "The audience of Athenian tragedy", en Easterling, P. E. (ed.), *Greek tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 54-68.
- González Vázquez, C., 2001. "El léxico del "engaño" en la comedia Plautina", en Moussy, C., Fruyt, M., Dangel, J., Sznajder, L. y Nadjo, L., *De lingua latina, novae quaestiones: actes du Xè Colloque International de linguistique Latine*, Paris: Sèvres, pp. 801-814.
- Graff, R., 2001. "Reading and the "Written Style" in Aristotle's "Rhetoric"", *Rhetoric Society Quarterly*, Vol. 31, No. 4 (A, 2001), pp. 19-44.

- Green, J. R., 1982. "Dedications of Masks", *Révue Archéologique* 1982, pp. 237-48.
- . "On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens.", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 32 (1991), pp. 15-50.
- 1996. *Theatre in ancient greek society*, Londres y Nueva York: Routledge.
- 2002. "Towards a reconstruction of performative style" en Easterling, P. E., Hall, E. (eds.), 2002. *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 93-126.
- Halliwell, S., 1993a. "Style & Sense in Aristotle's *Rhetoric* Bk. 3", *Revue Internationale de Philosophie* I 184, pp. 50-69.
- 1993b. "The Function and Aesthetics of the Greek Tragic Masks", *Drama* 2, pp. 195-211.
- 1999a. "The importance of Plato and Aristotle for Aesthetics", en Gerson, L.P. (Ed.). 1999, *Aristotle: Critical Assessments*, Vol. 4, London: Routledge, pp. 289-312.
- 1999b. "Aristotelian mimesis reevaluated", en Gerson, L.P. (Ed.), 1999, *Aristotle: Critical Assessments*, Vol. 4, London: Routledge, pp. 313-335.
- 2001, "Aristotelian mimesis and human understanding", en Andersen, O. y Haarbud, J. (Eds.), 2001, *Making sense of Aristotle. Essays in Poetics*, London: Duckworth, pp. 87-107.
- 2011. *Between Ecstasy and Truth. Interpretation of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford University Press: New York.
- Harrison, G. W. M. y Liapis, V. (Eds.), 2013. *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden y Boston: Brill.
- Hesk, J., 1999. "The rhetoric of anti-rhetoric in Athenian oratory", en Goldhill, S y R. Osborne (ed.) *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 201-230.
- Hughes, Alan, 2012. *Performing greek comedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Innes, D. C., 2007. "Aristotle: the written and the performative styles", en 2007, Mirhady, D.C. (ed.) *Influences on Peripatetic Rhetoric. Essays in Honour of William W. Fortenbaugh*, Boston: Leiden.
- Janko, R., 1992. "From Catharsis to the Aristotelian Mean" en OksenbergRorty, A. (ed.), 1992. *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton University Press (341-358).

- Kennedy, G. A., 2007. *Aristotle On Rhetoric. A Theory of Civic Discourse*, New York Oxford: Oxford University Press.
- Konstan, D., 2013. "Propping Up Greek Tragedy: The Right Use of Opsis", en en Harrison, G. W. M. y Liapis, V. (Eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden y Boston: Brill, pp. 63-76.
- Kontomichos, F., Papadakos, C., Georganti, E., Vovolis, Th. y Mourjopoulos, J., 2014. "The sound effect of ancient Greek theatrical masks", *Proceedings ICMC/SMC*, pp. 1444-1451.
- Kosman, A., 1992. "Acting: Drama as the Mimesis of Praxis", en Oksenberg- Rorty, A. (ed.), *Essays on Poetic's*, Princeton: Princeton University Press, pp. 51-72.
- Ley, G., 2013. "Rehearsing Aristophanes", en Harrison, G. W. M. y Liapis, V. (Eds.), 2013, *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden y Boston: Brill, pp. 291-308.
- Liapis, V. y Petrides, A.K., 2018. *Greek Tragedy After the Fifth Century*, Cambridge: Cambridge U.P.
- Lobel, E. 1933. *The Greek Manuscripts of Aristotle's Poetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Loraux, N., 1999. *La voix endeuilleé. Essai sur la tragédie grecque*, París: Éditions Gallimard.
- Marshall, C. W., 1999. "Some Fifth-Century Masking Conventions", en *Greece & Rome*, Vol. *xlvi*, No. 2, pp. 188-202.
- Medina González, A. y López Pérez, J. A., 2000. *Eurípides. Tragedias I*, Madrid: Gredos.
- Montes Bernal, D., 2017. "De Esquilo a Aristóteles: consideraciones sobre la forma de la tragedia griega", *Común-A*, vol. 1, nro. 1, julio-diciembre 2017, pp. 43-79.
- Nadaud, G., 2010. "L'orateur et l'acteur antiques : un art partagé ?", Conferencia realizada en el Liceo Chateaubriand de Rennes y puesta en línea en <http://www.lycee-chateaubriand.fr/lecru/wpcontent/uploads/sites/3/2016/06/NavaudOrateurActeurAntiques.pdf>
- Nussbaum, M. C., 1995. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía greiga*, Madrid: La balsa de la Medusa.
- Oksenberg Rorty, A. (ed.), 1992. *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton University Press.

- 1996. *Essays on Aristotle's Rhetoric*, California: California University Press.
- Papastamati-von Moock, C., 2014. "The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its 'Lycurgan' Phase", en Csapo, E., Goette, H.R., Green, R. y Wilson, P. (Eds.), *Greek Theatre in the Fourth Century BC*, Berlin/Boston: de Gruyter, pp. 15-76.
- Perea, B., 1982. *Esquilo. Tragedias*, Madrid: Gredos.
- Petrides, A., 2009. "Masks in Greek Theatre", en *The Literary Encyclopedia*. Disponible en <https://www.litencyc.com/php/topics.php?rec=true&UID=7211>
- Rehm, R., 2002. *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton: Princeton University Press.
- Revermann, M., 2006. *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford: Oxford University Press.
- Rhodes, P.J., 2003. "Nothing to do with democracy: Athenian drama and the polis", *Journal of hellenic studies*, Vol. 123, pp. 104-119.
- Ricoeur, P., 1996. "Between Rhetoric and Poetics", en Oksenberg Rorty, A. (ed.), 1996. *Essays on Aristotle's Rhetoric*, California: California University Press, pp. 324-384.
- Segal, Ch., 1982. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton: Princeton University Press.
- Schütrumpf, E., 1970. *Die Bedeutung des Wortes ethos in der Poetik des Aristoteles*, München: Zetemata 49.
- Sherman, N., 1992. "Hamartia and Virtue", en Oksenberg- Rorty, A. (ed.), *Essays on Poetic's*, Princeton: Princeton University Press, pp. 177-196.
- Sifakis, G.M., 2002. "Looking for the actor's art in Aristotle", en Easterling, P. E., Hall, E. (eds.), 2002. *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge: Cambridge University Press, pp 148-164.
- 2013. "The misunderstanding of *opsis* in Aristotle's *Poetics*", en Harrison, G. W. M. y Liapis, V. (Eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden y Boston: Brill, pp. 45-62.
- Slater, N., 1985. *Plautus in Performance: The Theatre of the Mind*, Princeton: Princeton University Press.

- 2002. *Spectator politics. Metatheatre and performance in Aristophanes*, Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Sonkowsky, R., 1959. "An Aspect of Delivery in Ancient Rhetorical Theory", en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 90 (1959), pp. 256-274.
- Suñol, V., 2009. "Mímesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función en el *Corpus Aristotelicum*", 263 pp.. Descripta bajo autores (contribuyentes): Suñol, V., Presas, M.A. y Chichi, G.M., en el Consorcio digital SIU © BDU de la UNLP, <http://bdu.siu.edu.ar/cgiin/query.pl?expression=Semejanzas&criteria=subject>: y en el <http://en.scientificcommons.org/51138279>. Consulta 15/08/2012.
- , 2012. *Más allá del arte. Mímesis en Aristóteles*, La Plata: Editorial de la Universidad. Disponible en http://www.editorial.unlp.edu.ar/libro_suniol.html.
- Taplin, O., 1971. "Significant Actions in Sophocles' Philoctetes", *GRBS* 12: 25–44.
- 1972. "Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus", *HSCPh* 76: 57–97.
- 1977a. "Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?", *PCPhS* 203: 121–131.
- 1977b. *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford: Clarendon Press.
- 1983. "Sophocles in His Theatre", en *Sophocle: (Entretiens Fondation Hardt* 29), 155–183, Vandoeuvres–Genève.
- 1987a. "The Mapping of Sophocles' Philoctetes", *BICS* 34: 69–77.
- 1987b. "Phallogology, Phlyakes, Iconography and Aristophanes", *PCPhS* 33: 92–104.
- 1993. *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vasepainting*. Oxford: Clarendon Press.
- 1995. "Opening Performance: Closing Texts?", *Essays in Criticism* 45.2: 94–120.
- 1997. "The Pictorial Record", in Easterling, P. E., (ed.), 1997. *Greek tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 69–90.
- 2003. *Greek Tragedy in Action*, Londres: Routledge.

- 2007. *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles: The Paul Getty Museum.
- Tonner, Ph., 2008. "Action and Hamartia in Aristotle's *Poetics*", *E-logos. Electronic Journal for Philosophy* 2008, pp. 1-23. Disponible en <https://e-logos.vse.cz/artkey/elg-200801-0001.php>
- Trevett, J.C., 1996. "Aristotle's Knowledge of Athenian Oratory", *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 46, No. 2 (1996), pp. 371-379.
- Valakas, K., 2002. "The use of the body by actors in tragedy and satyr-play", en Easterling, P. E., Hall, E. (Eds.), 2002. *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Varakis, A., 2010. "Body and Masks in Aristophanic Performance", en *BICS-53-1*, Instituto de Estudios Clásicos de la Universidad de Londres.
- Veloso, C. W., 2004. *Aristóteles Mimético*, São Paulo: Discurso Editorial.
- Villacèque, N., 2007. "« Toi, spectateur de mes tourments » Les adresses au public dans la tragédie grecque", *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, Vol. 18, pp. 263-280.
- Watt, J. W., 1994. "Syriac Rhetorical Theory and the Syriac Tradition of Aristotle's Rhetoric", en Fortenbaugh, W. W. y Mirhady, D. C. (Eds.), 1994, *Rhetoric after Aristotle* (Vol. 4), London: Rutgers University, pp. 243-260.
- Press.
- Webster, T. B. L., 1967. *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, Londres: Institute of Classical Studies.
- 1970. *The Greek Chorus*, Londres: Methuen.
- 1978. *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, Londres: Institute of Classical Studies.
- 1995. *Monuments Illustrating New Comedy*, Londres: Institute of Classical Studies.
- Wiles, D., 1987. "Reading Greek Performance", *G&R* 34: 136–151.
- 1991. *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 1997. *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge: Cambridge University Press.

----- 2000. *Greek Theatre Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.

----- 2007. *Mask and performance in greek tragedy. From ancient festival to modern experimentation*, Cambridge: Cambridge University Press.

Winkler, J. y Zeitlin, F., 1990. *Nothing to do with Dyonisos*, Princeton: Princeton University Press.

Woerther, F., 2015. “Quelques remarques sur l’ ὑπόκρισις dan la *Rhétorique* d’ Aristote”, en Celentano, M. S., Chiron, P. y Mack, P. (eds.), *Rhetorical arguments*, New York: Georg Olms Verlag.

-----, 2007. *L’ èthos aristotélicien. Genèse d’une notion rhétorique*, París: Vrin.

-----, 2005. “Λέξις ηθική (*ethical style*) in book III of Aristotle's *Rhetoric*? The uses of ηθικός in the aristotelian corpus. La λέξις ηθική (*style éthique*) dans le livre III de la *Rhétorique* d'Aristote? Les emplois d'ηθικός dans le corpus aristotélicien”, *Rhetorica* 2005, Vol.23, No.1, pp. 1-36.

Worthington, I., 1994. *Persuasion: greek rhetoric in action*, Londres: Routledge.

G. Lista de trabajos propios

Reznik, C., 2019. “El estudio de la representación teatral griega antigua a partir de las fuentes materiales”, tomo 25, número 1, enero-abril 2019, *Revista Arqueología*, Instituto de Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

----- 2017a. “Estilo escrito y estilo performativo en Aristóteles: un estado de la cuestión”, en Laham Cohen, R. (comp.), 2017, *Perspectivas interdisciplinarias sobre el Mundo Grecolatino*, Editorial Rthesis, ISBN 978-1547173044.

----- 2017. “Consideraciones sobre la representación oratoria y sus relaciones con la representación teatral”, número 12, octubre del 2017, *Revista Talia Dixit*, Universidad de Extremadura, España.

----- 2017. “La relación entre la pieza trágica y su representación en la Grecia Clásica: una dinámica performativa”, volumen 8, número 12, agosto-diciembre 2017, Revista Investigación Teatral, Universidad Veracruzana, México

----- 2016. “Reflexiones sobre la representación teatral griega a partir de *La Poética* de Aristóteles”, Revista Telón de Fondo, Nro. 24, Diciembre 2016, <http://telondefondo.org>

----- 2016a “Reflexiones en torno al actor griego trágico como sistema significativo”, Revista Arte y Sociedad. Revista de Investigación (ASRI), Nro. 10, Abril del 2016, Universidad de Málaga y Universidad de Sevilla, <http://asri.eumed.net/index.html>

-----, 2016b, “Reflexiones en torno al actor griego trágico”, en *O livro do tempo: escritas e reescritas: teatro greco-latino e sua recepção I*, Actas del 3er Congreso CLASTEIA: Teatro Clásico y su Recepción, Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra, Portugal, ISBN 978-989-26-1277-5.

-----, 2015, “Estilo escrito y estilo performativo en Aristóteles: un estado de la cuestión”, III Jornadas interdisciplinarias de jóvenes investigadores de la antigüedad grecolatina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, julio-agosto 2015, en prensa, (aprobado para su publicación en las Actas de las Jornadas).

-----, 2015a, “El estilo escrito y el estilo performativo según Aristóteles y sus implicancias para un estudio del teatro griego”, II Congreso Internacional de Retórica e interdisciplina “La cultura y sus retóricas”, Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, junio 2015.

-----, 2014, “La noción de performance en el mundo griego clásico”, II Jornadas de Estudios Sobre la Performance, Universidad Nacional de Córdoba, Octubre 2014.

-----, 2014a, “Problemas para el estudio de la representación teatral griega antigua”, VII Jornadas sobre el Mundo Clásico, Universidad de Morón, Octubre 2014

-----, 2013a, “La dimensión performativa del éthos”, XVII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Universidad Nacional de General Sarmiento, Septiembre 2013 (inédito)

-----, 2013b, “Consideraciones sobre el actor trágico según Poética de Aristóteles”, IX Jornadas de Investigación en Filosofía, Facultad de Humanidades y Cs. De la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Agosto 2013 (en las Actas de las Jornadas ISSN 2250-4494.)

-----, 2012, “El eikós en el discurso poético y retórico según Aristóteles”, VI Jornadas sobre el Mundo Clásico, Universidad de Morón, Octubre 2012

-----, 2012a, “La verosimilitud como recurso principal del discurso poético según Aristóteles”, XXI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012 (inédito)

-----, 2011a, “Consideraciones sobre la especificidad del estilo performático según la Retórica de Aristóteles”, 1er Congreso Internacional de Retórica, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario (en las Actas del Congreso)

-----, 2011, “Las representaciones teatrales en la pintura antigua”, XX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011 (inédito)