

# El estilo escrito y el estilo performativo según La Poética de Aristóteles

## Un estudio sobre la representación teatral griega

Autor:

Reznik, Carolina

Tutor:

Chichi, Graciela

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Clásicos

Posgrado

**El estilo escrito y el estilo performativo según *La Poética* de Aristóteles: un estudio sobre la representación teatral griega**

Tesis de Maestría en Estudios Clásicos

Especialidad: Cultura

Lic. Carolina Reznik

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

Co-Directora: Dra. María José Coscolla (UBA)

Maestría en Estudios Clásicos

Secretaría de Posgrado

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, junio 2016.

*A Filipa.*

## **Palabras preliminares**

Mi primer acercamiento al mundo griego fue durante mi carrera de grado. Pero es a través de la Maestría que comienzo a estudiarlo en profundidad. Por esas lindas casualidades, mi primer seminario lo cursé con la Dra. Graciela Chichi quien, al poco tiempo, se convirtió en mi Directora de Tesis. Es por eso que, primeramente, quiero agradecerle a ella todos estos años de trabajo que generosamente y con mucho cariño y dedicación compartió conmigo, generando un espacio de intercambio académico sumamente productivo. Sin duda esta tesis no sería la misma sin su orientación, sus sugerencias bibliográficas y la asistencia para conseguirlas, sus atentos comentarios y su dedicación y respeto para transmitirlos.

Debo mi agradecimiento, también, a los docentes de la Maestría en Estudios Clásicos quienes transformaron sus clases en un espacio de intercambio y aprendizaje. Agradezco a María José Coscolla por su dedicada Co-Dirección, a ella y a Analía Sapere quienes con tanto cariño y paciencia me introdujeron en el mundo de la lengua griega y la filología y me dieron la posibilidad de leer a Aristóteles en su idioma original. No quiero dejar de mencionar – y recordar- a Osvaldo Pellettieri, quien fue mi primer maestro, y agradecer 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 la investigación. A Silvina Díaz por su apoyo, lecturas y comentarios. 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, 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 a 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 en el Congreso CLASTEIA III realizado en Coimbra, Portugal. Y al CONICET que financia mi investigación doctoral de la cual forma parte esta tesis de Maestría.

A mis amigos, que incondicionalmente me acompañan. A mis compañeros de Griego - Dani, Nico, Neri y Dani Colombia- que compartieron conmigo el aprendizaje de la lengua, sin ellos el camino hubiera sido mucho más arduo. Y a mi familia. Sobre todo a mis padres quienes, sin duda, me transmitieron su amor por la investigación.

—On n'exagérerait pas beaucoup en disant que l'histoire de la poétique coïncide, dans ses grandes lignes, avec l'histoire de la *Poétique* (d'Aristote).||

Tzvetan Todorov Prefacio a *La Poética* de Aristóteles (Dupont-Roc y Lallot, 1980)

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	p.6
0.1 Marco teórico: la cultura performativa y los estudios teatrales.....	p.8
0.2 Estado de la cuestión.....	p.13
0.3. Hipótesis.....	p.19
0.4. Plan de la Tesis.....	p.20
<b>Capítulo 1</b>	
1. El estilo performativo y el estilo escrito en <i>La Poética</i> de Aristóteles.....	p.21
1.1 Pasajes relevantes.....	p.26
1.2 Implicancias de la distinción entre un estilo escrito y uno performativo para el estudio del teatro griego.....	p.36
<b>Capítulo 2</b>	
2. Análisis de pasajes a partir de los estudios teatrales.....	p.38
2.1 El arte del poeta.....	p.38
2.2 La representación como instancia separada y diferente de la actividad del poeta.....	p.56
2.3 La instancia de la representación.....	p.63
2.4 El contexto de la representación.....	p.72
<b>Capítulo 3</b>	
3. Sistematización de las argumentaciones de Aristóteles respecto de un estilo escrito y uno performativo.....	p.75
<b>Conclusiones</b>	
4. Consideraciones finales, resultados y aportaciones del presente estudio.....	p.88
4.1 Breve mención de interrogantes a tratar en trabajos futuros.....	p.92
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	p.94

## Introducción

El teatro es, por naturaleza, efímero e irrepitible. 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 hombres, en el encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal (Dubatti, 2007: 43)<sup>1</sup>. Es, entonces, debido a sus estructuras conviviales que la naturaleza teatral es irrepitible, efímera y nunca idéntica a sí misma (es decir, varía de representación a representación sin importar que se trate del mismo espectáculo).

Sin embargo, de todos modos, a partir de la noción de *hecho teatral*<sup>2</sup> y mediante la metodología de *reconstrucción de puesta en escena* desarrollada dentro de la disciplina de los estudios teatrales, explicada en detalle en el apartado correspondiente al marco teórico, se estudia y reconstruye puestas en escena del pasado. En este caso se concibe al 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 teatro con sus características arquitectónicas, los testimonios de sus participantes, el programa de mano, las notas de dirección)<sup>3</sup>. Nos interesa remarcar aquí la ampliación de los documentos mediante los que se puede estudiar el espectáculo teatral. En el caso del mundo griego ampliar el horizonte de documentos para el estudio del teatro es de suma utilidad debido a su ausencia y su fragmentación, además de que muchas consideraciones al respecto se encuentran en fuentes de índole variada. *La Poética* de Aristóteles es uno de los documentos más antiguos en relación con el teatro en general y privilegiado respecto del teatro griego. Asimismo, algunos pasajes de *La Retórica* ofrecen argumentaciones especialmente relacionadas con el hacer actoral porque los principios de esa disciplina son

---

<sup>1</sup> Dubatti está retomando las consideraciones de Florence Dupont (1991, 1994).

<sup>2</sup> Las categorías técnicas y los conceptos pertenecientes a los estudios teatrales aparecerán resaltadas en bastardilla.

<sup>3</sup> En todos los casos si están disponibles, por supuesto.



relevantes en lo que respecta a la actividad del habla dentro del propio drama y, también, en relación con la composición de las acciones ya que permite brindarles a ellas cualidades aptas para el efecto trágico (Sinnott, 2009). El libro III, principalmente, es rico al respecto. Esto se debe, en parte, a características comunes que comparten el orador y el actor. Asimismo, las circunstancias históricas particulares del hacer retórico de la época enmarcan y determinan la distinción entre un estilo escrito y uno performativo (Graff, 2001)<sup>4</sup>.

Ahora bien, la línea tradicional en los estudios del mundo clásico niega especificidad a las actividades por no estar desarrollada aún la concepción de 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 que poseían características peculiares (que, a su vez, debieron haber respondido a distintas concepciones de lo que haya sido el ámbito de la representación). Consciente de la distancia temporal, y sin suponer que la noción moderna de teatro (y, por ende, la de su autonomía) está presente, creemos que sí existían espectáculos teatrales con ciertas características que pueden ser estudiadas en su particularidad. Esta es la hipótesis metodológica de la presente tesis.

Este trabajo tiene como objeto realizar un análisis de *La Poética* (aunque será necesario referirnos también a *La Retórica*) acerca de la distinción entre un estilo escrito y uno performativo. El objetivo es estudiar, a partir de dicha diferenciación, cómo Aristóteles concibe la representación teatral. El hecho de que el filósofo reconozca al espectáculo como algo separado, con determinadas características, y diferente de la esfera textual<sup>5</sup> habilita, en primer lugar, un análisis de ambas instancias y, en segundo, avala nuestra hipótesis acerca de la existencia del teatro con sus representaciones concebidas como tales, independientemente de que no se ha desarrollado, aún, la noción moderna de la disciplina. Asimismo, la propuesta hace valer la pertinencia de poner en juego las herramientas de los estudios teatrales en el análisis de la representación teatral griega y, en el caso de no ser suficientes, se buscarán elementos a fin de lograr una mayor adecuación a nuestro objeto de estudio.

---

<sup>4</sup> —...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)

<sup>5</sup> Aclaremos a qué nos referimos con el término —textual|| un poco más adelante.

Seguimos en este trabajo a Sifakis, principalmente su artículo —Looking for the actor’s art in Aristotle|| (2002). El autor asegura que debido a la influencia de la ὑπόθεσις (representación) en la ἔμψις (expresión) retórica, del mismo modo ésta debe influir en la construcción de la trama poética. Entonces, a partir de ambos tratados, y por la mutua intersección de sus objetos, es posible estudiar la representación<sup>6</sup>. Concordamos con el autor en que las argumentaciones aristotélicas son una fuente rica para investigar la representación no solo teatral griega sino también la relacionada con la oratoria. *La Poética* y *La Retórica* poseen, por un lado, comentarios descriptivos y, por otro, normativos correspondientes al pensamiento aristotélico (Halliwell, 1987, 2011). Así, se presentan como fuentes privilegiadas para estudiar tanto el contexto como el pensamiento de su autor.

## **0.1 Marco teórico: la cultura performativa y los 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 distinción del estilo escrito y del estilo performativo. 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, marcan la manera en que concebimos al 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 y a Turner. 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 la actualidad, Goldhill es uno de los representantes del abordaje del mundo

---

<sup>6</sup> —Now if hypokrisis influences the lexis, diction, of rhetoric (especially when the orator is to address a large audience), we must assume (a) that it would influence even more the construction of drama which is to be enacted before a large audience, and (b) that we should be able to detect that influence in what Aristotle says about how a play ought to be constructed. The philosopher himself implies that much when he says that the playwright should work out plot, diction and body movements by visualizing the action as if he were an eye-witness to the events he wants to represent (1455a22-30)|| (Sifakis, 2002:149).

clásico como *cultura performativa*. 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.<sup>7</sup> 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 performativas<sup>8</sup>.

En este punto es necesario hacer una aclaración. La noción de *performance* como concepto artístico surge en la posmodernidad. 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*.

Entonces, el espacio actual de estudio de la *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 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 -ἄγώλ, ἔπίδειμηο, ζρῆκα y ζεσξία – que, según él, refieren a 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

---

<sup>7</sup> —...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)

<sup>8</sup> —...‘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)

competencia en sí misma, a un contexto judicial, a cualquier conflicto retórico y, por supuesto, a las escenas trágicas argumentativas. En definitiva, ἄγώλ es un contexto cultural fundamental<sup>9</sup>.

La ἐπίδειμηο, según Goldhill, puede traducirse como exhibición o demostración<sup>10</sup> tanto física como verbal. Todas las instituciones democráticas, desde el gimnasio hasta la asamblea la requieren y ella, a su vez, necesita de un auditorio<sup>11</sup>. Σρῆκα, 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 apariencia<sup>12</sup>. Veremos en nuestro análisis que, en el marco de *La Poética*, la palabra adquiere un matiz semántico particular.

Por último, ζεσζία. El término puede referir al acto de mirar en sí mismo pero también tiene un contexto institucional. Sus derivados ζεσζεῖλ o ζεσζόο suelen ser los términos empleados para los delegados embajadores que asisten a los juegos o festivales religiosos teatrales<sup>13</sup>.

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

Por último Goldhill menciona otras nociones en íntima relación con las anteriores que resultan pertinentes para explicar y comprender el mundo clásico como una *cultura*

---

<sup>9</sup> —*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 is 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)

<sup>10</sup> —Display || en el original (1999: 3).

<sup>11</sup> —The institutions of democracy from the gymnasium to the Assembly required display...*Epipeixis* requires an audience... || (1999: 3).

<sup>12</sup> —...is the physical appearance presented to the gaze of the citizens...also may be a mere appearance... || (1999: 4).

<sup>13</sup> —*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).

*performativa*: el espectáculo, el auditorio, la construcción del yo y la construcción del yo consciente<sup>14</sup>.

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 manera de concebir la cultura en la que Aristóteles vivió– del presente abordaje de *La Poética*.

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 ni que no puedan ser estudiadas en su particularidad. Acordamos con Rhodes (2003) que, al respecto, advierte acerca de la posibilidad de malinterpretar tanto al teatro como a la democracia ateniense si los estudiamos únicamente en íntima relación. Ya referimos que esta es la hipótesis metodológica de esta tesis y el punto en el que nos separamos de la tradición de los estudios clásicos: si bien en el mundo griego no estaba desarrollada aún la noción de las disciplinas como autónomas, 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 comentaremos 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 época<sup>15</sup>

Por su parte, la metodología utilizada dentro de los estudios teatrales de *reconstrucción de puestas en escena* permite reconstruir mediante los documentos disponibles las puestas del pasado. La noción de base es la de *hecho teatral*, la cual implica concebir al mismo como una actividad que excede a la representación y, por eso, toma en cuenta otros elementos que la rodean, a saber: el texto dramático, el programa de mano, teatro en el que

---

<sup>14</sup> —...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)

<sup>15</sup> —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 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)

se lleva a cabo con sus características espaciales particulares, testimonios de sus participantes, notas de dirección, imágenes, entre los más importantes. En esta concepción, el texto dramático es un elemento más de la representación, no el centro de la misma. La tarea de reconstrucción parte entonces del análisis y de la interpretación de los documentos mencionados con ayuda de las categorías y planteos teóricos de los estudios teatrales.

Utilizamos los términos *representación teatral* y *puesta en escena*<sup>16</sup> como sinónimos, entendiéndolos como un conjunto de *sistemas significantes* que producen sentido. Al despojarlos de cualquier matiz temporo-conceptual que involucre la noción de la disciplina como autónoma, pero concibiendo 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. 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 análisis<sup>17</sup>. Asimismo, una de las particularidades del signo teatral es que no coexisten de manera lineal en la representación sino que se superponen<sup>18</sup>. Además de esta coexistencia no lineal, la representación teatral se caracteriza por la convivencia de signos verbales y no verbales. 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

---

<sup>16</sup> Ya definimos líneas arriba *hecho teatral*.

<sup>17</sup> —[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).

<sup>18</sup> —...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).

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 con su semántica – la cual puede coincidir o no entre ellos. El presente estudio espera poder resaltar la no jerarquía de los diferentes sistemas significantes dentro de la representación. Esto es relevante para nuestro análisis porque implica, en especial, la no preeminencia del texto dramático por sobre el resto de los elementos de la representación.

## **0.2 Estado de la cuestión**

Respecto de aquello que se propone estudiar, el estilo escrito y el estilo performativo en *La Poética* de Aristóteles, los valiosos estudios relacionados persiguen objetivos e intereses diferentes, y se inscriben dentro de abordajes distintos. Graff aborda la cuestión en —Reading and ‘Written Style’ in Aristotle’s ‘Rhetoric’|| (2001). 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.<sup>19</sup>. 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

---

<sup>19</sup> —...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).





leer|| que reduciría el nivel de ambigüedad de lo oral y, entonces, el nivel de creatividad en la interpretación propio de la oralidad<sup>20</sup>.

Innes 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 así lo fue la distinción que hace Aristóteles acerca del estilo escrito y el performativo. Entonces, haciendo notar su importancia debido a su influencia tanto en autores contemporáneos al filósofo como posteriores, emprende su análisis centrándose en lo problemático de una distinción tajante<sup>21</sup>. 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 memorizado<sup>22</sup>. Innes asegura que dicha distinción funciona como base de la teoría de Aristóteles sobre los géneros y los estilos<sup>23</sup> 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 sí<sup>24</sup>. Es interesante que, como ejemplo ideal de lo problemático de la relación entre leído y 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 de la obra trágica<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> —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).

<sup>21</sup> —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 writers, notably Alcidamas 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).

<sup>22</sup> —...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).

<sup>23</sup> —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)

<sup>24</sup> —...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).

<sup>25</sup> —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 I450b18-19...|| (2007: 158).

Los estudios de Innes (2007) y de Graff (2001) son un antecedente directo de este trabajo ya que abordan la misma cuestión. 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 con 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 más problemáticos al respecto. Sus argumentaciones funcionan como base del presente análisis que, a diferencia de ellos, se centra en *La Poética*.

Por su parte, Sifakis toca la cuestión en su artículo —Looking for the actor's art in Aristotle|| (2002), aunque no lo nombra en términos de la diferencia de estilos. Este estudio es sumamente significativo para el presente trabajo porque es uno de los únicos que 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, justamente, es en 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 respecto<sup>26</sup>. 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 que lo mismo es válido para la representación teatral<sup>27</sup>. Por último, asegura que aunque no discuta la ὄψη

---

<sup>26</sup> —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).

<sup>27</sup> —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).

en *La Poética*, sí la incluye entre sus seis elementos formativos porque tiene en cuenta que las piezas son representadas<sup>28</sup>.

El trabajo de Sifakis es un antecedente para este trabajo porque, 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. Es, en base a él, que emprende su análisis del actor. Pero no realiza un estudio de los pasajes de los que se desprende dicho supuesto. Es por eso que, en este trabajo, nos concentraremos en dicho análisis en primer lugar.

Por su parte, Taplin es uno de los precursores en el estudio del teatro griego en relación con su representación y no solo como literatura. En su libro *Greek Tragedy in Action* (2000)<sup>29</sup> realiza un estudio crítico de algunas tragedias —en acción—. El autor parte de 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 (2002: 1). Es decir, que el texto trágico no sería algo separado e independiente de su representación sino que estarían en íntima relación a partir de una dinámica particular. Su trabajo no es de *reconstrucción de puesta en escena* sino que busca la semántica de la *virtualidad escénica* 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. La investigación de Taplin es precursora en cuanto a la conciencia y legitimación del estudio del teatro griego en su especificidad escénica y fue un pivote inaugural de dicho abordaje dentro de los estudios clásicos.

Los trabajos de Goldhill *Reading Greek Tragedy* (1986) y de Easterling *Greek Tragedy* (1997) estudian la *virtualidad escénica* de los textos. La noción es central para los estudios teatrales pues, a partir de ella se puede estudiar cómo las piezas prevén su escenificación que, aunque no tiene que ser obligatoriamente llevada a cabo, es una posibilidad. En dichos

---

<sup>28</sup> —...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).

<sup>29</sup> Su primera edición es de 1978.

análisis subyace la concepción de la representación como una instancia separada del discurso poético. Particularmente el capítulo 11 del libro de Goldhill cierra su estudio con un análisis de *Bacantes* de Eurípides. El autor trabaja, a partir de la pieza, aspectos de su posible representación, prestando especial atención a la especialidad 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. Además, como ya comentamos, el autor concibe la cultura clásica como una *cultura performativa*.

A continuación referiremos otros trabajos que, si bien no abordan directamente nuestra cuestión, poseen argumentaciones relacionadas y relevantes ya que integran algunos análisis de *La Poética* en relación con algún elemento de la representación. Valakas 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 que el filósofo no trate la representación<sup>30</sup>. 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, aunque ejerce un efecto emotivo, es lo más ajeno al arte y menos propio de la poética.|| (VI. 1450b20)<sup>31</sup>. Es decir, no pertenece a la *ηέρλε* poética y por ende al objeto de estudio del tratado.

---

<sup>30</sup> —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).

<sup>31</sup> Ya comentamos que Sifakis (2002) asegura que esta ausencia de tratamiento del espectáculo en *La Poética* no se debe a una falta de interés por parte de Aristóteles (nota 3: 149).

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)<sup>32</sup> Es de suma utilidad para el presente trabajo su interpretación del pasaje XXVI.1461b26-1462a14<sup>33</sup> 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 gestos de las mujeres ordinarias. Se reprocharía a los actores el hecho que representen a los héroes nobles actuando como ellas (128-129). La expresión griega —...ὦο ιάαλ ὑπεξβάυλῆα|| puede significar tanto —hacer algo de más, exagerar|| como —traspasar un límite||. Veremos en nuestro análisis las implicancias de su interpretación.

Por último, no se puede dejar de mencionar un compendio de artículos editados por Oksenberg Rorty (1992) sobre *La Poética* de Aristóteles. Nos referimos a *Essays on Aristotle's Poetics*, volumen compuesto por valiosos artículos centrados en el tratado que abordan diferentes cuestiones: la construcción de la trama, la noción de κίκεζῆο aristotélica, la θάζαζζῆο, el ῆζο, la virtud y el error trágico, entre otros. De sumo interés para conocer y comprender *La Poética*, la obra posee un abordaje diferente al del presente trabajo 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. Nos interesa destacar el trabajo de Kosman —Acting: Drama as the Mimesis of Praxis|| (1992: 51-72) ya que desarrolla un completo análisis de la noción de κίκεζῆο como un modo ficcional de representación (62) y del mismo modo se la entiende en esta tesis. Aunque el objetivo del artículo es distinto al nuestro: el autor relaciona su análisis con el carácter ético de la tragedia para el filósofo.

---

<sup>32</sup> Los trabajos de Csapo y Valakas se encuentran en el mismo volumen que el artículo de Sifakis (Eastrling y Hall ed., 2002). Los referimos separados porque el último realiza un análisis exhaustivo de los textos de Aristóteles, objeto de este trabajo.

<sup>33</sup> Pues en la suposición de que [los espectadores] no entienden si por su parte no hacen agregados, [los actores] realizan muchos movimientos, como los flautistas vulgares... la tragedia es como los antiguos actores consideraban a sus sucesores: Minisco llamaba a Calípides <mono>, por entender que exageraba demasiado, y una opinión así acerca de Píndaro. Y como éstos están relacionados con aquéllos, así está relacionada la totalidad del arte trágico respecto de la epopeya. Una, según se dice, está dirigida a espectadores nobles, que para nada necesitan gestos, mientras que el [arte] trágico se dirige a espectadores vulgares... Además, no todo movimiento debe excluirse, salvo que deba excluirse la danza, sino el de los [actores] vulgares, que es lo que se le reprochaba a Calípides, y ahora a otros, por imitar, se aduce, a mujeres no dignas. (Aristóteles, *Poét.* XXVI.1461b26-1462a10).

Antes de concluir el estado de la cuestión aclaremos qué lecturas y comentarios de *La Poética* toma como guía este trabajo. Más allá del cotejo propio con el texto en lengua original y el estudio de determinadas palabras o construcciones sintácticas, seguimos las ediciones de Sinnott (2009), Halliwell (1987) y Dupont-Roc y Lallot (1980). La primera es una de las traducciones argentinas más nuevas y por eso a ella corresponden los pasajes citados en este trabajo. Las ediciones de Halliwell (1987) y Dupont-Roc y Lallot (1980), por su lado, funcionan como referencia a la hora de revisar algún punto en particular de la traducción. Asimismo, se transcribirán sus comentarios y notas cuando sean relevantes para la argumentación de la presente tesis, ya sea para apoyarla como para problematizarla. Consideramos que las tres conforman, en su conjunto, un amplio espectro en cuanto a sus respectivos años de publicación, idiomas, criterios de edición y traducción y acercamiento al tratado.

### **0.3 Hipótesis**

1. Si bien las actividades de la Grecia democrática comparten ciertos rasgos cuyo denominador común es su aspecto performativo (Goldhill 1999), de todos modos poseen especificidad propia la cual puede ser estudiada.

1.1 Si bien la noción de teatro como una actividad autónoma es moderna, en Grecia existían representaciones teatrales que eran concebidas como tales de acuerdo a determinadas concepciones propias de la época.

2. De acuerdo con la línea de investigación abierta por los estudios sobre la cultura performativa en la Antigüedad griega clásica y por el profesor Sifakis (2002), *La Poética* constituye un documento ineludible y privilegiado en torno a los rasgos, las características centrales y las condiciones históricas de la representación teatral en el período clásico.

2.1. El estudio de *La Poética* de Aristóteles implica un aporte en lo que respecta a la representación teatral griega antigua.

3. La distinción que realiza Aristóteles entre un estilo escrito y otro performativo presente en *La Poética* implica el reconocimiento de la representación en tanto un ámbito propio e independiente de la actividad textual, con determinadas características

particulares: *Poética* VI.1450a5-10, VI.1450b17-22, XV.1454b15, XXVI.1562.a10, XXVI.1562a14-17, XIV.1453b1-10.

3.1 El reconocimiento por parte de Aristóteles de la representación como un ámbito particular habilita un estudio de su especificidad y de los elementos que la componen.

3.2 A partir de los elementos que Aristóteles le adjudica a la representación teatral, diferenciándolos de los propios de la pieza trágica, y en relación con la palabra griega que se traduce como —espectáculo‖ (ὄχηο), la concepción que el filósofo posee acerca de ella se organiza en torno a lo visual.

4. De acuerdo con el abordaje propuesto por los estudios de Taplin (1978), la relación entre la obra trágica y su representación, si bien dos instancias separadas, poseía una dinámica complementaria que estaba atravesada por su aspecto performativo.

#### **0.4 Plan de la tesis**

A continuación, entonces, en el capítulo 1 se indagará la distinción entre un estilo escrito y uno performativo en *La Poética* de Aristóteles. En referencia a los pasajes relevantes nos interesa indagar acerca de las implicancias de dicha diferenciación para el estudio del teatro griego. En el capítulo 2 analizaremos los pasajes según las herramientas de los estudios teatrales, es decir bajo el prisma de la disciplina. En el capítulo 3, por último, realizaremos una sistematización de las consideraciones de Aristóteles a partir del análisis realizado. En la conclusión, luego de una recapitulación, evaluaremos las aportaciones del análisis para un estudio del teatro griego y plantearemos interrogantes para un trabajo futuro.

## Capítulo 1

### 1. El estilo performativo y el estilo escrito en *La Poética* de Aristóteles

La distinción entre un estilo escrito y otro performativo o, en palabras de Aristóteles, *ιέμηο γξαθηθή* y *ιέμηο άγσληζηηθή* y también *ύπνθζηηηθή*, es mencionada en *La Retórica* 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 κὴ ιειζέλαη ὄηη ἄιιε ἔθαζηνω γέλεη ἀζκόηηηη ιέμηο. νύ γὰξ ἡ αὐτὴ γξαθηθή θαὶ ἀγσληζηηθή, νύδὲ δεκεγνζηηθή θαὶ δηθαληθή. (...) ἔζηη δὲ ιέμηο γξαθηθή κέλ ἡ ἀθηβεζηάηε, ἀγσληζηηθή δὲ ἡ ὕπνθηηηησηάηε

Conviene no olvidar que a cada género se ajusta una expresión diferente. No es lo mismo, en efecto, la expresión de la prosa escrita que la de los debates, ni la oratoria política que la judicial... La expresión escrita es mucho más rigurosa, mientras que la propia de los debates se acerca más a la representación teatral... (Aristóteles, *Ret.* III.12.1. 1413b2-10)<sup>34</sup>

Este pasaje ha generado numerosos comentarios e interpretaciones, tanto respecto de la relación del hacer del orador con la actividad teatral como en lo tocante 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 – *ιέμηο*- 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

---

<sup>34</sup> Todas las citas de *La Retórica* corresponden a la edición de Racionero (1990).



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)<sup>35</sup>.

Respecto a la identificación del hacer del orador con la actividad teatral, Chichi (2013: 20) asegura que en materia de *ἔμνη* el filósofo utiliza el paralelismo en el sentido de esperar que los contendientes sean capaces de exhibir la fuerza dramática de sus discursos, que incluye tanto las emociones como la caracterización de sus papeles, a la manera en que lo hacen los actores<sup>36</sup>.

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 detalle<sup>37</sup>. Si dejamos de lado la posibilidad de que el discurso oral haya sido previamente confeccionado y calculado en todos sus componentes, el comentarista le estaría adjudicando la frescura y espontaneidad de la comunicación oral y,

---

<sup>35</sup> —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 ajuntan 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)

<sup>36</sup> —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)

<sup>37</sup> —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 (*ἡνῆο ἄλλωνο*, 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.*)

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 mucho más rigurosa...||) 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 es una representación. Ahora bien, un poco más adelante el filósofo dice:

αἴτην δ' ὄρη ἐλ ηῶ ἀγῶλη ἀξκόνηη ηὰ ὑπνθξηηηθά: δηὸ  
θαὶ ἀθηξεκέλεο ηῆο ὑπνθξίξεσο νὺ πνηνῦληα ηὸ αὐηῶλ ἔξγνλ  
θαίλεηαη εὐήξε, νῖνλ ηά ηε ἀζύλδεηα θαὶ ηὸ πνιᾶθηο ηὸ αὐηὸ  
εἰπεῖλ ἐλ ηῆ γξαθηθῆ ὀξζῶο ἀπνδνθηκάδεηαη. ἐλ δὲ  
ἀγσληζηηθῆ νῦ, θαὶ νῖ ῥῆηηξεο ρξῶληαη: ἔζηη γὰξ  
ὑπνθξηηηθή.

La causa de esto es que, en los debates, son ajustadas las maneras propias de la representación teatral, por lo que, si (los discursos) prescinden de esa representación, como no cumplen su tarea específica, resultan lánguidos. Así, por ejemplo, la ausencia de conjunciones y el repetir muchas veces lo mismo son cosas que se rechazan con toda rectitud en el estilo de la prosa escrita, pero no en el de los debates, y de hecho los oradores las emplean, puesto que vienen bien para la representación. (Aristóteles, *Ret.* III.12.1.1413b17-24)

Entonces, Aristóteles está separando, dentro del estilo del debate, la representación del diálogo o contenido oral del discurso. Este último no cumple su —tarea específica|| (en griego, ἔξγνλ) 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. Nos interesa resaltar la diferenciación dentro del estilo agonístico del texto y su representación, distinción relevante para el presente estudio, que encontraremos referida al teatro cuando abordemos, un poco más adelante, *La Poética* en particular.

Con todo, a pesar de esta explícita referencia al hacer teatral y la identificación en *La Retórica* del estilo performativo como propio, no encontramos en *La Poética* dicha distinción expresa 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 (ὄψιον) —...es lo más ajeno al arte y menos propio de la poética... Además, para la realización de los espectáculos es más importante el arte del escenógrafo que el de los poetas. || (*Poét.* 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 tragedia.

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

ἡὸ κελὺν ἄλλ' ἐπιζῶν πεῖλ εἰ ἄρα ἔρη ἦδε ἡ ἡξαγωγία ἡνῶ  
εἶδεζήλ ἰθαλῶο ἡ νῦ, αὐτὸ ηε θαζ' αὐτὸ θεξίλαη θαὶ πξὸο ἡά  
ζέσηξα, ἄυνο ἰόγγο.

Examinar si en sus aspectos formales la tragedia ya se ha desarrollado suficientemente o no, y juzgar esto en sí mismo y en relación con las representaciones teatrales, es materia de otra explicación. (*Poét.* 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 *ἡέρλη πνηρηθηῖο* que es acerca de lo que versa el tratado.

Antes de concluir este apartado resulta interesante comentar brevemente acerca de las relaciones entre ambos tratados – y sus respectivas disciplinas- que han sido estudiadas y modeladas por la tradición erudita. Weiss (1982) identifica los cuatro planteos más populares<sup>38</sup> respecto a los límites entre ambas disciplinas<sup>39</sup>: por un lado, el que distingue entre la función de cada una; en segundo lugar, la posición que tiene en cuenta las

<sup>38</sup> El autor reconoce los cuatro planteos tradicionales pero no los comparte. Para sus objeciones y comentarios cf. Chichi (2013).

<sup>39</sup> Leemos a Weiss siguiendo a Chichi (2013).

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; otra, 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 emociones<sup>40</sup>. No es el objetivo de esta tesis ahondar ni problematizar en los distintos enfoques acerca de las relaciones de los tratados. Nos interesa hacer notar que, en definitiva, el hacer del orador y del actor y la representación con su desempeño oral tienen puntos de contacto y superposición. Como ya se explicó, en *La Retórica* encontramos argumentaciones referidas al hacer actoral que, debido a la ausencia del desarrollo del tema en *La Poética*, son un rico material de estudio al respecto si lo que interesan son las concepciones de Aristóteles. Es por ello que un estudio sobre el teatro griego no puede prescindir de referencias al tratado.

A continuación se transcribirán los pasajes considerados relevantes para la presente investigación. Estarán divididos según el *sistema signifiante* al cual refieran<sup>41</sup> para, luego, analizarlos en profundidad.

---

<sup>40</sup> Entre las cuatro posiciones se incluye la de Kennedy (2007), uno de los historiadores más influyentes en la materia.

<sup>41</sup> En algunos casos el mismo pasaje refiere a más de un *sistema signifiante* y, por eso, aparecerá repetido.

## 1.1 Pasajes relevantes<sup>42</sup>

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

ἡὸ κέλ νύλ ἐπιζθνπεῖλ εἰ ἄξα ἔρεη ἦδε ἡ ἡξαγωδία ἡνῖο εἶδεζην  
ἰθαλῶο ἡ νύ, αὐὴό ηε θαζ' αὐὴό θεῖλαη θαὶ πζοὸ ἡὰ ζεαηεα, ἄινο  
ἰόγνο.

Examinar si en sus aspectos formales la tragedia ya se ha desarrollado suficientemente o no, y juzgar esto en sí mismo y en relación con las representaciones teatrales, es materia de otra explicación. (*Poét.* IV.1449a7-9)

ἀλάγθε νύλ πάζεο ἡῆο ἡξαγωδίαο κέξε εἶλαη ἔμ (...) ἡαῦηα δ' ἐζῆι  
κῦζνο θαὶ ἡζε θαὶ ἰέμηο θαὶ δηάλνηα θαὶ ὄζηο θαὶ κειπνηία.

Por tanto, son necesariamente seis los elementos constitutivos de toda tragedia...Ellos son: la trama, los caracteres, la expresión lingüística, el pensamiento, el espectáculo y la música. (Aristóteles, *Poét.* VI.1450a5-10)

ἡ δὲ ὄζηο ζπραγσγηθὸλ κέλ, ἀηερλόηαηηνλ δὲ θαὶ ἡθηζηα νῖθεῖνλ ἡῆο  
πνηεηηθῆο· ἡ γὰζ ἡῆο ἡξαγωδίαο δύλακηο θαὶ ἄλεπ ἀγῶλνο θαὶ  
ὑπνηεηηῶλ ἔζηηηλ. ἔηη δὲ θπηζηηεῖα πεξὶ ἡῆλ ἀπεξαζίαλ ἡῶλ ὄζεο  
ἡ ἡνῦ ζθεππνηηηνῦ ἡέρλε ἡῆο ἡῶλ πνηεηηῶλ ἐζηηηλ.

---

<sup>42</sup> Los pasajes que citamos en griego corresponden a las ediciones de *La Poética* y *La Retórica* provenientes de perseus.tufts.edu.



El espectáculo, aunque ejerce un efecto emotivo, es lo más ajeno al arte y menos propio de la poética, puesto que el efecto de la tragedia se da aún sin certamen y sin actores. Además, para la realización de los espectáculos es más importante el arte del escenógrafo que el de los poetas. (Aristóteles, *Poét.* VI.1450b17-22)

ἔζηηλ κὲλ νῦλ ηὸ θνβεξὸλ θαὶ εἰεηλὸλ ἔθ ηῆο ὄζεσο γίγλεζζαη.  
ἔζηηλ δὲ θαὶ ἐμ αὐηῆο ηῆο ζπζηάζεσο ηῶλ πξαγκάησλ, ὅπεξ ἐζη  
πξόηεξνλ θαὶ πνηεηνῦ ἀκεῖλν. δεῖ γὰξ θαὶ ἄλεπ ηνῦ ὄξῳλ νῦησ  
ζπλεξηάλαη ηὸλ κῦζνλ ὥζηε ηὸλ ἀθνῦνληα ηὰ πξάγκαηα γηλόκελα θαὶ  
θξίηηεηλ θαὶ εἰεῖλ ἔθ ηῶλ ζπκβαηιόλησλ (...) ηὸ δὲ δηὰ ηῆο ὄζεσο  
ηνῦην παξαζθεπάδεηλ ἀηεηρόηεξνλ θαὶ ρνξεγίαι δεόκελὸλ ἔζηηλ.

...el temor y la conmiseración pueden surgir del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es preferible y propio de un poeta mejor. Pues la trama debe estar compuesta en forma tal que el que escucha el desarrollo de las acciones, aún sin verlas, sienta miedo y conmiseración por los acontecimientos... Lograrlo por medio del espectáculo es menos artístico, y necesita [sólo] de los recursos del corego. (Aristóteles, *Poét.* XIV.1453b1-10)

ηαῦηα δηὲ δηαηεξεῖλ, θαὶ πξὸ ηνῦνηο ηὰ παρὰ ηὰο ἐμ ἀλάγηο  
ἀθνιπζνῦζαι αἰζζήζεο ηῆ πνηεηῆ

Estas son las cosas que hay que tener presentes, y, aparte de ellas, las relacionadas con los aspectos sensibles que necesariamente acompañan al arte poética. (Aristóteles, *Poét.* XV.1454b15)

ἔη η̄ η̄ξαγωγία θαὶ ἄλεπ θηλήζεσο πνηεῖ η̄ὸ αὐηῆο, ὡζεξ ἡ̄ ἐπνηία:  
δη̄ὰ γὰξ η̄νῦ ἄλαγηλώζεηλ θαλεξὰ ὀπνία η̄ίο ἐζηηλ

Además, la tragedia produce lo suyo también sin movimientos, como la epopeya, pues su cualidad se pone de manifiesto mediante la lectura. (Aristóteles, *Poét.* XXVI.1462a10)

θαὶ ἔη η̄νῦ κηθξὸλ κέξνο η̄ηλ κπηζηθήλ [θαὶ η̄ὰὸ ὄζεηο], δη̄' ἡ̄ὸ αὶ  
ἡ̄δνλαὶ ζπιζήαληα η̄λαζεγέζεηα: εἶηα θαὶ η̄ὸ ἐλαξεὸ ἔρη θαὶ ἐλ η̄ῆ  
ἄλαγηλώζεη

...además, un componente que no carece de importancia: la música [y los espectáculos], que hace que el placer sea más vívido. Aparte de eso, posee vividez tanto en la lectura cuanto en la representación. (Aristóteles, *Poét.* XXVI.1462a14-17)

δεῖ δὲ κῆ η̄ιεζέλαη ὄηη ἄηε ἐθάζηω γέλεη ἀζκόηηηη ἰέμηο. η̄νῦ γὰξ ἡ̄  
αὐηῆ γζεθηθῆ θαὶ ἀγσηζηηθῆ, η̄νῦδὲ δεκεγηζηκῆ θαὶ δηθαληκῆ. (...)  
ἔζηη δὲ ἰέμηο γζεθηκῆ κελ ἡ̄ ἀθηβεζηάηε.  
ἀγσηζηηκῆ δὲ ἡ̄ ὑπνηζηηησηάηε

Conviene no olvidar que a cada género se ajusta una expresión diferente. No es lo mismo, en efecto, la expresión de la prosa escrita que la de los debates, ni la oratoria política que la judicial...La expresión escrita es mucho más rigurosa, mientras que la propia de los debates se acerca más a la representación teatral... (Aristóteles, *Ret.* III.12.1413b2-10)





αἴτην δ' ὄρη ἐλ ηῶ ἀγῶλη ἀξκόνηη ηὰ ὑπνθξηηηθά: δηὸ θαὶ  
ἀθηξεκέλεο ηῆο ὑπνθξίζεσο νὸ πνηνῦληα ηὸ ἀύηῶλ ἔξγνλ θαίλεηαη  
εὐήξε, νῖνλ ηὰ ηε ἀζύλδεηα θαὶ ηὸ πνιιάθηο ηὸ ἀύηὸ εἶπεῖλ ἐλ ηῆ  
γξαθηθῆ ὀξζῶο ἀπνδνηκάδεηαη, ἐλ δὲ ἀγσληζηηθῆ νῦ, θαὶ νῖ  
ρήνξεο ρζῶληαη: ἔζηη γὰξ ὑπνθξηηηθή.

La causa de esto es que, en los debates, son ajustadas las maneras propias de la representación teatral, por lo que, si (los discursos) prescindien de esa representación, como no cumplen su tarea específica, resultan lánguidos. Así, por ejemplo, la ausencia de conjunciones y el repetir muchas veces lo mismo son cosas que se rechazan con toda rectitud en el estilo de la prosa escrita, pero no en el de los debates, y de hecho los oradores las emplean, puesto que vienen bien para la representación. (Aristóteles, *Ret.* III.12.1413b17-24)

**b) Sobre la instancia de representación particularmente que, a su vez, puede subdividirse según al sistema signifiante que refiera:**

**Actor/ cuerpo/ voz**

ἐμ ἐλὸο εἶο δύν πξῶηνο Αἰζρύνο ἦγαγε θαὶ ηὰ ηνῦ ρνζνῦ ἠάηησζε  
θαὶ ηὸλ ἰόγνλ πξσηαγσληζηεῖλ παξεζθεύαζε: ηξεῖο δὲ θαὶ  
ζθελγξαθίαλ Σνθνηθῆο.

Esquilo fue el primero en llevar el número de actores de uno a dos, redujo las partes del coro y le otorgó al diálogo el papel principal. Sófocles [introdujo] tres actores y la escenografía...  
(Aristóteles, *Poét.* IV.1449a6-19)

δεῖ δὲ ἡνῦο κύζνπο ζπλαζηάλαη θαὶ ἡῖ ἰέμεη ζπλαπεξγάδεζζαη ὄηη  
κάηζηα πξὸ ὀκκάησλ ηηζέκελνλ: νῦησ γὰξ ἄλ ἔλαξεζζηα [ὀ] ὄξῶλ  
ὠζεπὲξ παξ' αὔηνῖο γηγλόκελν ἡνῖο πζαηηηκέλν εὐζίζθη ηὸ  
πξέπνλ θαὶ ἦθηζηα ἄλ ἰαλζάλν [ηὸ] ηὰ ὑπελαηηία.(...) ὄζα δὲ  
δπλαηὸλ θαὶ ἡνῖο ζρήκαζη ζπλαπεξγαδόμελνλ: πηζαλώαηηη γὰξ ἀπὸ  
ηῆσ αὔηῆσ θύζεσο νῖ ἔλ ἡνῖο πάζεζῖλ εἰζη

Deben componerse las tramas y completárselas con la expresión lingüística, colocando ante los ojos [las acciones] lo más que se pueda. Pues, de esa manera, al ver [las] con la mayor claridad, como si se asistiera a las propias acciones, podrá descubrirse lo que es conveniente y será más difícil que pasen inadvertidas las contradicciones... también [deben] completarse [las acciones] con los gestos. Pues son más convincentes...los [poetas] que se hallan, en cada caso, en el estado afectivo...(Aristóteles, *Poét.* XVII.1455a23-32)

ηὰ ζρήκαη ηῆσ ἰέμεσο, ἄ ἐζηηλ εἰδέελα ηῆσ ὑπνθηηηθῆσ θαὶ ἡνῖ  
ηῆλ ηηηαύηελ ἔρηνηνο ἄζηηηηηηηηη

...los modos de expresión lingüística, cuyo conocimiento es propio del arte actoral y del que tiene tal [arte] directiva. (Aristóteles, *Poét.* XIX. 1456b10)

ἔζηηλ δὲ αὔηε κέλ ἔλ ἡῖ θσλῆ, πῶσ αὔηῆ δεῖ ρεῖζηζηα πξὸ ἔθαζηηλ  
πάζν, νῖνλ πὸηε κεγάηη θαὶ πὸηε κηθεξῶ θαὶ κέζη, θαὶ πῶσ ἡνῖο ἠόλνηο,  
νῖνλ ὀμεῖα θαὶ βαξεῖα θαὶ κέζη, θαὶ ῥπζκνῖο ἠίζη πξὸ ἔθαζηα. ἠζῖα  
γὰξ ἐζηηλ πεξὶ ἄ ζηνπνῦζηλ: ηαῦηα δ' ἐζηη κέγεζνο ἄξκνλία ῥπζκόσ.  
ηὰ κέλ νῖλ ἄζῖα ζρεδὸλ ἐθ ἠῶλ ἀγώσλ νῦηηη ἰακβάλνπζηηλ, θαὶ  
θαζάπεξ ἐθεῖ κεῖδνλ δύλαηηη λῦλ ἠῶλ πηηηηῶλ

νὶ ὑπνθξηηαί, θαὶ θαηὰ ηνὸ πνιηηθνὸ ἀγῶλαο, δηὰ ηὴλ κνρζεξίαλ  
ηῶλ πνιηηῶλ.

La [representación oratoria] estriba en la voz: en cómo debe usarse para cada pasión – o sea, cuándo fuerte y cuándo baja y mesurada - ; en cómo [hay que servirse] de las entonaciones – es decir, agudas algunas veces, graves y mesuradas otras - ; y en qué ritmos [conviene emplear] para cada caso. Pues tres son, en efecto, las cosas que entran en el examen: 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... (Aristóteles, *Ret.* III.1.1403b27-33)

ὦο γὰξνὸθ αἰζζαλκέλσλ ἄλκῆ αὐὴο πξνζζῆ, πνιὴλ θίλεζηνλ  
θηλνῦληαη, νῖνλνὶ θαῦινη αὐιεαὶ θπιθόκελνη ἄλδίζθνλ δέη  
κηκεῖζζαη, θαὶ ἔιθνληεο ηὸλ θνξεπθαῖνλ ἄλ Σθύιαλ αὐῶζηνλ. ἡ κέλ  
νῦλ ηξαγωδία ηηηαύηε ἔζηνλ, ὦο θαὶ νὶ πξόηεξνλ ηνὸ ὑξῆξνπο  
αὐὴῶλ ῶνλην ὑπνθξηηάο. ὦο ἰαλ γὰξ ὑπεξβάινηηα πίζεθνλ ὁ  
Μπλλίζθνο ηὸλ Καηηππίδελ ἔθαιεη, ηηηαύηε δεδόμα θαὶ πεξὶ  
Πηλδᾶξνπῆλ. ὦο δ' νῦηνη ἔρνπζη πξὸ αὐηνὺ, ἡ Ὀιεηέρλε πεξὸ ηὴλ  
ἐπνπνηαλ ἔρεη. Τὴλ κέλ νῦλ πξὸ ζεαηάο ἐπηεθεῖο θαζηνλ εἶλαη  
<νῖ> νύδελ δένηηαη ηῶλ ζρεκάησλ, ηὴλ δεηξαγηθὴλ πξὸ θαῦινο.  
(...) εἶηα νύδε θίλεζην ἄπαζα ἀπνδνηηαζῆα, εἴπεξ κεδ' ὄξρεζην, αὐ'  
ἡ θαῦισλ, ὅπεξ θαὶ Καηηππίδη ἐπηεθεῖο θαὶ λῦλ ἄινηο ὦο νύθ  
ἐιεπζέξαιο γπλαῖθας κηκνπκέλσλ.

Pues en la suposición de que [los espectadores] no entienden si por su parte no hacen agregados, [los actores] realizan muchos movimientos, como los flautistas vulgares...la tragedia es como los antiguos actores consideraban a sus sucesores: Minisco llamaba a Calípides <mono>, por entender que exageraba demasiado, y una opinión así acerca de



Píndaro. Y como éstos están relacionados con aquéllos, así está relacionada la totalidad del arte trágico respecto de la epopeya. Una, según se dice, está dirigida a espectadores nobles, que para nada necesitan gestos, mientras que el [arte] trágico se dirige a espectadores vulgares... Además, no todo movimiento debe excluirse, salvo que deba excluirse la danza, sino el de los [actores] vulgares, que es lo que se le reprochaba a Calípides, y ahora a otros, por imitar, se aduce, a mujeres no dignas. (Aristóteles, *Poét.* XXVI.1461b29-1462a10)

δῆινυλ δὲ ὄηη θαὶ ἐλ ηνῖο πξάγκαζηλ ἀπὸ ηῶλ ἀνηῶλ ἰδεῶλ δεῖ  
ρξῆζζαη ὄηαλ ἦ εἰεηηλὰ ἦ δεηλὰ ἦ κεγάια ἦ εἰθόηα δέη  
παζαζθεπάδεηλ: πηῆλ ηνζνῦηνλ δεηθέζεη. ὄηη ηὰ κὲλ δεῖ θαίλεζζαη  
ἄλεπ δεηαζθαῖαο, ηὰ δὲ ἐλ ηῶ ἰόγω ὑπὸ ηνῦ ἰέγνληνο  
παζαζθεπάδεζζαη θαὶ παξὰ ηὸλ ἰόγνλ γίγλεζζαη. ηὶ γὰξ ἄλ εἶε ηνῦ  
ἰέγνληνο ἔζγνλ, εἰ θαίλνηηην ἢ δένη θαὶ κῆ δεηὰ ηὸλ ἰόγνλ:

Pero es evidente que también las acciones deben tratarse a partir de estas distinciones, cuando hace falta presentarlas como dignas de conmiseración, como terribles, como grandes o como verosímiles. La diferencia está sólo en que, en un caso, deben mostrarse [así] sin [el complemento de] una explicación, y, en el otro, el hablante debe lograrlos por medio del lenguaje, y deben surgir según su exposición. Pues, ¿cuál sería la función del hablante si el pensamiento se hiciera manifiesto, y no por medio de la exposición? (Aristóteles, *Poét.* XIX. 1456b2- 8)

## **Escenografía**

ἡ δὲ ὄσηο ζπραγογηθὸλ κέλ, ἀηεηλὸηαηηλ δὲ θαὶ ἦθηζηα νῖθεῖνλ ηῆο  
πνηεηηθῆο: ἡ γὰξ ηῆο ηξαγωδῖαο δόλακηο θαὶ ἄλεπ ἀγῶλνο θαὶ

ὕπνοθξηηῶλ ἔζηηλ, ἔηη δὲ θπξησηέξα πεξὶ ηῆλ ἀπεξγαζίαλ ηῶλ ὄρεσλ  
ἠ ἠνῦ ζθεπνπνηνῦ ηέρλε ηῆο ηῶλ πνηηεῶλ ἔζηηλ.

El espectáculo, aunque ejerce un efecto emotivo, es lo más ajeno al arte y menos propio de la poética, puesto que el efecto de la tragedia se da aún sin certamen y sin actores. Además, para la realización de los espectáculos es más importante el arte del escenógrafo que el de los poetas. (Aristóteles, *Poét.* VI.1450b17-22)

ηξεῖο δὲ θαι ζθελνγξαθίαλ Σποθηῆο

Sófocles [introdujo] tres actores y la escenografía... (*Poét.* IV.1449a 19)

## **Música**

θαι ἔηη νῦ κηθξὸλ κέξνο ηῆλ κπζηθῆλ [θαι ηὰο ὄρεηο], δη' ἧο αἰ  
ἠδνλαὶ ζπλίζηαληα ἔλαξγέζηα

...y además, un componente que no carece de importancia: la música [y los espectáculos], que hace que el placer sea más vívido. (*Poét.* XXVI. 1562a15)

### **c) Sobre el contexto de representación**

ἔζηηλ κέλ νῦλ ηὸ θοβεξὸλ θαι εἰεηηὸλ ἔθ ηῆο ὄρεσο γίγλεζζα, ἔζηηλ δὲ  
θαι ἐμ αὐτῆο ηῆο ζπζηάξεσο ηῶλ πξαγκάηο, ὅπεξ ἐζηὶ πξόηεξνλ θαι  
πνηηεῶν ἀκεῖλν. δεῖ γὰξ θαι ἄλεπ ηνῦ ὄξῶλ νῦηο ζπλεζηάληα ηὸλ  
κῦζηνλ ὥζηε ηὸλ ἀθνῦνληα ηὰ πξάγκαηα γηλόκελα θαι θξῖηηηηλ θαι

ἔιπειλ ἔθ ἠῶλ ζυκβαηλόλησλ (...) ἠὸ δὲ δηὰ ἠῆο ὄζεσο ἠνῶην  
παζαζθεπάδεηλ ἀηερλόηεξνλ θαὶ ρνξεγίαο δεόκελόλ ἔζηηλ.

...el temor y la conmiseración pueden surgir del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es preferible y propio de un poeta mejor. Pues la trama debe estar compuesta en forma tal que el que escucha el desarrollo de las acciones, aún sin verlas, sienta miedo y conmiseración por los acontecimientos... Lograrlo por medio del espectáculo es menos artístico, y necesita [sólo] de los recursos del corego. (Aristóteles, *Poét.* XIV.1453b1-10)

ὦο γὰξνῦθ αἰζζαλκέλσλ ἄλκῆ αὐῆο πξνζζῆ, πνιῆλ θίλεζηλ  
θηλνῦληαη, νῖννὶ θαῖνη αὐιεαὶ θπιόκελη ἄλδίζηνλ δέη  
κηκεῖζζαη, θαὶ ἔιθνηεο ἠὸλ θνξθαῖνλ ἄλ Σθύιαλ αὐῶζηλ. ἡ κέλ  
νῦλ ἠξαγωδία ἠηαύηε ἔζηλ, ὦο θαὶ νῖ πξόηεξνλ ἠνὸ ὑζηέξνο  
αὐῶλ ὦνλην ὑπνθηηάο· ὦο ἰαλ γὰξ ὑπεξβαῖνληα πίζεθνλ ὁ  
Μπλλίζηνο ἠὸλ Καηηππίδελ ἔθάηε, ἠηαύηε δεδόμα θαὶ πεξὶ  
Πηλδάξνοπῆλ· ὦο δ' νῦνη ἔρνοζη πξὸ αὐῆν, ἡ ὀιερέρε πξὸ ἠῆλ  
ἔπνονηαλ ἔρεη. Τῆλ κέλ νῦλ πξὸ ζεαηάο ἔπηεθεῖο θαζηλ εἶλαη  
<νῖ> νῦδὲλ δένηηαη ἠῶλ ζρεκάησλ, ἠῆλ δεηξαγηθῆλ πξὸ θαῖνπο·  
(...) εἶηα νῦδὲ θίλεζηο ἄπαζα ἀπνδνηηκαζηέα, εἶπεξ κεδ' ὄξεξεο, αἰ'  
ἡ θαῖσλ, ὄπεξ θαὶ Καηηππίδεη ἔπηεθεῖνην θαὶ λῦλ αῖνηο ὦο νῦθ  
ἔηεπέξσο γπλαῖθαο κηκνκέλσλ.

Pues en la suposición de que [los espectadores] no entienden si por su parte no hacen agregados, [los actores] realizan muchos movimientos, como los flautistas vulgares...la tragedia es como los antiguos actores consideraban a sus sucesores: Minisco llamaba a Calípides <mono>, por entender que exageraba demasiado, y una opinión así acerca de Píndaro. Y como éstos están relacionados con aquéllos, así está





relacionada la totalidad del arte trágico respecto de la epopeya. Una, según se dice, está dirigida a espectadores nobles, que para nada necesitan gestos, mientras que el [arte] trágico se dirige a espectadores vulgares... Además, no todo movimiento debe excluirse, salvo que deba excluirse la danza, sino el de los [actores] vulgares, que es lo que se le reprochaba a Calípides, y ahora a otros, por imitar, se aduce, a mujeres no dignas. (Aristóteles, *Poét.* XXVI.1461b29-1462a10)

ἔζηηλ δὲ αὐτῆς κέλ ἐλ ηῆ θσλῆ, πῶο αὐτῆς δεῖ ρξῆζζαη πξὸο ἔθαζηηλ  
πάζνο, νῖνλ πόηε κεγάηη θαὶ πόηε κηθξῶ θαὶ κέζη, θαὶ πῶο ηνῖο ηόλνηο,  
νῖνλ ὀμεία θαὶ βαξεία θαὶ κέζη, θαὶ ῥπζκνῖο ηίζηη πξὸο ἔθαζηα. ηξία  
γάξ ἔζηηλ περὶ ἃ ζηνπνῦζηλ: ηαῦηα δ' ἔζηη κέγεζνο ἄζκνλία ῥπζκόο.  
ηὰ κέλ νῦλ ἄζια ζρεδὸλ ἐθ ηῶλ ἀγῶλσλ νῦηνηηηηακβάλπζηλ, θαὶ  
θαζάπεξ ἐθεῖ κεῖδὸλ δύλαληαη λῦλ ηῶλ πνηηηῶλ νῖ ὑπνθηζηαί, θαὶ  
θαηὰ ηνῦο πνηηηηθὸν ἀγῶλα...

La [representación oratoria] estriba en la voz: en cómo debe usarse para cada pasión – o sea, cuándo fuerte y cuándo baja y mesurada - ; en cómo [hay que servirse] de las entonaciones – es decir, agudas algunas veces, graves y mesuradas otras - ; y en qué ritmos [conviene emplear] para cada caso. Pues tres son, en efecto, las cosas que entran en el examen: 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...(Aristóteles, *Ret.* III.1.1403b27-33)

## **1.2 Implicancias de la distinción entre un estilo escrito y uno performativo para el estudio del teatro griego**

Como ya se refirió en la introducción de esta tesis, el problema por excelencia dentro del estudio del teatro es en qué consiste su naturaleza, cuál es el elemento indispensable para que haya teatro<sup>43</sup>. Las variadas y numerosas respuestas implican, por supuesto, una noción particular, concebir el teatro de determinada manera y excluir los objetos que no se adecuen a ella. Uno de los objetivos del presente análisis es indagar cuál es la concepción al respecto que tenía Aristóteles. Consideramos que la distinción entre un estilo escrito y otro performativo está reconocida - y funciona de base- en la argumentación de *La Poética*. Es a partir de ello, entonces, que analizaremos en profundidad en el próximo capítulo cómo concibe el filósofo la representación. Ahora bien, en este apartado nos interesa concentrarnos en las implicancias de la distinción para el estudio del teatro griego.

La línea tradicional de los estudios clásicos niega especificidad a las actividades de la antigüedad porque aún no se había desarrollado la noción de la disciplina como autónoma propia de la modernidad<sup>44</sup>. Entonces, se piensa al mundo antiguo como un entramado de actividades *embedded* (enraizadas en las prácticas sociales) (Dougherty y Kurke, 2003). Esto no significa, para los estudios tradicionales, puntos de contacto o aspectos compartidos —contaminados|| entre las actividades sino falta total de especificidad y, por lo tanto, negación de su estudio particular. Este trabajo no adhiere a dicha concepción, pero eso no significa que no considere 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. Consideramos que diferenciar la instancia escrita de la performativa dentro del hacer teatral avala otra hipótesis, la que se sostiene en este trabajo, acerca de hacer valer las representaciones teatrales y concebirlas como tales. Es el punto de partida para un estudio al respecto que tendrá entre sus tareas la indagación acerca de la dimensión conceptual. Es

---

<sup>43</sup> Sobre la teatralidad: Féral (2003) y (2004).

<sup>44</sup> Este problema no es propio del teatro sino de todas las disciplinas.

decir, no se considera plausible identificar la noción de autonomía del teatro sino que, por el contrario, es necesario investigar y construir la(s) concepción(es) adecuadas.

Entonces, para pensar las implicancias de dicha distinción para un estudio del teatro griego, en primer lugar diremos que el hecho de que lo escrito no sea lo mismo que lo performativo implica, en primera instancia, el reconocimiento de la existencia de la representación y su diferencia con la pieza trágica. Se la reconoce y no es lo mismo que la actividad del poeta. 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. Es decir, implica la apertura de una investigación acerca de la representación teatral desde un abordaje anclado en los estudios teatrales que tenga en cuenta su especificidad. La presente investigación emprende ese camino comenzando por las argumentaciones de Aristóteles.

## Capítulo 2

### 2. Análisis de pasajes a partir de los estudios teatrales

#### 2.1 El arte 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, aunque ejerce un efecto emotivo, es lo más ajeno al arte y menos propio de la poética...|| (VI.1450b17-22) y corresponde al hacer del escenógrafo.<sup>45</sup> 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 se indagará en qué consiste, para Aristóteles, el hacer del poeta en sí mismo, correspondiente al estilo escrito. Luego señalaremos algunas cuestiones problemáticas o, mejor dicho, propias de su especificidad genérica como discurso teatral.

El arte poético —igual que la retórica- pertenece al ámbito de la *ἡέρλε* y, como tal, no posee una valoración o un carácter ético en sí mismo. 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 a las *ἡέρλαη* tiene otras propias de su especificidad en tanto discurso poético.

---

<sup>45</sup> El sexto elemento es la música, y casi nada se dice al respecto en *La Poética*.

El hacer del poeta produce un discurso con miras a ser representado. Esta característica se denomina *virtualidad escénica* y consiste en la escenificación implícita que posee el texto, su potencialidad para ser puesto en escena, y se manifiesta de numerosas maneras. Desarrollaremos esta cuestión un poco más adelante pero, por el momento, nos interesa remarcar que el poeta compone o elabora su discurso para ser puesto en escena y esta característica le es propia y distintiva en tanto discurso poético. Si bien hay varios tipos de discurso que poseen una instancia de representación posterior, el poético mantiene una relación y características particulares al respecto. Resulta interesante recalcar dos cuestiones: por un lado, el carácter de finalidad del discurso poético respecto de su posterior representación y, por otro, lo problemático –o más bien borroso– de una caracterización tajante de él como perteneciente únicamente al estilo escrito. Antes de analizar en profundidad estas dos afirmaciones, describiremos en qué consiste para Aristóteles el trabajo del poeta.

Antes de continuar 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 que el proceso de introducción y desarrollo de la escritura no es lineal ni implica el destierro o 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)<sup>46</sup>. 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 una de las hipótesis de esta tesis<sup>47</sup>, implica que la pieza trágica (la instancia textual o el trabajo del poeta) tiene

---

<sup>46</sup> —It is important to stress the complex, endemic relationship that existed among reading, writing and speaking in ancient Greece... Writing instruction was (eventually) integrated with, and became a part of, oral|| (2012: 4).

<sup>47</sup> Se trata de la hipótesis nro. 4.

como finalidad el ser representado, no es un fin en sí mismo sino que está atravesada por la posterior performatividad. Pero, al mismo tiempo, la escritura se va convirtiendo en parte del proceso creativo (2012: 29). Ahondaremos un poco más adelante en la finalidad performativa de la obra poética. Continuemos, ahora, con la descripción del trabajo del poeta.

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

εἰς ἰδέηηλεο αἰ παῖρηξῶληη ηηὶοεἷξεκέληη, ἰέγσ δὲ νῖνλρπζκῶ  
 θαὶ κέιεη θαὶ κέηξω, ὠζπεξ ἥ ηεηῶλδηζπακβηθῶλ πνἶεζηηο θαὶ ἡ  
 ηῶλλόκσλ θαὶ ἡ ηεηξαγωδίηα θαὶ ἡ θσκωδίηα· δεηαθέξνπζηη δε ὄηη αἰ  
 κὲλ ἄκα παῖρηλ αἰ δὲ θαη ἁκέξνο.

Hay algunas [artes] que utilizan todos los [medios] mencionados, esto es, por ejemplo, el ritmo, la melodía y el verso, como la poesía de los ditirambos y la de los nomos, y la tragedia y comedia, pero se diferencian porque las unas los utilizan a todos al mismo tiempo y las otras por separado. (Aristóteles, *Poét.* I.1447b23-28)

La utilización y combinación de estos medios es lo que diferencia, en términos formales, el discurso poético de otras imitaciones. Respecto de lo temático, la poética imita a los que actúan: en el caso de la tragedia, a hombres mejores mientras que la comedia es imitación 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:

νὺ ηὸ ηὰ γελόκελα ἰέγεηλ, ηνῦην πνηεηὶν ἔξγνλ ἐζηίλ, ἀὺ νῖα  
 ἄλ γέληηηηηηη ηαὶ ηὰ δεηρηὰ θαη ἡ ηὸ εἰθὸο ἡ ηὸ ἀλαγθαῖνλ.

...la función específica del poeta no es decir las cosas que ocurrieron, sino decir las cosas como podrían ocurrir, esto es, las cosas posibles según verosimilitud y necesidad. (Aristóteles, *Poét.* IX.1451a36-b1)

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

ἄξιον δὲ ἐζηῆλ ὁ αὐτὸς κέλ κῆ ἐμ ἀλάγθεο κη' ἄιν ἐζηῖλ, κη' ἐθεῖλν δ' ἔηεζνλ πέθθθελ εἶλαη ἦ γίλεζζαη: ηειεπηὴ δὲ ηνῦλαληνλ ὁ αὐτὸς κέλ κη' ἄιν πέθθθελ εἶλαη ἦ ἐμ ἀλάγθεο ἦ ὦο ἐπὶ ηὸ πνιῦ, κηὰ δὲ ηνῦην ἄιν νῦδέλ: κέζνλ δὲ ὁ θαὶ αὐτὸς κη' ἄιν θαὶ κη' ἐθεῖλν ἔηεζνλ.

Principio es lo que, de por sí, no se da por necesidad después de otra cosa, aunque después de ello se da o se produce otra cosa; fin, por el contrario, es lo que, de por sí, se da naturalmente después de otra cosa- o por necesidad o como ocurre en la mayoría de los casos-, en tanto que después de ello no se produce ninguna otra cosa. Medio es lo que, de por sí, [se da] después de una cosa, y después de lo cual [se da] otra cosa. (Aristóteles, *Poét.* 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:

ἐλ ὄζω κεγέζεη θαηὰ ηὸ εἶθὸο ἦ ηὸ ἀλαγθαῖνλ ἐθεμῆο γηγλνκέλσλ ζκκβαίλεη εἰὸ εῦηπρίαλ ἐθ δπζηπρίασ ἦ ἐμ εῦηπρίασ εἰὸ δπζηπρίαλ κηαβάυειλ, ἰθαλὸο ὄζνο ἐζηῖλ ηνῦ κεγέζνπο.

...es límite suficiente de la medida el de aquella en que, sucediéndose [los hechos] según la verosimilitud o la necesidad, se produce la transformación de la desdicha a la dicha o de la dicha a la desdicha. (Aristóteles, *Poét.* VII.1451a15)

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 verosimilitud 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 que no tiene equivalente en la épica. Un poco más adelante, el filósofo desarrollará las clases de cambio de fortuna pero ellas 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:



ἔπει δὲ νῦν κόλνυλ ηειείαο ἔζηι πξάμεσο ἠ κίκεζηο αὐὰ  
θαὶ θνβεξῶλ θαὶ εἰεηλῶλ. ηαῦηα δὲ γίλεηαη θαὶ  
κάηζηα [θαὶ κᾶινλ] ὄηαλ γέλεηαη παξὰ ηῆλ δόμαλ  
δὴ ἄνεια: ηὸ γὰξ ζαπ καζηὸλ νῦησο ἔμεη κᾶινλ ἠ  
εἰ ἀπὸ ηνῦ ἀὕηηκάηηη θαὶ ηῆο ηῦροο

Puesto que la imitación lo es no sólo de una acción completa sino también de hechos que provoquen temor y conmiseración, y esas cosas se dan principalmente y más cuando ocurren en contra de lo que se espera, [aunque] los unos a causa de los otros, pues en ese caso tendrán el carácter de sorprendentes más que si se produjeran por casualidad o azar... (Aristóteles, *Poét.* IX.1452a1-5)

εἰζὶ δὲ ηῶλ κύζοι νὶ κέι ἀπινῖ νὶ δὲ πεπιεγκέιλη:  
θαὶ γὰξ αἰ πξάμεηο ῶλ κηκήζηο νὶ κῦζνὶ εἰζηλ  
ὑπάξρνπζηηλ εὐζῦο νῦζαη ηηηαῦηαη. ἰέγο δὲ ἀπὶ ἠλ  
κέι πξᾶμῆλ ἠο γηλκέιεο ὥζπεξ ὥξηζηαη  
ζπλερνῦο θαὶ κῆο ἄλεπ πεξηηεηείαο ἠ  
ἀλαγλσζηεζκῶ ἠ κηάβαζηο γίλεηαη. πεπιεγκέιελ  
δὲ ἔμ ἠο κηά ἀλαγλσζηεζκῶ ἠ πεξηηεηείαο ἠ  
ἀκθνῖλ ἠ κηάβαζίο ἔζηηλ. ηαῦηα δὲ δεῖ γίλεζζαη  
ἔμ ἀὕηηο ηῆο ζπζηάζεσο ηνῦ κύζνπ, ὥζηεέθηῶλ  
πξηνγεγελεκέλσλ ζπκβαίηηηλ ἠ ἔμ ἀλάγθεο ἠ θαηὰ  
ηὸ εἰθὸο γίγλεζζαη ηαῦηα: δηαθέξεη γὰξ πνὺ ηὸ  
γίγλεζζαη ηάδεδηάδε ἠ κηάηάδε.

Llamo 'simple' a la acción que se desarrolla continua y unitaria...y en la que el paso se produce sin peripecia o reconocimiento; y llamo 'compleja' a aquella en la que el paso se da con reconocimiento, con peripecia o con ambas cosas a la vez. Pero éstas deben resultar de la composición misma de la trama, de modo tal que ocurran, según necesidad o verosimilitud...hay una gran diferencia entre el que los hechos se produzcan unos a causa de otros y el que se produzcan unos después de otros. (Aristóteles, *Poét.* X.1452a12-18)

De todas formas, vale aclarar que el estagirita concibe la posibilidad de una trama episódica en donde las relaciones entre los hechos no sean evidentes:

ιέγσ δ' ἐπεζνδῆώδε κῦζνλ ἐλ ὦ ηὰ ἐπεζόδηα  
κεη' ἄυεια νῦη' εἰθὸο νῦη' ἀλάγθε εἶλαη.

Llamo 'trama episódica' aquella en la cual la sucesión de los episodios no se ajusta ni a la verosimilitud ni a la necesidad. (Aristóteles, *Poét.* 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 imitar es connatural al hombre y, por eso mismo, no solo todos hallan agrado en las imitaciones sino que al contemplarlas aprenden, se adquiere como ya se dijo la comprensión prerreflexiva del universal<sup>48</sup>.

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

ἔζηηλ δὲ ηῆο κελ πξάμεσο ὀ κῦζνο ἠ κίκεζηο, ιέγσ  
γάξ κῦζνλ ηνῦηνλ ηῆλ ζύλζεζηλ ηῶλ πξαγκάηησλ,  
ηὰ δὲ ἦζε, θαζ' ὀ πνηνῦο ηῆλαο εἶλαί θακελ ηνῦο  
πξάηηηνλ, δηάληηαλ δέ, ἐλ ὀζηηο ιέγνληεο  
ἀπνδεηθλῶαζίλ ηῆ ἠ θαὶ ἀπνηαίλνληαη γλώκελ

...es la trama la que constituye la imitación de la acción. Pues llamo 'trama'...a la composición de los actos, mientras que llamo carácter a lo que nos permite decir que los que actúan poseen determinada cualidad; y pensamiento todo aquello mediante lo cual los personajes, al hablar demuestran alguna cosa o formulan una afirmación general. (Aristóteles, *Poét.* VI.1450a 2-9)

ηξίηηνλ δὲ ἠ δηάληηα: ηνῦην δὲ ἔζηηλ ηὸ ιέγεηλ  
δύλαζζαη ηὰ ἐλόληα θαὶ ηὰ ἀξκόηηηηα, ὀπεξ ἐπὶ  
ηῶλ ιόγσλ ηῆο πνηηηθῆο θαὶ ῥεηηξῆθῆο ἔζηνλ  
ἔζηίλ: νὶ κελ γὰξ ἀξραῖνη πνηηηθῶο ἐπὶνπλ  
ιέγνληαο, νὶ δὲ λῦλ ῥεηηξῆθῶο

En tercer lugar está el pensamiento. Consiste en la capacidad de decir lo que es inherente y apropiado,

<sup>48</sup> Cf. p. 40 de esta tesis.

lo cual, en el caso de los discursos, es función propia de la política y de la retórica. De hecho, los poetas antiguos hacían que [sus personajes] hablaran a la manera de los políticos, en tanto que los actuales [los hacen hablar] a la manera de los oradores. (Aristóteles, *Poét.* VI.1450b 4-9)

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 dejan 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. Más adelante ahondaremos en las caracterizaciones de ambas nociones.

Ahora bien, de todos modos no hay que dejar de notar que en *La Poética* encontramos nociones que se relacionan, o están desarrolladas también, principalmente en *La Retórica*. Si bien los vínculos entre ambos tipos de discursos sobrevuelan ambas obras, este es uno de los pocos ejemplos en donde el estagirita explicita un lazo entre ellos.

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 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.

Resulta interesante, ahora, concentrarnos brevemente en los capítulos referidos específicamente a la *ιέμνη*, que tradicionalmente se traduce como —expresión lingüística||: XX, XXI y XXII. Cada uno de ellos aborda distintas cuestiones: el XX analiza la *ιέμνη* 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 más 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 *ιέμνη*, 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 interpolaciones<sup>49</sup>. No ahondaremos en esta cuestión porque excede el objetivo de este trabajo.

En el capítulo XX se definen los ocho componentes de la *ιέμνη*: 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 —los componentes de la expresión lingüística en general|| (*Poét.* XX.1456b20). Según Halliwell, esto se debe a que Aristóteles está preparando su teoría del estilo verbal con una introducción técnica (1987:157). De los ocho elementos que se definen en el capítulo, siete son voces (*θσλή*) 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 *ιέμνη* se ubicarían tanto dentro del ámbito de la fonética como de la gramática. Según Halliwell, se mezclan definiciones de sonidos del lenguaje con unidades funcionales del lenguaje (1987: 158).

En los capítulos XXI y XXII se expone la argumentación relacionada con lo estilístico. El primero se centra en el nombre, unidad léxica fundamental, y se lo caracteriza en su aspecto morfológico, estilístico y genérico. No entraremos en detalles al respecto, pero consideramos importante mencionar que el capítulo solo aborda un elemento de los desarrollados en el anterior y ellos no se retoman más en la obra. Es en *La Retórica* III en donde se encuentran consideraciones más amplias al respecto y se diferencia la *ιέμνη* poética de la prosódica:

---

<sup>49</sup> Por ejemplo Fyfe (1967).

δηὸ δεῖ πνηεῖλ μέεελ ηῆλ δηάιεθηνλ: ζαπκαζηαὶ γὰξ ηῶλ  
ἀπόλησλ εἰζίλ, ἦδὺ δὲ ηὸ ζαπκαζηόλ ἔζηηλ. Ἐπὶ κελ νῦλ  
ηῶλ κέηξσλ πνιὰ ηε πνηεῖηαη νῦησ θαὶ ἀζκόηηηη εἶθεῖ  
(πιένλ γὰξ ἐμέζηηεελ πεξὶ ἅ θαὶ πεξὶ νῦο ὀ ἰόγνο), ἔλ δὲ  
ηνῖο ζηνῖο ἰόγνηο πνιῶ εἰάηηησλ

Lo que se aparta de los usos ordinarios consigue, desde luego, que <la expresión> aparezca más solemne...la poesía tiene muchos recursos de esta clase, que le son ajustados (puesto que ella se sitúa en una mayor lejanía respecto de los temas y personas de que trata el discurso) pero, en cambio, en la prosa sencilla estos recursos son mucho más pequeños, porque también es más pequeño el tema de sus proposiciones. (Aristóteles, *Ret.* III.2.1404b7-16)

No analizaremos el pasaje porque la diferencia entre la poesía y la prosa excede el objeto de estudio de esta tesis.

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. La principal característica de la τέμνη poética, en lo que consiste su excelencia, es —...ser clara sin ser trivial. || (*Poét.* XXII.1458a17-18). 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 esos<sup>50</sup>. || (*Poét.* XXII.1458a31-32). Por último, en este capítulo se explica la correlación de los nombres con los distintos géneros poéticos y se marca la importancia de la utilización de la metáfora ya que sostiene:

κόλνλ γὰξ ηνῦηην νῦηε παξ' ἄνπ ἔζηη ἰαβεῖλ εὔθηαο  
ηε ζεκεῖόλ ἔζηη

Es, en efecto, lo único que no puede tomarse de otro, y es indicio de una buena dote natural... (*Poét.* XXII.1459a6-8)

---

<sup>50</sup> Es confuso a qué remite esos (ηνύηηηο): 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).

Este pasaje, aunque no de manera explícita, remarca la importancia de la impronta del poeta en cuestión.

Respecto de los capítulos referidos a la *iéμη*, el que puede resultar más relevante para este estudio es el XXII. En él, Aristóteles aborda las posibilidades de utilización de los nombres en la elaboración de un texto poético, sea trágico o épico. Ya mencionamos que es principalmente normativo y que en sus recomendaciones la claridad de la trama es lo principal y lo que debe primar a la hora de la composición (Halliwell, 1987: 163)<sup>51</sup>. Ahora bien, lo más interesante del capítulo es que su normativa refiere únicamente a cuestiones de estilo<sup>52</sup> y a la relación que puede mantener determinado tipo de nombre con los géneros, el lenguaje o con elementos dentro de él. Según Sinnott su normativa regula, principalmente, la elección de los nombre 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).

Retomemos, ahora, las dos caracterizaciones del discurso poético, 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:

[ἡαῦθα δὴ δησηξεῖλ, θαὶ πξὸο ηνύηνηο ηὰ παξὰ ηὰο ἔμ ἀλάγθεο  
ἀθνινπζνύζαο αἰζζήζεηο ηῆ πνηεηηθῆ](#)

Estas son las cosas que hay que tener presentes, y, aparte de ellas, las relacionadas con los aspectos sensibles que necesariamente acompañan al arte poética. (Aristóteles, *Poét.* XV.1454b15)

Sinnott aclara que el sentido general de esta frase es un tanto misterioso. Los aspectos sensibles, *αἰζζήζεηο*, pueden ser los correspondientes a las circunstancias concretas de la representación teatral que el poeta no puede 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, *αἰζζήζεηο* (en francés lo traducen como —*impressions*||)

---

<sup>51</sup> Para Halliwell, además, Aristóteles confía en que el poeta siempre buscará la claridad (1987: 161).

<sup>52</sup> Para Halliwell la noción de estilo está conectada con el modelo denotativo de sentido. Y también entra en juego la concepción de la virtud del lenguaje en uso que implica su claridad. (1987:161).

corresponden al ámbito del espectador<sup>53</sup>. 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 enriquece y problematiza el análisis:

δεῖ δὲ ἡνὺο κούζνπο ζπλαζηάλαη θαὶ ἠῆ ἰέμεη ζπλαπεξγάδεζζα ὄηη  
κάηζηα πξὸ ὀκκάησλ ἠζέκελλ: νῦησ γὰξ ἄλ ἐλαξγέζηαα [Ὀ]  
ὄξῶλ ὠζπεξ παξ' αὐἡνῖο γηγλόκελνο ἡνῖο πξσηηηκέλν εὐζίζθη  
ἠὲ πξέπνλ θαὶ ἠθηζηα ἄλ ἰαλζάλν [ἠὲ] ἠὰ ὑπελαηία(...). Ὄζα δὲ  
δπλαηὸλ θαὶ ἡνῖο ζρήκαζη ζπλαπεξγαδόκελλ: πηζαλώαηηη γὰξ  
ἀπὸ ἠῆο αὐἡῆο θύζεσο νῖ ἐλ ἡνῖο πάζεζι εἰζη

Deben componerse las tramas y completárselas con la expresión lingüística, colocando ante los ojos [las acciones] lo más que se pueda. Pues, de esa manera, al ver [las] con la mayor claridad, como si se asistiera a las propias acciones, podrá descubrirse lo que es conveniente y será más difícil que pasen inadvertidas las contradicciones... también [deben] completarse [las acciones] con los gestos. Pues son más convincentes... los [poetas] que se hallan, en cada caso, en el estado afectivo... (Aristóteles, *Poét.* XVII.1455a23-32)

Aquí Aristóteles está realizando recomendaciones al poeta para componer la trama sin caer 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||? Stephen 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 al poeta al actor que ensaya<sup>54</sup>. No acordamos con esta interpretación y, en cambio, creemos que la identificación sería más pertinente con el

<sup>53</sup> Además de en este pasaje la palabra αἰζίζηεησ aparece en *La Poética* una sola vez más asociada con los concursos, en el capítulo VII. (Dupont-Roc y Lallot, 1980: 269).

<sup>54</sup> —Ar. is thinking in terms which bring the dramatic poet closely into relation with the actor, perhaps especially the rehearsing actor.|| (1987: 146).

director (o corego) ya que el consejo implica, a nuestro criterio, pensar en la representación, imaginarla<sup>55</sup>.

Si avanzamos en el pasaje, ¿qué significa que el poeta debe —completar las acciones con gestos||? Comencemos por el término ζῤῥῆκα que presenta algunas complicaciones a la hora de la traducción. El diccionario<sup>56</sup> define la palabra como —forma, figura, apariencia|| pero también dice que en Aristóteles significa —postura, gestos pantomímicos||. Sinnott, lo traduce como —gestos||<sup>57</sup> y Schlessinger (2004), por su parte:

Al componer la fábula, el poeta debe asumir también, en cuanto sea posible, las actitudes de sus personajes, pues por razón de la misma naturaleza mueven más los ánimos aquéllos que están apasionados, y con mayor realismo agita el que está agitado... (Aristóteles, *Poét.* XVII.1455a29-32)

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

ἐπεὶ δ' ἐγγύο θαηλόκελα ἠὰ πάζε εἰεηλά ἐζηηλ, ἠὰ δὲ κπξηνηζῆὸλ ἔηνο γελόκελα ἢ ἐζόκελα νῦηε εἰπίδνληο νῦηε κεκλεκέλνη ἢ ὄισο νῦθ εἰενῦζηλ ἢ νῦρ ὀκνίσο, ἀλάγθε ηνῦο ζπλαπεξγαδνκέλπο ζρήκαζη θαὶ θσλαῖο θαὶ ἐζζῆζη θαὶ ὄισο ὑπνθξίζεη εἰεηληηέξηπο εἶλαη ἐγγύο γὰξ πνηνῦζη θαίλεζζαη ἠὲ θαθόλ, πξὸ ὀκκάησλ πνηνῦληο ἢ ὦο κείνληα ἢ ὦο γεγνλόηα

Y como los padecimientos que se muestran inminentes son los que mueven a compasión, mientras que los que ocurrieron hace diez mil años o los que ocurrirán en el futuro, al no esperarlos ni acordarnos de ellos, o no nos conmueven en absoluto o no de la misma manera, resulta así necesario que aquellos que complementan su pesar con gestos (ζῤῥῆκαζη), voces, vestidos y, en general, con actitudes teatrales excitan más la compasión, puesto que consiguen que el mal aparezca más cercano, poniéndolo

<sup>55</sup> —...el poeta debe experimentar imaginariamente ese estado afectivo, a fin de ser más creíble.|| (Sinnott, 2009, nota 444: 121).

<sup>56</sup> Bailly, 2000: s.v.

<sup>57</sup> Del mismo modo la traducen Dupont-Roc y Lallot (1980: 93).



ante los ojos, sea como inminente, sea como ya sucedido.  
(Aristóteles, *Ret.* II.8.1386a29 y ss.)

Aquí encontramos, no solo el empleo la palabra ζῳήκα, 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, 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 poético y no a su recepción<sup>58</sup>. Aristóteles estaría invitando al poeta a despertar en sí mismo, a partir de los gestos, las emociones y pasiones de los personajes para producir una representación creíble. Es interesante que el criterio de verdad aparezca, aquí, como valor mimético y 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. Ahora bien, es necesario, para aclarar la cuestión, esclarecer la relación que hay entre los gestos, las actitudes del cuerpo<sup>59</sup> y la expresión (τέμης). Entonces, una vez más, vuelven al significado de ζῳήκα, como clave de la interpretación, y aclaran que en el vocabulario estético griego de la época la palabra significa 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, hacen notar que la palabra ζῳήκα 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

---

<sup>58</sup> Asimismo resaltan que en *La Retórica* se emplea el verbo en infinitivo πνηεῖλ (πνηέσ) mientras que en *La Poética* se utiliza el participio ηηζέκελνλ (ηηζεκη), aunque en ambos casos los traducen del mismo modo. (1980: 281).

<sup>59</sup> 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. Cf. Pavis, 2000; Ubersfeld, 1989; De Toro, 1987, entre otros.

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 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 *virtualidad escénica*. 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 ejemplo<sup>60</sup>. 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 delictica* y pronombres adverbiales de lugar)<sup>61</sup>. Varios autores estudian 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 representados. Estamos de acuerdo con que los textos ofrecen guías o claves para articular la representación y en eso consiste su *virtualidad escénica*. Pero, de ningún modo, son indicaciones obligatorias para su escenificación. Goldhill (1986), por su lado, asegura que muchas veces las ambigüedades del texto se resuelven en la representación. Consideramos que sería más atinado decir que la representación es una lectura o interpretación particular del texto, no una instancia que *resuelve* de manera unívoca el sentido del texto. En el caso del teatro griego en particular la cuestión no es tan sencilla, más que nada por la relación particular entre el texto y su escenificación. Por el momento no ahondaremos más en la relación de la pieza trágica con

---

<sup>60</sup> 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.

<sup>61</sup> —...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)

su representación. Se retomará la cuestión en el capítulo 3 de esta tesis cuando se sistematice el análisis.

Ambos pasajes (XV.1454b15; 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, hasta quizás, más clara que desde la modernidad en la que la obra teatral es un fin en sí mismo que puede (o no) ser representada.

Conviene efectuar una aclaración antes de continuar: el discurso poético no es el único 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 retórico también mantiene cierta relación con su representación pero dicha relación es muy diferente. No ahondaremos en esta cuestión porque excede el objeto de estudio del trabajo. Nos interesa remarcar, como diferencia entre ambos, que el discurso poético no esconde su carácter ficticio de representación, mientras que el retórico se construye con la intención de invisibilizar su construcción y potenciar su carácter espontáneo.

La finalidad performativa del discurso poético está en íntima relación con el problema de caracterizarlo –únicamente– como perteneciente al estilo escrito. Ya mencionamos que Innes (2007) aborda este tema. La autora analiza principalmente el discurso retórico 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 revisitarlos 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 ὄσσηο σπραγογηθὸλ κέλ, ἀηερλόησηνλ δὲ θαὶ ἦθηζηα νῖθεῖνλ ηῆο  
πνηηηθῆο· ἡ γὰξ ηῆο ηξαγωδῖαο δύλακηο θαὶ ἄλεπ ἀγῶνλο θαὶ  
ὑπνθξηηῶλ ἔζηηλ, ἔηη δὲ θπηησηέξα πεξὶ ηῆλ ἀπεξαζῖαλ ηῶλ ὄρεσλ  
ἡ ηνῦ ζθεππνηηνῦ ηέρλε ηῆο ηῶλ πνηηηῶλ ἔζηηλ.

El espectáculo, aunque ejerce un efecto emotivo, es lo más ajeno al arte y menos propio de la poética, puesto que el efecto de la tragedia se da aún sin certamen y sin actores. Además, para la realización de los espectáculos es más importante el arte del escenógrafo que el de los poetas. (Aristóteles, *Poét.* VI.1450b17-22)

ἔζηηλ κέλ νῦλ ηὸ θνβεξὸλ θαὶ εἰεηλὸλ ἐθ ηῆο ὄρεσο γίγλεζζαη,  
ἔζηηλ δὲ θαὶ ἐμ ἀύηῆο ηῆο ζπηῆάζεσο ηῶλ περακάηησλ, ὅπεξ ἔζη  
πέξηεξνλ θαὶ πνηηηνῦ ἀκεῖλνλο. δεῖ γὰξ θαὶ ἄλεπ ηοῦ ὄξῶλ νῦησ  
ζπελεζῆαη ηὸλ κῦζνλ ὥζηε ηὸλ ἀθνῦνλῆα ηὰ περακάηηα γηλόκελα θαὶ  
θξῖηηηηλ θαὶ εἰεῖλ ἐθ ηῶλ ζπηβαηλὸλῆσλ (...) ηὸ δὲ δηὰ ηῆο ὄρεσο  
ηοῦην παξαζθεπάδεηλ ἀηερλόηεξνλ θαὶ ρνξεγῖαο δεόκελὸλ ἔζηηλ.

...el temor y la conmiseración pueden surgir del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es preferible y propio de un poeta mejor. Pues la trama debe estar compuesta en forma tal que el que escucha el desarrollo de las acciones, aún sin verlas, sienta miedo y conmiseración por los acontecimientos... Lograrlo por medio del espectáculo es menos artístico, y necesita [sólo] de los recursos del corego. (Aristóteles, *Poét.* XIV.1453b1-10)

Aristóteles 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. 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 ἔζη κέλ.....ἔζη δὲ 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 el filósofo menciona el espectáculo es para, inmediatamente, excluirlo (del objeto 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 de la obra poética. 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 problemáticos, o más bien correspondientes a su especificidad genérica, de la relación de la pieza con su posterior representación. Por un lado, lo que denominamos 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 de la pieza está implícita en el tratado, Aristóteles permanentemente aconseja al poeta tener en cuenta —los aspectos sensibles||, —componer las acciones poniéndolas delante de los ojos|| o —completarlas con gestos||. Es decir que su posterior representación guía la composición de la pieza y está presente constantemente en dicha labor. Y, en definitiva, el espectáculo – si bien una instancia separada, con un responsable diferente, el escenógrafo- completa y finaliza el trabajo del poeta. En suma, la pieza y su representación poseen una relación dinámica y particular que culmina con el espectáculo.

La dificultad de ubicar las piezas dramáticas 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.

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 distinto abordaje 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 analizar 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.

## 2.2 La representación como instancia separada y diferente de la actividad del poeta

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

ἀλάγθε νῦλ πάξεο ηἷο ηξαγωδίαο κέξε εἶλαη ἔμ (...) ηαῦηα δ' ἐζηὶ  
κῶζνο θαὶ ἦζε θαὶ ιέμηο θαὶ δηάλνηα θαὶ ὄζηο θαὶ κεινπηηία.

Por tanto, son necesariamente seis los elementos constitutivos de toda tragedia...Ellos son: la trama, los caracteres, la expresión lingüística, el pensamiento, el espectáculo y la música. (Aristóteles, *Poét.* VI.1450a 5-10)

Este pasaje ha sido considerado corrupto por varios editores<sup>62</sup>. 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 pensamiento y 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 en nada corresponde 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, ὄζηο - 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 los otros cinco (1980:202). Ahondaremos al respecto más adelante.

Ahora bien, Aristóteles lo incluye dentro de los seis elementos constitutivos de la tragedia pero no lo desarrolla en el tratado porque, como ya se dijo, no pertenece al ámbito de la poética:

---

<sup>62</sup> Por ejemplo: Halliwell (1987:66).

ἡ δὲ ὄρηο ππραγογηθὸλ κέλ, ἀηερλόησηνλ δὲ θαὶ ἦθηζηα νῖθεῖνλ ηῆο  
πνηεηηθῆο· ἡ γὰξ ηῆο ηξαγωδῖαο δύλακηο θαὶ ἄλεπ ἀγῶνλο θαὶ  
ὕπνθζηηῶλ ἔζηηλ, ἔηη δὲ θηξησηέξα περὶ ηῆλ ἀπεξαζῖαλ ηῶλ ὄρεσλ  
ἡ ηνῦ ζθεπνηηηῶο ἡέρλε ηῆο ηῶλ πνηηεῶλ ἔζηηλ.

El espectáculo, aunque ejerce un efecto emotivo, es lo más ajeno al arte y menos propio de la poética, puesto que el efecto de la tragedia se da aún sin certamen y sin actores. Además, para la realización de los espectáculos es más importante el arte del escenógrafo que el de los poetas. (Aristóteles, *Poét.* VI.1450b17-22)

Dupont-Roc y Lallot hacen notar que Aristóteles menciona aquí al espectáculo solamente para excluirlo (1980: 210). Pero, de este modo, el filósofo está reconociendo al espectáculo 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 ζθεπνηηῶο alude al productor de enseres y útiles en general y, en este caso, parecería ser el responsable de los objetos de la representación: máscaras y 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, la esfera textual) dentro de la representación.

La cuestión del lugar que ocupa el texto dramático dentro de la representación es central para los estudios teatrales. Antes de la modernidad y del desarrollo de la autonomía de la disciplina, la representación estaba atada a representar, valga la redundancia, lo más fielmente posible el texto y era él el que regía la pauta y había una única manera de hacerlo. A partir de la modernidad, la relación entre la pieza y el espectáculo se liberó de manera tal que cada *poética escénica* y cada responsable de la escena pudo elegir jugar con ello a su manera. Lo importante para destacar es la no jerarquía de la pieza y, en su representación, el hecho de que su escenificación no se concibe, a partir de entonces, como su mera ilustración, por lo menos no de manera obligatoria. Además implica la posibilidad de elegir la manera de realizar el espectáculo. Esa es la base de que texto dramático y espectáculo sean dos instancias diferentes y separadas. Entonces, al marcar la mayor importancia del arte del escenógrafo frente al poeta en el espectáculo, Aristóteles estaría abogando por su



mutua independencia y por la igualdad, dentro de la representación, de la obra y el resto de los elementos que la componen.

Por supuesto que no nos referimos ni a que Aristóteles posee una concepción moderna ni a que en Grecia la había. Lo que nos interesa destacar es que el filósofo, con dicha afirmación, está explicitando una relación particular entre el texto y su escenificación. Ahondaremos en ella en el capítulo 3 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 la pieza dentro de él?, ¿el filósofo estaría planteando algo así como una asimilación total o borramiento de ella en tanto pieza o texto dentro del espectáculo? No nos referimos a la desaparición, claro está, sino a una fusión en que la obra cambia y se transforma en espectáculo, con las características que él posea.

Asimismo, la cuestión refiere a 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)<sup>63</sup>. 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, como ya referimos, 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 respecto. Consideramos, como ya se dijo en párrafos anteriores, que justamente Aristóteles plantea una relación opuesta en la que el texto no es lo que rige el espectáculo, veremos más adelante qué lugar ocupa dentro de él.

Además de dicha exclusión, encontramos otros pasajes que, mal interpretados, contribuyen a considerar que el teatro de la época era logocéntrico. Por ejemplo:

---

<sup>63</sup> —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).

ἐμ ἐλὸο εἶο δύν πξῶηνο Αἰζρύνο ἤγαγε θαι ηὰ ηνῶ  
ρηνῶ ἠιάηησε θαι ηὸλ ἰόγνλ πξσηαγσληζηεῖλ  
παξεζθευάζελ: ηξεῖο δὲ θαι ζθελνγξαθίαλ Σνθνηθῶ.

Esquilo fue el primero en llevar el número de actores de uno a dos, redujo las partes del coro y le otorgó al diálogo el papel principal. (Aristóteles, *Poét.* IV.1449a16-18)

Lo que en el pasaje se traduce como diálogo en griego es ἰόγνο y lo cierto es que, 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).

Ahora bien, como ya se desarrolló en el apartado anterior, si bien el espectáculo no pertenece al arte del poeta tiene que ser tenido en cuenta por él en su trabajo. En dos pasajes se explicita especialmente dicha dinámica que denominamos finalidad performativa:

ηαῦηα δὴ δηαηεξεῖλ. θαι πξὸο ηνύηηηο ηὰ παξὰ ηὰο ἐμ ἀλάγθεο  
ἀθνηνπζνῦζαο αἰζζήζηηο ηῆ πνηηηθῆ

Estas son las cosas que hay que tener presentes, y, aparte de ellas, las relacionadas con los aspectos sensibles que necesariamente acompañan al arte poética. (Aristóteles, *Poét.* XV.1454b15)

δεῖ δὲ ηνὸο κύζνπο ζπληζηάλαη θαι ηῆ ἰέμεη ζπλαπεξγάδεζζα  
ὄηη κάηηζηα πξὸ ὀκκάηηο ηηζέκελνλ: νῦηο γὰξ ἄλ  
ἐλαξεγέζηηα [ὀ] ὄξῶλ ὥζεξ παξ' αὔηηο γηγλόκελν ηνῖο  
πξσηηηκέλεηο εὔξίζθηηο ηὸ πξέπνλ θαι ἦθηζηα ἄλ ἰαλζάληη [ηὸ]  
ηὰ ὑπελαηία(...). ὄζα δὲ δπλαηὸλ θαι ηνῖο ζρήκαζηη  
ζπλαπεξγαδόκελνλ: πηζαλὸηηη γὰξ ἀπὸ ηῆο αὔηηο θύζεο  
νὶ ἐλ ηνῖο πάξεζζι εἰζηη

Deben componerse las tramas y completárselas con la expresión lingüística, colocando ante los ojos [las acciones] lo más que se pueda. Pues, de esa manera, al ver [las] con la mayor claridad, como si se asistiera a las propias acciones, podrá descubrirse lo que es conveniente y será más difícil que pasen inadvertidas las contradicciones... también [deben] completarse [las acciones] con los gestos. Pues son más convincentes... los [poetas] que se

hallan, en cada caso, en el estado afectivo. (Aristóteles, *Poét.* XVII.1455a23-32)

Entonces, el espectáculo es algo diferente y separado de la actividad del poeta. Pero la pieza y su representación mantienen cierta dinámica particular que implica la presencia virtual de la segunda en la producción de la primera. Desarrollaremos en profundidad esta dinámica en el capítulo 3 de esta tesis.

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 1562a10, se lee:

ἔτη ἢ ἡξαγωγδία θαι ἄλεπ θηλήζεσο πνηεῖ ηὐ ἀύηῆο, ὡζπεξ ἢ ἐππνηία: δηὰ γὰξ ηνῦ ἀλαγηλώζεηηλ θαλεξὰ ὀπνία ηίο ἐζήηλ

Además, la tragedia produce lo suyo también sin movimientos, como la epepeya, pues su cualidad se pone de manifiesto mediante la lectura.

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, aquí sobre todo en lo concerniente a sus movimientos, debe ser separado como resultado de una técnica distinta del arte poético y, más generalmente, 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:

θαι ἔτη νὺ κηθξὸλ κέξνο ηήλ κπζηθῆήλ [θαι ηὰο ὀζεηο], δη' ἦο αἰ ἠδνλαἰ ζπιζῆαληαη ἐλαξέζηαηα: εἶηα θαι ηὸ ἐλαξέο ἔρεη θαι ἐλ ηῆ ἀλαγλώζεη

...y además, un componente que no carece de importancia: la música [y los espectáculos], que hace que el placer sea más vívido. Aparte de eso, posee vividez tanto en la lectura cuanto en la representación. (Aristóteles, *Poét.* XXVI.1562a14-17)

Pero, lo cierto es 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). El último, por separado, también produce lo suyo pero mediante el espectáculo el placer es más vívido. Es interesante mencionar que lo que en este pasaje se traduce como leer o lectura en griego es el verbo ἀλαγλιώζθω<sup>64</sup>. El diccionario (Bailly, 2000: s.v.) lo define como —conocer bien||, en su primera acepción —reconocer|| en la segunda y —leer|| en la tercera. Este último sentido se deriva del reconocimiento de las letras. No se ahondará al respecto pero es interesante resaltar los distintos significados del verbo, que sin duda son significativos en relación al periodo de transición entre la escritura y la oralidad en el que vive Aristóteles.

Por último, antes de pasar al análisis de la instancia de la representación en sí misma, resulta interesante observar la palabra en griego que se traduce en el marco de *La Poética* como —espectáculo||: ὄσηο. El diccionario (Bailly, 2000: s.v.) la define como —acción de ver||, —la vista||, —los ojos|| en primera acepción||<sup>65</sup>, —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: —... la trama debe estar compuesta en forma tal que el que *escucha* el desarrollo de las acciones, aún *sin verlas* sienta miedo y conmiseración por los acontecimientos...||<sup>66</sup> (Aristóteles, *Poét.* XIV.1453b4-5). Los verbos usados en este pasaje son: ὄξάσ (ver) y ἀθνύσ (escuchar), que no presentan mayores problemas para la interpretación y traducción.

Dentro del contexto en el que vive Aristóteles sería interesante pensar en la contraposición de la lectura en voz alta o lo oral, que correspondería al discurso poético, a 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

---

<sup>64</sup> Por supuesto, se relaciona con el verbo γηλιώζθω.

<sup>65</sup> La palabra está relacionada con el verbo ὄξάσ que significa ver.

<sup>66</sup> La bastardilla es propia.



oposición sirve, a nuestro criterio, para pensar la representación teatral y cómo era concebida por Aristóteles<sup>67</sup>.

Respecto de la palabra que se traduce como representación tanto teatral como retórica, ὑπόθεσις, también tiene algunos puntos interesantes. Su etimología refiere a un compuesto de ὑπό (debajo de, entre otros) y θεσις (juez y de ahí respuesta)<sup>68</sup>. 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 al 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 —pieza y representación— separadas. Uno de los puntos que más nos interesa subrayar es la no preeminencia de la pieza en el espectáculo. Esta afirmación surge del hecho de que el filósofo reconoce para el espectáculo un 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, ὄσις, 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) respecto al 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 la pieza trágica es un elemento más y no la protagonista.

---

<sup>67</sup> 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.

<sup>68</sup> Bailly, 2000: s.v. y Chantraine, 1999: s.v.

### 2.3 La instancia de la representación

Pasemos, ahora, a analizar la representación en sí misma. A partir de los pasajes relevados es posible enumerar los elementos que, según Aristóteles, la compondrían: actor y sus derivados (cuerpo, voz), escenografía y 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 respecto 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 una referencia explícita:

ηὰ ζρήκαθα ηῆο ἰέμεσο, ἃ ἔζηηλ εἰδέλαη ηῆο ὑπνθζηηηθῆο θαὶ  
ηνῦ ηῆλ ηηηαύηελ ἔρνληνο ἄξρηηεθηηλῆλ

...los modos de expresión lingüística, cuyo conocimiento es propio del arte actoral y del que tiene tal [arte] directiva.  
(Aristóteles, *Poét.* XIX.1456b10)

Sinnott comenta este pasaje y aclara que estos modos dependerían de los elementos tonales de la expresión fónica (2009, nota 537: 140). De todas maneras, es necesario para completar la interpretación del pasaje recurrir a uno de *La Retórica*:

ἔζηηλ δὲ αὐτὴ κεῖλ ἐλ ηῆ θολῆ. πῶο αὐτῆ δεῖ ρξῆζζαη πξὸ  
ἔθαζηνλ πάζνο, νῖνλ πόηε κεγάηη θαὶ πόηε κηθεξῶ θαὶ κέζη, θαὶ  
πῶο ηνῖο ῥόλνηο, νῖνλ ὁμεία θαὶ βαξεία θαὶ κέζη, θαὶ ῥπζκῖο  
ῆῖζη πξὸ ἔθαζηα. ῆῖα γὰρ ἔζηηλ περὶ ἃ ζηνπνῦζηλ: ηαῦηα δ'  
ἔζη κέγεζσο ἄξκνλία ῥπζκῶο. ηὰ κεῖλ νῦλ ἄζια ζρεδὸλ ἐθ ῥῶλ  
ἀγῶλσλ νῦηηη ἰακβάλνπζηλ, θαὶ θαζάπεξ ἐθεῖ κεῖδνλ δύλαληα  
λῦλ ῥῶλ πηηεῖῶλ νῖ ὑπνθζηηαί, θαὶ θαηὰ ηνῦο πηηηηηθῶο  
ἀγῶλαο, δηὰ  
ηῆλ κνρξεξῖαλ ηῶλ  
πηηηηῶλ.

La [representación oratoria] estriba en la voz: en cómo debe usarse para cada pasión – o sea, cuándo fuerte y cuándo baja y mesurada - ; en cómo [hay que servirse] de las entonaciones – es

decir, agudas algunas veces, graves y mesuradas otras - ; y en qué ritmos [conviene emplear] para cada caso. Pues tres son, en efecto, las cosas que entran en el examen: 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. (Aristóteles. *Ret.* III. 1.1403b27-33)

Dupont-Roc y Lallot, justamente, llaman la atención respecto a que en materia de expresión lingüística, igual que con el pensamiento, debemos enfrentarnos al problema de la relación entre *La Poética* y *La Retórica*. Ahora bien, a diferencia de Sinnott (2009), los autores aseguran que la expresión lingüística no es abordada en los mismos términos en ambos tratados: mientras que en *La Retórica* corresponde a los modos de decir<sup>69</sup>, en *La Poética* atañe a los medios de representación. Esta diferencia, sin duda relevante para el presente estudio, estaría justificada – a criterio de los autores- en el propósito de cada uno de los tratados (1980: 307-311). Es decir, apelan a la especificidad genérica de sus respectivos objetos y entienden que un mismo recurso adquiere características diferentes según la especificidad del objeto (o del discurso) del cual es parte.

Retomemos, aquí, el análisis del pasaje XVII.1455a23-32 y la caracterización de ζρη̃κα. Siguiendo a Dupont-Roc y Lallot (1980) dijimos que dicho recurso comprendía las formas corporales y lingüísticas y que consistía en una forma dinámica de creación. En ese caso la técnica refería a la labor del poeta que debía completar con gestos y poner las acciones frente a los ojos para realizar su composición. Los autores remiten al pasaje que recién analizamos (XIX.1456b10) y resaltan que en él se utiliza ζρη̃κα pero respecto al trabajo del actor. Los modos de expresión lingüística, en griego η̃ ζρη̃καηα η̃ηο ι̃εμεσο, no son un simple equivalente del buen decir del orador sino 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. Sin duda esta cuestión es sumamente interesante ya que uno de los problemas tradicionales respecto al actor griego es cómo representaba, ya que estaba prácticamente con todo su cuerpo cubierto. Ahondaremos a continuación, entonces, en la gestualidad del actor.

---

<sup>69</sup> En francés —mode du dire||. (Dupont-Roc y Lallot, 1980: 309).



Ya desarrollamos en el apartado anterior, a propósito del pasaje XVII.1455a23-32, 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 exacerbe, siempre es un aspecto del hacer actoral de suma importancia. En dicho pasaje la utilización de la palabra ζῳήκα no dejaba duda acerca de la referencia al hacer actoral ya que el diccionario anota que en Aristóteles significa —gestos pantomímicos||. Profundicemos el análisis para indagar en qué consistirían, para el filósofo, esos gestos.

ὦο γὰξνύθ αἰζζαλνκέλσλ ἄλκῆ αὐηὸο πξνζζῆ, πνιῆλ θίλεζῆλ  
θηλνῦλῆα, νῖνλνῖ θαῦινη αὐιεηαῖ θπιηόκελνη ἄλδίζθονλ δέη  
κηκεῖζζα, θαῖ ἔιθνλῆο ηὸλ θνξπθαῖνλ ἄλ Σθύιαλ αὐῶζῆλ.  
ῆ κέλ νῦλ ηξαγωδία ηηηαῦηε ἔζῆλ, ὦο θαῖ νῖ πξόηεξνλ ηνῦο  
ὑξῆξνπο αὐῆῶλ ὦνλῆν ὑπνθξῆῆαο· ὦο ἰάαλ γὰξ  
ὑπεξβάινλῆα πίξεθνλ ὁ Μπλλίζθνο ηὸλ Καυηπίδελ ἔθάιεη,  
ηηηαῦηε δεδόμα θαῖ πεξὶ Πηλδάξνπῆλ· ὦο δ' νῦηνη ἔρνπζῆ  
πξὸο αὐηνῦο, ῆ Ὀιεηέρλε πξὸο ηῆλ ἔπνπνηαλ ἔρη. Τῆλ κέλ  
νῦλ πξὸο ζεαῆαο ἔπεηηεῖο θαζῆλ εἶλαη <νῖ> νῦδέλ δένλῆαη  
ηῶλ ζρεκάησλ, ηῆλ δεηξαγηθῆλ πξὸο θαῦνπο· (...) εἶηα νῦδέ  
θίλεζῆο ἄπαζα ἀπνδνθηκαζῆα, εἶπεξ κεδ' ὄξρεζῆο, αῖ' ῆ  
θαῦισλ, ὄπεξ θαῖ Καυηπίδη ἔπεηηεῖον θαῖ λῦλ αῖνηο ὦο  
νῦθ εἰεπζέξαιο γπλαῖθαο κηκνπκέλσλ.

Pues en la suposición de que [los espectadores] no entienden si por su parte no hacen agregados, [los actores] realizan muchos movimientos, como los flautistas vulgares...la tragedia es como los antiguos actores consideraban a sus sucesores: Minisco llamaba a Calípides —mono||, por entender que exageraba demasiado, y una opinión así acerca de Píndaro. Y como éstos están relacionados con aquéllos, así está relacionada la totalidad del arte trágico respecto de la epopeya. Una, según se dice, está dirigida a espectadores nobles, que para nada necesitan gestos, mientras que el [arte] trágico se dirige a espectadores vulgares...Además, no todo movimiento debe excluirse, salvo que deba excluirse la danza, sino el de los [actores] vulgares, que es lo que se le reprochaba a Calípides, y ahora a otros, por imitar, se aduce, a mujeres no dignas. (Aristóteles, *Poét.* XXVI.1461b26-1462a10)

Este pasaje ha generado numerosos debates e interpretaciones. Ya comentamos que en su análisis Csapo (2002) asegura que —exagerar demasiado|| debe ser interpretado, en realidad, como traspasar un límite y no como sobreactuación. La expresión —...ὦο ἰάαλ

ὕπεξβαύνηα|| admite esas dos traducciones pero sería la primera la válida dentro de este pasaje<sup>70</sup>. 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, por Minisco como representante de los actores —viejos||) como realista. El filósofo no se está refiriendo, en esta crítica, a las acciones de los personajes ya que ellas son tarea 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, a nuestro criterio, con la noción de ἦζυο, 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 ἦζυο y su lugar en *La Poética* ha generado numerosos debates y lecturas encontradas. A grandes rasgos podemos dividirlos en las que abogan por el ἦζυο 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)<sup>71</sup>. Según esta última postura, el ἦζυο se relaciona, dentro de *La Poética*, con la elección y es algo diferente del pensamiento (δηάλνηα). Ellos (ἦζυο y δηάλνηα) en conjunto son los que funcionan de marco y caracterizan, en definitiva, la acción. Creemos que en el marco de *La Poética*, teniendo en cuenta la crítica que recién analizamos respecto de la actuación, sería pertinente entenderla en este último sentido. Lo que le molestaría a Aristóteles es la no correspondencia entre la acción y el ἦζυο del personaje ya que, según él, el segundo modela necesariamente a 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. 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 cosas que no

---

<sup>70</sup> 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). Asimismo, el LSJ (1996) refiere a dicho significado dentro de los sentidos metafóricos del verbo ὑπεξβαύω.

<sup>71</sup> No leemos a Gudeman ni a Schütrumpf directamente sino a través de las referencias de Dupont-Roc y Lallot (1980).

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 composición<sup>72</sup>:

θαὶ ὄρη νῦν ἢ ἡ γέλοκελα ἰέγειν, ἠνῶν πνηενῶ ἔξγνλ ἔζηλ,  
αὐ' νῖα ἄλ γέλνηην θαὶ ἡά δπλαηά θαηά ἡ εἶθὸ ἦ ἡ  
ἀλαγθαῖνλ.

...la función específica del poeta no es decir las cosas que ocurrieron, sino decir las cosas como podrían ocurrir, esto es, las cosas posibles según verosimilitud y necesidad. (*Poét.* IX.1451a36-b11)

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, además, 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 caracteriza el estilo de actuación de las últimas dos décadas del siglo quinto como —manierista||. Es decir, como un estilo artificial con gestualidad complicada, no realista y, por lo tanto, ilusionista. El autor se concentra principalmente en los textos trágicos y satíricos. Si bien concordamos en la caracterización para el actor trágico, que se desprende del 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 este tema, 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 abordar temáticas contemporáneas a él. La actuación trágica, por el contrario, es totalmente ilusionista y cerrada en sí misma, en consonancia con el espectáculo trágico en su conjunto. Profundizaremos en esta cuestión, referida solamente al actor trágico, en el capítulo siguiente.

---

<sup>72</sup> Analicé en profundidad esta cuestión en el apartado correspondiente al hacer del poeta. Cf. Reznik, 2012a y Reznik, 2012.

En otro pasaje encontramos una referencia a la utilización de gestos o, por lo menos, una instancia no oral, lingüística:

δῆινλ δὲ ὄρη θαὶ ἐλ ηνῖο πζάγκαζηλ ἀπὸ ηῶλ ἀῦηῶλ ἰδεῶλ  
δεῖ ρζῆζζαη ὄηαλ ἢ εἰεηλὰ ἢ δεηλὰ ἢ κεγάια ἢ εἰθόηα δέη  
παζαζθεπάδεηλ: πηῆλ ηνζνῦηηλ δηαθέζεη. ὄρη ηὰ κελ δεῖ  
θαίλεζζαη ἄλεπ δηδαζθαίαο, ηὰ δὲ ἐλ ηῶ ἰόγω ὑπὸ ηνῦ  
ιέγνληο παζαζθεπάδεζζαη θαὶ παζὰ ηὸλ ἰόγνλ γίγλεζζαη. ηὶ γὰρ  
ἄλ εἶε ηνῦ ἰέγνληο ἔζγνλ, εἰ θαίλνηην ἢ δένη θαὶ κὴ δηα ηὸλ  
ἰόγνλ:

Pero es evidente que también las acciones deben tratarse a partir de estas distinciones, cuando hace falta presentarlas como dignas de conmiseración, como terribles, como grandes o como verosímiles. La diferencia está sólo en que, en un caso, deben mostrarse [así] sin [el complemento de] una explicación, y, en el otro, el hablante debe lograrlos por medio del lenguaje, y deben surgir según su exposición. Pues, ¿cuál sería la función del hablante si el pensamiento se hiciera manifiesto, y no por medio de la exposición? (Aristóteles, *Poét.* XIX.1456b2-8)

Para Dupont-Roc y Lallot la clave del pasaje está en el pensamiento (δηάλνηα) 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 παζαρίδδδα -para Aristóteles- por la justificación de la palabra (ἰόγνο) 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 ἰόγνο. Ahora bien, la distinción que realiza el pasaje respecto a mostrar con o sin una explicación (ἰόγνο) 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 ἰόγνο, 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 en generar las emociones que estarían en juego.

Recapitulemos el análisis respecto al actor trágico. A partir del estudio de los pasajes seleccionados se desprendió que, según Aristóteles, el hacer actoral consiste en el uso de la voz y el gesto. Ahora bien, una vez más, a pesar de compartir la utilización de dichos elementos con el trabajo del orador, fue necesario investigarlos en relación a la especificidad genérica de la poética y no realizar un mero traspaso. Entonces, si bien revisamos algunos pasajes de *La Retórica*, la conclusión fue que la expresión lingüística,  $\iota\epsilon\mu\eta\theta$ , en el actor no corresponde, como se desarrolla en dicho tratado, al buen decir del orador sino, más bien, forma parte de su corporalidad (Dupont-Roc y Lallot, 1980). La voz y los gestos, y su capacidad de representar y expresar emociones, formarían parte de la noción de  $\zeta\rho\tilde{\eta}\kappa\alpha$ , que ya habíamos mencionado a propósito del trabajo del poeta.

Es de sumo interés subrayar particularmente una cuestión respecto de la actuación, que retomaré en el capítulo siguiente: cómo funciona la gestualidad que prefiere Aristóteles, realista<sup>73</sup>, dentro de una representación que, claramente, no lo es. Ya desarrollamos que para los estudios teatrales el gesto, lo corporal, el cuerpo del actor es un sistema signifiante. Puede ser utilizado de muchas maneras, ocultado, borrado, exacerbado, pero siempre va a generar sentido. En el caso del teatro griego esta cuestión es sumamente interesante porque el cuerpo real del actor está tapado casi por completo (máscara y vestuario) y agrandado (coturnos). 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. Se podría caracterizar como —no realista|| porque es un cuerpo agrandado, exagerado, rígido en la expresión facial. Entonces nos interesará, en el capítulo siguiente, pensar la semántica que construye un espectáculo en el que casi todos

---

<sup>73</sup> La visión realista se desprendió del análisis de *Poética* XXVI.1461b26-1462a10, siguiendo a Csapo (2002).

sus elementos no son realistas –líneas arriba lo denominamos como idealismo poético - pero el accionar del personaje sí lo es.

En relación con otros elementos de la representación no hay en *La Poética* muchas referencias. En nuestro relevo, referido en páginas anteriores, se transcribieron algunos pasajes respecto de la escenografía y la música. En relación con la primera, al analizar el pasaje *La Poética* 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. Al igual que con los actores, será necesario complementar el estudio con evidencia de otro tipo.

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

θαὶ ἔφη νῦν κηθζὸλ κέξνο ηῆλ κνπζηθήλ [θαὶ ἡὰο ὄξεηο], δη΄  
ἦο αἰ ἡδνλαὶ ζπιζηηαληαη ἔλαξηέζηαηα: εἶηα θαὶ ἦο ἔλαξηεο  
ἔρη θαὶ ἔλ ἠῆ ἀλαγλώζηη

...y además, un componente que no carece de importancia: la música [y los espectáculos], que hace que el placer sea más vívido. (*Poét.* XXVI.1562a15)

Este pasaje marca la importancia y corrobora la presencia de la música en la representación. 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 componentes) y que serían algo que agrega la representación.

Si bien no es posible decir mucho de la escenografía y 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 con los elementos 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.

Antes de proceder a la sistematización del análisis en su totalidad realizaremos, por último, algunas consideraciones respecto del contexto de la representación que se desprenden de pasajes de *La Poética*.

## 2.4 El contexto de la representación

La noción de *hecho teatral* implica la concepción del teatro como una actividad que excede tanto el texto como su representación y, entonces, toma en cuenta para el análisis, además, 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 *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:

ἔζηλ κὲλ νῦλ ηὸ θνβεξὸλ θαὶ εἰεηλὸλ ἐθ ηῆο ὄρεσο γίγλεζζαη.  
ἔζηλ δὲ θαὶ ἐμ αὐηῆο ηῆο ζπζηάζεσο ηῶλ πξαγκάηηολ. ὅπεξ  
ἐζηὶ πξόηεξνλ θαὶ πνηηεῖν ἀκεῖλν. δεῖ γὰρ θαὶ ἄλεπ ηνῦ  
ὄξᾶλ νῦηο ζπλαζήαη ηὸλ κῦζνλ ὥζηε ηὸλ ἀθνῦνληα ηὰ  
πξάγκαηα γηλόκελα θαὶ θξῖηηηηλ θαὶ εἰεῖλ ἐθ ηῶλ  
ζπκβαηιόληηολ (...) ηὸ δὲ δηὰ ηῆο ὄρεσο ηνῦην παζαζθεπάδεηλ  
ἀηεηλὸηεξνλ θαὶ ρνξεγῖαο δεόκελὸλ ἐζηλ.

...el temor y la conmiseración pueden surgir del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es preferible y propio de un poeta mejor. Pues la trama debe estar compuesta en forma tal que el que escucha el desarrollo de las acciones, aún sin verlas, sienta miedo y conmiseración por los acontecimientos...Lograrlo por medio del espectáculo es menos artístico, y necesita [sólo] de los recursos del corego. (Aristóteles, *Poét.* 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 comenté, está separando a 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 referencia al auditorio: —Pues en la suposición de que [los espectadores] no entienden si por su parte no hacen agregados, [los actores] realizan muchos movimientos...|| (*Poét.* XXVI.1461b26). Aquí se tocan varias cuestiones interesantes. Por un lado, la importancia que se le daba en la época a que la pieza sea comprendida, la conciencia de que la representación no es algo sin sentido. Esto implica, a su vez, la conciencia del receptor, el auditorio, y, además, el conocimiento de la intención de que los espectadores comprendan. 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, Dupont-Roc y Lallot, 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 *La Retórica* III 1.1403b27-33, pasaje que se ha analizado aquí ya, dice

ἡὰκέλ νῦλ ἄζια ζρεδὸλ ἐθ ἡῶλ ἀγῶλσλ νῦῆνη  
ιακβάλνπζηλ, θαὶ θαζάπεξ ἐθ εἴκεῖδνλ δύλαληση  
λῦληῶλ πνηεῖῶλνὶ ὑπνθξηηαί

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 el orador y el 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 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 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.

## Capítulo 3

### 3. Sistematización de las argumentaciones de Aristóteles respecto de un estilo escrito y uno performativo

Para comprender de manera completa las argumentaciones de Aristóteles en relación con ambos estilos y, particularmente en este caso, referente a la representación teatral es necesario enmarcar el análisis dentro de su concepción de κίκεζο. A diferencia de Platón, Aristóteles no concibe la κίκεζο como algo negativo. En *La República* el filósofo ofrece dos definiciones que son complementarias: por un lado, consiste en asimilarse a otro mediante el gesto y la voz (*República* III 393c), es decir, refiere al hacer actoral, y, por otro, implica la producción de apariencias (*República* X 598b, 601c), en este caso remite al hacer del pintor o escultor pero también se aplica al poeta. Contrario a su maestro, para el estagirita la palabra —apariencias‖ (εἰθώλ) no posee el matiz negativo del texto platónico<sup>74</sup>.

Además, si bien la palabra κίκεζο se ha traducido tradicionalmente como —imitación‖, en el marco de *La Poética* debe entenderse en el sentido de —ficción‖ porque, así, recoge el carácter transformativo y constructivo, y la autonomía de un referente real que el producto poético tiene para Aristóteles. La noción de κίκεζο 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 teatral<sup>75</sup>.

Concebir la κίκεζο como una ficción implica, para el análisis, el énfasis y la conciencia de un producto poético y de su representación como instancias separadas y cerradas en sí mismas, con ciertas relaciones con un referente externo pero, como ya se dijo, conservando su autonomía. Dicha caracterización de la κίκεζο es, a nuestro criterio, equivalente a una definición general tanto del espectáculo teatral como del producto poético para Aristóteles.

---

<sup>74</sup> Cf. Reznik, 2012.

<sup>75</sup> —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).

Ahora bien, cada uno de ellos posee ciertas características que la convierten en una actividad mimética particular. Ahondemos, a continuación, en la relación que ambos mantendrían.

A partir del análisis de los pasajes relevados caracterizamos la representación teatral, según *La Poética*, compuesta por el actor -con su cuerpo y voz como elementos significantes- la escenografía –aunque no se especifica en qué consiste- y la música. El filósofo menciona explícitamente al escenógrafo como su responsable. Ahora bien, por un lado no explica en qué consiste su trabajo, y, por otro, él no puede ser el responsable del hacer actoral, entre otros elementos. De todos modos, más allá de que no lo sea realmente, hay que notar que su hacer refiere exclusivamente a lo visual y, a nuestro criterio, no es un dato menor que Aristóteles lo considere el responsable de la representación. En primer lugar porque, como ya se desarrolló, se relaciona directamente con el campo semántico correspondiente a la palabra griega que se traduce como espectáculo: ὄσηο. En segundo lugar, como adelantamos en el análisis, creemos que pensar la relación entre el estilo escrito y el performativo en términos de la oposición entre visual/oral es clarificador.

La representación teatral antigua es un conjunto de sistemas significantes de diferente naturaleza pero el principio rector del conjunto puede ser caracterizado como visual. Aristóteles, al aconsejar al poeta que tenga en cuenta la posterior representación de la pieza, utiliza un vocabulario relacionado con el campo semántico de la vista:

δεῖ δὲ ἠνὸ κύζνπο ζπληζηάλαη θαὶ ἠῖ ἰέμεη ζπλαπεξγάδεζζαη ὄση  
κάηζηα πξὸ ὀκκάησλ ἠεζέκελνλ

Deben componerse las tramas y completárselas con la expresión lingüística, colocando ante los ojos [las acciones] lo más que se pueda. (*Poét.* XVII.1455a 23)<sup>76</sup>

ἠαῦθα δὴ δηαηεξεῖλ. θαὶ πξὸ ἠνύνηο ἠὰ παζὰ ἠὰ ἔμ ἀλάγηο  
ἀθνινπζνύζαο αἰζζήζεο ἠῖ πνηεηθῆ

---

<sup>76</sup> Para su análisis cf. p.49.

Estas son las cosas que hay que tener presentes, y, aparte de ellas, las relacionadas con los aspectos sensibles que necesariamente acompañan al arte poética. (*Poét.* XV.1454b15)<sup>77</sup>

δεῖ γὰρ θαὶ ἄλλεπ ηνῦ ὄξῶλ νῦησ ζπλαζηάλαη ηὸλ κῦζνλ ὥζηε ηὸλ ἄθονόνληα ηὰ πξάγκαηα γηλόκελα θαὶ θξίηηηηλ θαὶ εἰεῖλ ἔθ ηῶλ ζπκβαηλόλησλ (...) ηὸ δὲ δηὰ ηῆσ ὄξεσο ηνῦην παξαζθεπάδεηλ ἄηερλόηεξνλ θαὶ ρνξεγίαισ δεόκελόλ ἔζηηλ.

Pues la trama debe estar compuesta en forma tal que el que escucha el desarrollo de las acciones, aún sin verlas, sienta miedo y conmiseración por los acontecimientos. (*Poét.* XIV.1453b3)<sup>78</sup>

Asimismo, caracterizar a la representación como predominantemente visual funciona para desarmar la visión logocéntrica que, como ya se explicó, se apoya en lecturas cristalizadas de *La Poética* (ya aclaramos que lo oral, por supuesto, forma parte). Pero también resulta fructífera para pensar su relación con el otro polo del teatro, la actividad del poeta, e investigar cómo cada uno de ellos construye de determinada manera su sentido.

Ahora bien, más allá de que cada instancia construye una semántica determinada a partir de la utilización de sus recursos propios, ambas se relacionan de una manera particular: la pieza y su posterior representación están atravesadas por su performatividad. La primera de manera virtual y la segunda como su manifestación, ambas llevan a cabo y completan su sentido último, su especificidad genérica, mediante su aspecto performativo.

Taplin (2000), en el estudio al que ya se refirió, parte del supuesto de que el trabajo del trágico finalizaba con la escenificación de la pieza. Esto no es equivalente a decir que era el dramaturgo mismo el que ponía la obra en escena sino que implica cierta dinámica particular entre el texto y su representación, determinada concepción de la obra trágica y del hacer del poeta. De esta manera, entonces, el producto poético sería una instancia previa a la representación y se completaría con ella. Esto no significa que la obra trágica esté incompleta sino que su sentido último se consume con su escenificación, son dos instancias que funcionan en conjunto y se complementan. Wiles sostiene que el auditorio 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

<sup>77</sup> Para su análisis cf. p.47.

<sup>78</sup> Para su análisis cf. p. 53.

hayan visto el espectáculo (2002: 167)<sup>79</sup>. Más adelante comentaremos la diferencia con la concepción moderna del teatro en la que el texto dramático es un fin en sí mismo, más allá 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 habría interés en la fijación de un producto poético sin su aspecto performativo. Pero, eso no significa que ambas instancias del teatro no estén separadas sino que funcionarían como un tándem, dos pasos complementarios con ciertas características propias.

En *La Poética* encontramos pasajes que argumentan a favor de lo dicho y otros que lo refutan.

ἡ δὲ ὄρηο ππραγογηθὸλ κέλ. ἀηερλόηηηνλ δὲ θαὶ ἦθηζηα  
νίθεῖνλ ηῆο πνηηηθῆο· ἡ γὰξ ηῆο ηξαγωδίαο δύλακηο  
θαὶ ἄλεπ ἀγῶνλο θαὶ ὕπνθηηηῶλ ἔζηηλ...

El espectáculo, aunque ejerce un efecto emotivo, es lo más ajeno al arte y menos propio de la poética, puesto que el efecto de la tragedia se da aún sin certamen y sin actores. (*Poét.* VI.1450b17-22)

ἔζηηλ κέλ νῦλ ηὸ θνβεξὸλ θαὶ εἰεηλὸλ ἐθ ηῆο ὄρεσο  
γίγλεζζαη. ἔζηηλ δὲ θαὶ ἐμ ἀύηῆο ηῆο ζπηηάξεσο ηῶλ  
πηαγκάηηολ. Ὅπεξ ἐζηὶ πξὸηεξνλ θαὶ πνηηηκῶν ἀκεῖλνλο.

...el temor y la conmiseración pueden surgir del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es preferible y propio de un poeta mejor. (*Poét.* XIV.1453b1-10)

Si bien esto puede ser interpretado como una refutación a la relación que proponemos entre la obra y su representación, creemos que en realidad no la contradice. Aristóteles prefiere que el efecto surja de la composición de la trama y no sea un agregado solo del espectáculo. Es decir, la pieza 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

---

<sup>79</sup> El autor comenta acerca de una ley de 330 a.C. 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). De todos modos, esta ley data de apenas diez años antes de la muerte de Aristóteles.

construcción de la trama, y no haya sido generado, antes, por el trabajo del poeta. Es decir, Aristóteles estaría objetando, justamente, que entre la pieza 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:

ἡαῦθα δὴ δηραξεῖλ. θαὶ πξὸο ηνύνηνο ἡὰ παξὰ ἡὰο ἐμ  
ἀλάγθεο ἀθνινπζνύζαιο αἰζζήζεηο ηῆ πνηεηηθῆ

Estas son las cosas que hay que tener presentes, y, aparte de ellas, las relacionadas con los aspectos sensibles que necesariamente acompañan al arte poética. (Aristóteles, *Poét.* XV.1454b15)

δεῖ δὲ ηνὺο κύζνπο ζπληζηάλαη θαὶ ηῆ ἰέμεη  
ζπλαπεξγάδεζζαη ὄηη κάηηζα πξὸ ὀκκάησλ ηηζέκελνλ: νῦησ  
γὰξ ἄλ ἐλαξέζηα [ὀ] ὄξῶλ ὥζε παξ' αὔηνιο  
γηλόκελνο ηνῖο πξαιηνκέλνο εὔξίζθη ηὸ πξέπνλ θαὶ  
ῆθηζα ἄλ ἰαζάληη [ηὸ] ἡὰ ὑπελαηία (...). Ὅζα δὲ δπλαηὸλ  
θαὶ ηνῖο ζρήκαζηλ ζπλαπεξγαδόκελνλ: πηζαλώαηηη γὰξ ἀπὸ  
ηῆο αὔηῆο θύζεσο νῖ ἐλ ηνῖο πάζεζῖλ εἰζηλ.

Deben componerse las tramas y completárselas con la expresión lingüística, colocando ante los ojos [las acciones] lo más que se pueda. Pues, de esa manera, al ver [las] con la mayor claridad, como si se asistiera a las propias acciones, podrá descubrirse lo que es conveniente y será más difícil que pasen inadvertidas las contradicciones... también [deben] completarse [las acciones] con los gestos. Pues son más convincentes... los [poetas] que se hallan, en cada caso, en el estado afectivo... (Aristóteles, *Poét.* XVII.1455a23-32)

Ya 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. —...los aspectos sensibles que necesariamente acompañan al arte poética... || presenta la relación en términos de lo necesario (ἀλάγθε), es decir, de lo que no puede ser de otra manera. La pieza no puede ser sin los aspectos sensibles que la completan y acompañan. En relación con el segundo pasaje, cuando lo

analizamos en páginas anteriores<sup>80</sup> resaltamos justamente que Aristóteles estaría aconsejando al poeta pensar en la representación, imaginarla. Debe intentar estar en el —estado afectivo‖ de los personajes y —colocar las acciones frente a los ojos‖. La composición de la trama no debe ignorar su posterior representación porque debe tenerla en cuenta como guía. En el apartado dedicado a la actividad del poeta denominamos esta cuestión como la finalidad performativa de la pieza trágica, el hecho que su razón de ser radica en ser posteriormente representada.

Respecto al espectáculo, tal vez la relación es más clara ya que representa la pieza previamente elaborada. Pero, de todos modos, el espectáculo teatral griego potencia, consume, finaliza el proceso y lleva a cabo la semántica que está, ya, en la obra poética. Ya explicamos que debemos esperar a la modernidad, con el desarrollo de la autonomía del arte, para que se libere la dependencia y obligación de representar lo más fielmente posible el texto dramático y el espectáculo se independice y pueda, a su vez, crear sobre la obra que lleva a escena. Pero, igualmente, creemos que en el caso que nos ocupa la cuestión va más allá del no desarrollo, aún, de la autonomía de la disciplina y adquiere particularidades de acuerdo con su época y cultura. A lo que nos referimos es a que no se concibe la posibilidad de una escenificación que no se apoye en un texto previo o, por lo menos, en una 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 que proponemos entre la pieza y el espectáculo, es que la representación teatral adquiere y elabora su semántica en relación con esa instancia anterior que la completa.

Entonces, ambos momentos, 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 estructura y está atravesada por el aspecto performativo. Ahora bien, cada una de ellas lleva a cabo su κίεζηη con medios diferentes. En el caso de la actividad del poeta, él trabaja con la palabra escrita y oral y, aunque se lo denomine de otra manera, también mediante la *virtualidad escénica*. En el caso de la representación, como ya se dijo, los medios son una combinación de sistemas significantes de naturaleza diversa. Pero como

---

<sup>80</sup> Cf. p. 42 de esta tesis.



lo visual es su principio rector, podría caracterizarse como la manifestación visual de la pieza.

La relación que se propone aquí entre la pieza y su representación va más allá de, literalmente, poner en escena la obra<sup>81</sup>. Es decir, por un lado Aristóteles responsabiliza al escenógrafo de la realización del espectáculo y, a nuestro criterio, eso no objeta nuestro planteo ya que consideramos que corresponde a los aspectos visuales, vestuario y escenografía. Es decir, el escenógrafo trabajaría con determinados sistemas significantes propios de la representación pero, como ya mencionamos, no con todos. Nuestro planteo implica, como ya expusimos, una relación entre la pieza y su escenificación a partir de lo performativo que una posee de manera potencial o virtual y la otra lleva a cabo, realiza.

Si retomamos la concepción moderna del teatro y la relación entre el texto dramático y su representación, la cuestión es muy diferente. Ambos son instancias separadas e independientes entre sí y fines en sí mismos. La pieza puede ser representada o no, y su escenificación es totalmente libre respecto a su semántica, procedimientos y trama. Es decir, muchas veces se produce un diálogo en el que el espectáculo cuestiona al texto. Por supuesto que también puede seguirlo, pero lo importante es su mutua autonomía y libertad. Estas características son propias de la modernidad en el arte y es esperable que en la antigüedad fueran diferentes. Lo que nos interesa remarcar es que, como ya se ha dicho en varias ocasiones, el hecho de que en Grecia no se haya desarrollado dicha noción aún, no quita que la relación entre el texto y su representación posea características particulares, propias de dicha cultura oral y performativa.

Al centrarnos en la representación, como ya se dijo, los medios son una combinación de sistemas significantes de diferente naturaleza. En el análisis ya los enumeramos: actor con su cuerpo y voz, escenografía y vestuario, y música. En la concepción moderna del teatro entre los elementos significantes se cuenta el texto dramático. En este caso, lo dejaremos como correspondiente a la voz del actor, y haremos las aclaraciones necesarias, para no generar confusión con la concepción logocéntrica que, justamente, se pretende poner en duda aquí. Lo que nos interesa pensar, a continuación, es cómo se construiría la semántica del espectáculo en su conjunto.

---

<sup>81</sup> Cabe aclarar, además, que a partir de cierto momento el poeta dejó de ocuparse directamente de la puesta en escena de la pieza.

Cada sistema significativo genera, en sí mismo, determinada semántica. Ellos en conjunto construyen, a su vez, el sentido del espectáculo como un todo. En el caso de la representación griega nos interesa detenernos en el actor trágico: por un lado, el realismo por el que aboga Aristóteles respecto a la actuación, es decir en relación con lo gestual y, por otro, en el vestuario y máscaras, para analizar la corporalidad que construye. Dejaremos de lado la escenografía y la música porque, como ya referimos, poco podemos analizar al respecto a partir de *La Poética* y para estudiarlas debemos recurrir a otros documentos.

A partir del análisis de los pasajes, concluimos que Aristóteles prefiere el estilo realista para la actuación que, al parecer, fue mutando hacia uno más manierista. Este último implicaría gestos más artificiales y ampulosos y no sería acorde respecto de los caracteres que representa ya que de esa manera no actuarían. Ahora bien, según la evidencia, las máscaras y el vestuario (coturnos incluidos) contribuirían a construir una semántica del cuerpo en consonancia con el estilo manierista. Ahondemos un poco en esta cuestión.

La utilización de máscaras implica, desde ya, un rostro estático y artificial y el ocultamiento de la cara real del actor. En el caso del teatro griego, si bien no nos han quedado piezas originales, por evidencia diversa (réplicas, pinturas en vasijas, etc.) se observa poca variedad respecto de las expresiones fijadas, puesto que éstas eran más bien estándar. El resto del cuerpo estaba cubierto por el vestuario y agrandado por los coturnos. 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, esto respondía a la necesidad de que la representación, y en este caso particular, el actor fuera visto desde lejos. Pero nos interesa superar esta afirmación para profundizar en la semántica que construye, más allá de que responda a dicha necesidad.

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. Nos preguntamos si esto responde al mundo mítico representado en escena, ajeno a la realidad propia del auditorio. Consideramos que ésa es la semántica que se construye: un mundo ajeno al auditorio en todos sus aspectos que corresponde al pasado mítico, ideal, con sus héroes y dioses en nada parecidos, y lejanos, al hombre común. Sostenemos, además, que dicha construcción, cerrada en sí misma, 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 ajena al auditorio<sup>82</sup>. 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, a criterio del filósofo, la posibilidad de generar dicho efecto debe estar ya contenida en la construcción de la trama y, así, su representación completaría dicha semántica y la potenciaría con sus medios específicos.

Asimismo, a partir de dicha semántica -en la que el cuerpo del actor se borra y, por lo tanto él como persona también- interesa pensar cómo era concebida su labor en tanto actor y su relación con el personaje. Sostenemos que debido a la corporalidad que se construye, potenciada por la pieza trágica que se representa, la relación entre el actor y el personaje que representa podría caracterizarse como un tipo particular de *identificación*. Utilizamos el término conscientes de la relación con la teoría stanivslaskiana, que explicaremos a continuación, no en el mismo sentido moderno sino – justamente- para diferenciarlo en su variante antigua.

El actor y el personaje se funden en escena, el actor es el personaje en la escena. Nada en él refiere a su persona y hasta su corporalidad es diferente de la de una persona real. Dejando de lado que -como ya se dijo- esta construcción es acorde con el mundo mítico representado, ajeno al auditorio, 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. Durante el tiempo en el que transcurre la pieza se crea una realidad otra –que por otra parte es propia del teatro- y el auditorio presencia la realidad de lo representado o lo representado como real. Sin duda esto se relaciona con los orígenes rituales del teatro y con la actualidad ritual del contexto en el que se representan las obras. Pero eso no invalida la relación que proponemos entre el personaje y el actor que lo encarna que se genera, como ya desarrollamos, por la semántica de la corporalidad que construye.

Ahora bien, líneas arriba aclaramos que el término *identificación* en el teatro corresponde, desde la modernidad, al sistema desarrollado por Stanislavski. Si bien no lo utilizamos en esta tesis en ese sentido, resulta interesante conservar el término porque creemos que resulta clarificador para la relación entre el actor y el personaje que acabamos

---

<sup>82</sup> En el caso de la comedia, la semántica es diferente y se busca generar pasiones diferentes (Halliwell, 2011).

de desarrollar. Una de las principales diferencias con la técnica del director ruso es, justamente, que ella es producto de una detenida y elaborada conceptualización respecto del teatro y de la actuación que tiene de base el desarrollo de la autonomía del arte y del teatro. 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. En el caso del teatro y del actor griego, como se argumentó, sucede lo contrario. En primer lugar, no consideramos que la concepción sea el resultado de una conceptualización sino que, al contrario, conserva las características de una manera de concebir el teatro totalmente intuitiva y mágica. Luego, lo más interesante es que para generar la identificación y creación del personaje como real se procede a alejarlo lo más posible del mundo del auditorio, deformándolo, agrandándolo y petrificando sus expresiones faciales. Entonces podríamos caracterizar la identificación antigua como un proceso proporcionalmente inverso al moderno, aunque persiguen el mismo objetivo y generan idéntico efecto.

Pues bien, es interesante pensar, además, cómo funcionaría en este panorama la preferencia de Aristóteles por un estilo de actuación realista, como se desprendió 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 recién aseguramos, un mundo cerrado en sí mismo diferente de la cotidianeidad del auditorio. 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 la construcción del sentido se modifica, aunque la semántica del espectáculo puede seguir siendo, en su totalidad, la misma pero producto de una interacción diferente entre sus elementos. Además, el sistema significativo que entra en tensión es puesto en evidencia y es, justamente, esa tensión la que se manifiesta. Y en el caso que sea el accionar del personaje, cómo él actúa, creemos que se genera un efecto particular de extrañamiento y se lo resalta. Resulta interesante, entonces, que Aristóteles prefiera el realismo en la actuación y, así, subrayar por sobre el resto de los elementos cómo actúa el personaje. Justamente porque la tragedia implica el cambio de fortuna del héroe y ello se produce, entre otras cosas, por su accionar (errado, impío, etc.). En este panorama la puesta en evidencia y falta de armonía entre el sistema significativo de

la actuación y el resto de los elementos de la representación generaría una semántica acorde y, sin duda, potenciaría la reacción emotiva que, según el filósofo debe generar la tragedia.

Respecto de este extrañamiento de la actuación, es interesante pensar la relación con otro procedimiento moderno. En este caso nos referimos al *extrañamiento* desarrollado por el dramaturgo y director Bertolt Brecht. El *extrañamiento brechtiano* busca generar en el espectador la reflexión respecto a 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 sale de la escena sentado a la vista del público a la espera de volver a participar, la escenografía no es realista, entre otros. Al igual que con la *identificación stanislavskiana*, en este caso los procedimientos utilizados no son acordes con lo que planteamos respecto de la actuación griega que prefiere Aristóteles. Pero, una vez más, nos interesa remarcar que el efecto en cierto punto es el mismo o, por lo menos, lo que argumentamos que espera el filósofo: poner en evidencia la actuación del personaje en relación con el resto de los elementos del espectáculo y, así, generar cierto efecto en el auditorio.

Por último, realizaremos algunas consideraciones acerca del efecto emotivo de la tragedia porque consideramos que, como acabamos de explicar, se vincula con la representación en sus aspectos formales y no es algo que corresponde únicamente a la elaboración de la trama. Es decir, como dice Aristóteles, el efecto debe estar ya en su composición pero creo que la representación, a partir de sus medios específicos, lo potencia y reelabora. No entraremos en la discusión respecto de en qué consiste dicha respuesta emocional porque excede el objetivo de este trabajo (además que en *La Poética* no se explica ni se desarrolla dicha cuestión). Seguimos a Halliwell (2011) cuando sostiene que el efecto emocional tiene como objetivo el placer que se desprende de una respuesta emotiva pero que, además, implica un sentido ético y estético. Es decir, el ἔξιγνλ de la tragedia no sería algo no artístico ni solamente irracional y forma parte del proceso de construcción de sentido por parte del auditorio<sup>83</sup>. El tipo de placer depende, claro está, del género en cuestión, en el caso de la tragedia correspondería al placer de la piedad y el temor que

---

<sup>83</sup> Hay una gran tradición erudita que sostiene dicha posición. Por ejemplo: Janko (1992) desarrolla en detalle la construcción del sentido a partir de la respuesta emocional que genera el espectáculo en el auditorio.

genera la κίεξιη. Es interesante recalcar, a partir del análisis que acabamos de realizar, que esa respuesta emocional -en parte ética, en parte estética y en parte irracional- que ya debe estar contenida en la composición de la trama, es potenciada y reelaborada a partir de los recursos propios y específicos de la representación. La construcción del mundo ajeno diferente del del espectador, con los héroes agrandados y de expresión facial estática, incrementa – a su manera- esa respuesta emocional que, además, modela el entendimiento de la pieza. En definitiva, interesa hacer notar una vez más, en este caso respecto de las emociones, que cada instancia genera una construcción a partir de recursos propios de su especificidad genérica que no son un mero traspaso.

Antes de esbozar las conclusiones finales del trabajo, recapitulemos brevemente las argumentaciones del presente capítulo en el que se sistematizó el análisis realizado. En primer lugar, notamos la necesidad de que un estudio del teatro griego según Aristóteles tenga en cuenta su concepción de la κίεξιη como una ficción y no asimilarla a la noción platónica que la considera imitación. Así, entonces, tanto la pieza como su representación pueden ser consideradas objetos estéticos que no encuentran su sentido en la mayor o menor fidelidad respecto de algo exterior. A partir de allí, entonces, se pueden investigar ambas instancias regidas por sus propias reglas y procedimientos, y no en relación con otro elemento externo a ellas. Un vez aclarado esto, nos concentramos en desarrollar la relación entre la pieza y su representación: por un lado, mediante la oposición entre lo visual y lo oral; y, por otro, en la consideración de que lo performativo atraviesa tanto la pieza cuanto la representación y de que ellas son dos partes, complementarias, del mismo proceso que comienza con el trabajo del poeta y finaliza con la escenificación de obra.

Por último, nos concentramos en el actor y su vestuario para estudiar la semántica que construye la representación. A partir del análisis de determinados pasajes concluimos que el estilo de actuación se iba tornando cada vez más manierista, generando una semántica acorde con la corporalidad deformada y agrandada del actor por las máscaras y coturnos. Así, la representación (o por lo menos el personaje representado) genera una construcción que se muestra cerrada en sí misma, alejada de la cotidianeidad del auditorio. Ahora bien, a partir del pasaje de la crítica de Minisco a la nueva generación de actores, analizamos la preferencia de Aristóteles por un estilo de actuación más realista y cómo ésta se inserta en un conjunto que tiende más hacia lo ilusionista. La conclusión fue que, al resaltar la

actuación del personaje en relación con otros elementos de la representación, el filósofo estaría persiguiendo, justamente, su puesta en evidencia como responsable del cambio de fortuna.

Se relacionó brevemente la semántica que construye la representación, en dichas dos variantes, con procedimientos teatrales modernos: la *identificación* y el *extrañamiento*. El objetivo no fue un mero traspaso o comparación sino, más bien, observar el funcionamiento de cuestiones que podemos identificar con dichos procedimientos pero en su variante antigua.

Por último, mencionamos la respuesta emotiva que según Aristóteles debe generar la tragedia para observar que toda la construcción del espectáculo teatral griego apunta a potenciarla y reelaborarla a partir de sus medios específicos.

Pasemos, ahora sí, a las conclusiones generales.

## Conclusiones

### 4.1. Consideraciones finales, resultados y aportaciones del presente estudio

La presente investigación se propuso como objetivo principal estudiar la diferenciación que realiza Aristóteles acerca de un estilo escrito y uno performativo para, a partir de ella, estudiar la concepción que tiene el filósofo acerca de la representación teatral. Nuestro objeto de estudio principal fue *La Poética* pero, también, se refirieron pasajes de *La Retórica* porque en dicho tratado hay argumentaciones respecto del actor, principalmente en relación con el uso de la voz, y al teatro de la época en lo que respecta a su diferencia con la representación oratoria. No se revisó la totalidad del tratado sino que se tomaron como referencia *Ret.* III.1.1403b27-33, III.12.1413b2-10 y III.12.1413b17-24. Asimismo, se propuso un abordaje que tenga en cuenta su especificidad genérica y que no sea un mero traspaso de herramientas de análisis de otras disciplinas, los estudios teatrales.

Las hipótesis que guiaron el análisis y argumentación afirman, en primer lugar, la especificidad del teatro y sus representaciones en tanto tales de acuerdo con concepciones propias de la época, a pesar de no haberse desarrollado aún la noción moderna de la disciplina; luego, el hecho que *La Poética* de Aristóteles es una fuente rica para el estudio del espectáculo teatral. Asimismo, el hecho de que la diferencia entre un estilo escrito y otro performativo implica, de algún modo, el reconocimiento de la representación y la pieza trágica como instancias separadas; y que la relación entre ambas se da a partir de una dinámica particular atravesada por su aspecto performativo. Por último, identifican la concepción del filósofo respecto del espectáculo como organizada en torno a lo visual, y relacionada con el campo semántico de la palabra que se traduce como tal -ὄσκη.

De acuerdo con ello, entonces, en el Capítulo 1 se presentó el tema y se desarrolló en términos generales en qué consiste la diferenciación de estilos refiriendo el pasaje de *La Retórica* en el que Aristóteles la menciona (III.12.1413b2-10). Dicho pasaje contiene, en sí



mismo, una referencia explícita al quehacer teatral y nos llamó la atención que en *La Poética* no se tratase la cuestión. Al respecto, se argumentó que la ausencia de referencia a ambos estilos se debe, en primer lugar, a que ella subyace en la argumentación del tratado. Es decir, Aristóteles considera ambas instancias como separadas, por eso elabora una obra que se concentra en el arte poética y excluye el espectáculo. Pero, si bien lo excluye del tratado, permanentemente lo menciona y de esa manera le otorga cierta entidad. A continuación, se presentó el relevamiento de los pasajes que son pertinentes para este estudio, divididos según el *sistema significante* al que refieren. Por último, el capítulo se cerró aclarando cuáles son las implicancias de dicha distinción para una investigación centrada en el teatro griego clásico: el hecho de que lo escrito no sea lo mismo que lo performativo implica, en primera instancia, el reconocimiento de la existencia de la representación y su diferencia con la pieza trágica. A partir de allí, se produce la apertura de una investigación acerca de la representación teatral desde un abordaje anclado en los estudios teatrales que tenga en cuenta su especificidad. Estudiarlo, en nuestro caso, a partir de las consideraciones de *La Poética* es un primer paso que exigirá posteriores profundizaciones y estudio de fuentes diversas.

El Capítulo 2 se centró en un análisis, a partir de las herramientas de los estudios teatrales, de los pasajes relevados. Primero se analizó en qué consiste la labor del poeta y se marcaron dos características constitutivas de la pieza trágica en su especificidad en tanto teatro: su finalidad performativa y la dificultad para caracterizarla como perteneciente, solamente, al estilo escrito. Ambas cuestiones están íntimamente relacionadas y corresponden a la dinámica particular entre el texto dramático y su escenificación. Aristóteles permanentemente aconseja al poeta tener en cuenta que su obra será representada (*Poét.* XV.1454b15, XVII.1455a23-32), imaginar la representación y tenerla en cuenta a la hora de realizar su composición. A partir de las herramientas de análisis propias de los estudios teatrales, caracterizamos esta última cuestión como *virtualidad escénica*. A continuación se procedió al análisis de los pasajes que implican la diferenciación y separación de la pieza y del espectáculo como dos instancias separadas (*Poét.* VI.1450b17-22, XIV.1453b1-10, XXVI.1562a14-17, entre otros).

Nos interesó desmontar la visión logocéntrica del teatro griego y resaltar la no preeminencia de la pieza dentro del espectáculo. Esta afirmación surgió del hecho de que el

filósofo reconoce para el espectáculo un 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). Respecto a esta última (la visión) hicimos notar su relación con la palabra que se traduce como espectáculo, ὄζη, y aseguramos que en lo representado en escena prima el aspecto visual (por más que, por supuesto, lo oral forme parte de ello). Luego, nos concentramos en analizar la representación en sí misma, particularmente en el hacer del actor. Según Aristóteles su labor consiste en el uso de la voz y del gesto. Por más que dichos recursos son compartidos por el orador, en el caso del actor adquieren características particulares. La expresión lingüística (τέμνη) en el actor no corresponde, como se desarrolla en *La Retórica*, al buen decir del orador sino, más bien, forma parte de su corporalidad (Dupont-Roc y Lallot, 1980). La voz y los gestos, y su capacidad de representar y expresar emociones, formarían parte de la noción de ζρηκα, que ya habíamos mencionado a propósito del trabajo del poeta. Resaltamos, por último, que en el espectáculo griego el cuerpo real del actor está tapado casi por completo (máscara y vestuario) y agrandado (coturnos). Si dejamos de lado el que esto responda, entre otras cosas, a la necesidad de ser visto desde grandes distancias, genera, además, determinado sentido y construye cierta corporalidad que caracterizamos como —no realista|| porque es un cuerpo agrandado, exagerado, rígido en la expresión facial.

Dicha semántica entraría en conflicto con la preferencia de Aristóteles por un estilo de actuación realista (*Poét.* XXVI.1461b26-1462a10).

Finalmente, en el Capítulo 3, se sistematizó el análisis realizado. En primer lugar, notamos la necesidad de que un estudio del teatro griego según Aristóteles tenga en cuenta su concepción de la κίκεζη como una ficción y no asimilarla a la noción platónica del término. De esta manera, tanto la pieza como su representación pueden ser consideradas objetos estéticos que no encuentran su sentido en la mayor o menor fidelidad respecto de algo exterior. De esta manera, se puede investigar ambas instancias regidas por sus propias reglas y procedimientos, y no en relación con otro objeto externo a ellas. Desarrollamos, a continuación, la relación entre la pieza y su representación: por un lado, mediante la oposición entre lo visual y lo oral; y, por otro, considerando que lo performativo atraviesa a ambas y ellas son dos partes, complementarias, del mismo proceso que comienza con el

trabajo del poeta y finaliza con la escenificación de la obra. Por último, retomamos el análisis del actor y su vestuario para estudiar la semántica que construye la representación. A partir del análisis de los pasajes considerados concluimos que el estilo de actuación se iba tornando cada vez más manierista, generando una semántica acorde con la corporalidad deformada y agrandada del actor por las máscaras y coturnos. Así, la representación (o, por lo menos, el personaje representado) genera una construcción que se muestra cerrada en sí misma, lejana de la cotidianeidad del auditorio. Ahora bien, a partir del pasaje de la crítica de Minisco a la nueva generación de actores (*Poét.* XXVI.1461b26-1462a10) se analizó la preferencia de Aristóteles por un estilo de actuación más realista y cómo ésta se inserta en un conjunto que tiende más hacia lo ilusionista. La conclusión fue que, al resaltar la actuación del personaje en relación con otros elementos de la representación, el filósofo estaría persiguiendo, justamente, su puesta en evidencia como responsable del cambio de fortuna (κηραβυή). Asimismo, relacionamos brevemente la semántica que construye la representación, en dichas dos variantes, con procedimientos teatrales modernos: la *identificación* y el *extrañamiento*. El objetivo no fue un simple traspaso o comparación sino observar el funcionamiento de cuestiones que podemos relacionar con dichos procedimientos pero en su variante antigua.

En síntesis, si intentáramos esbozar una definición general acerca de en qué consiste el espectáculo teatral para Aristóteles diríamos que es un objeto estético ficcional que, mediante sus procedimientos específicos, termina de consumir o realizar la semántica que ya debe estar contenida en la pieza. Su principio rector es lo visual cuyo responsable es el escenógrafo. Todos sus sistemas significantes construyen un mundo mítico, con héroes imponentes y lejanos, muy diferente de la realidad cotidiana del auditorio. La gestualidad de los héroes – que incluye el uso de la voz- es lo único que debe corresponderse con la realidad externa ya que, de este modo, sus acciones son subrayadas como responsables del cambio de fortuna y se potencia el efecto emotivo de la tragedia.

En cuanto al análisis en su conjunto, consideramos que el abordaje de los pasajes desde las herramientas de los estudios teatrales resultó, no solo viable, sino enriquecedor. Principalmente a partir de la noción de *sistema signifiante* se pudo identificar los 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, pensar los recursos del espectáculo griego como construcciones que crean sentido implicó superar su dependencia de la construcción del mismo en la pieza. En este trabajo comenzamos por identificar procedimientos antiguos y pensarlos en relación con algunos modernos no para suponerlos, ya, en Grecia sino porque consideramos que es útil tomarlos como referencia aunque, como sucedió, se observó que funcionan de manera inversa. Será trabajo futuro continuar identificando procedimientos, observar su funcionamiento y, de ser necesario, elaborar categorías o nomenclaturas nuevas.

Un estudio que se proponga abordar representaciones teatrales del pasado debe enfrentarse a la esencia misma del teatro: su carácter efímero e irrepetible. Siempre se nos va a escapar una parte porque el teatro es, ante todo, un encuentro de presencias. Con todo, este trabajo emprendió dicha tarea esperando contribuir humildemente a la comprensión del teatro griego clásico. Y, lo más importante, aspirar a la apertura de un espacio de investigación de un objeto que, precisamente por su fugacidad, muchas veces se torna escurridizo.

#### **4.2. 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. Asimismo, será conveniente incorporar a la investigación el género cómico que, sin duda, traerá, a su vez, nuevos interrogantes.

Respecto de los problemas teóricos, consideramos necesaria una profundización en el funcionamiento de los procedimientos del espectáculo griego trágico. Será pertinente estudiar cómo la *identificación* y el *extrañamiento* en sus variantes antiguas operan tanto en el nivel formal cuanto en el semántico y qué sucede en la interacción de ambas esferas que, a la luz de la versión moderna de dichos procedimientos, parecerían entrar en contradicción. En relación con esto, es adecuado pensar si las herramientas y categorías de los estudios teatrales son pertinentes o es necesario elaborar nuevas. En efecto, la referencia a procedimientos modernos –con el despojamiento de todo matiz temporal y conceptual – puede resultar clarificadora. Pero, de todos modos, la cuestión exige un estudio que evalúe

y, de ser necesario, confeccione instrumentos nuevos, siempre dentro de la disciplina de los estudios teatrales.

Por otro lado, de todos los *sistemas significantes* de la representación teatral griega, creemos que es la actuación la que es plausible de ser estudiada con mayor profundidad. Será interesante un trabajo que ahonde e intente sistematizar los recursos propios de su labor. Para ello, será necesario indagar en detalle en las referencias al respecto presentes en *La Retórica* de Aristóteles. A partir de su estudio será posible, además, identificar los procedimientos propios de la representación oratoria, tanto particulares cuanto compartidos con la teatral.

En materia de fuentes y documentos, sin duda su abordaje enriquecerá y complejizará el estudio. Una de las fuentes privilegiadas respecto del teatro griego son las pinturas teatrales que se encuentran, generalmente, en vasijas de uso cotidiano. A partir de ellas se podrán observar aspectos de la representación que no describen los textos. Asimismo, traerá sus dificultades porque las que refieren a la tragedia son, generalmente, ilusionistas. Es decir, muestran la realidad que se representa en escena. Entonces no ilustran la materialidad de la representación sino el mundo que ésta crea. De todos modos, hay algunas que retratan el detrás de escena y las cómicas dejan ver de manera explícita vestuarios, tarimas y actores caracterizados. Otra fuente que será necesario tener en cuenta son los restos arquitectónicos que, aunque muchos no son de la época en cuestión o son reconstrucciones, de todos modos constituyen una aportación significativa a la investigación. Ellos son prácticamente lo único 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

(marcamos con un \* los trabajos citados)

### A. Fuentes

\*Cope, E. M., 1877. *Commentary on the Rhetoric of Aristotle*, Cambridge: Cambridge University Press (texto alojado en [www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu)).

\*Dupont-Roc, R. y Lallot, J., 1980. *La Poétique. Texte, traduction, notes*, París: Seuil.  
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. *Poética*. Versión directa, introducción y notas, México: UNAM.

García Yebra, V. 1992. *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe. Madrid: Gredos.

Granero, E. I., 2005. *El arte de la Retórica*. Traducción, introducción y notas, Buenos Aires: Eudeba.

\*Halliwell, S., 1987. *Aristotle's Poetics*, Londres: Duckworth.

Lukas, D. W., 1986. *Aristotle Poetics*, Oxford: Clarendon Press.

\*Racionero, Q. 1990. *Aristóteles. Retórica*, introducción, traducción y notas de Q.R., Madrid: Gredos.

Rapp, C., 2010. —Aristotle's Rhetoric||, First published Thu May 2, 2002; substantive revision Mon Feb 1, 2010. URL: <http://plato.stanford.edu/entries/aristotle-rhetoric/#Rel>.

\*Schlesinger, E., 2004. *Poética. Aristóteles*. Buenos Aires: Losada.

\*Sinnott, E., 2009. *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.  
\*Liddell, H. G. y Scott, J., 1996. *Greek-English Lexicon, with a revised supplement*,  
Oxford, Clarendon Press.

### **C. Obras generales de consulta**

\*Bajtín, M., 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid:  
Alianza.  
\*Barthes, R., 1983. *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barrial.  
\*Dupont, F., 1994. *L'invention de la Litterature. De l'ivresse grecque au livre latin*, París:  
La Decouverte.  
----- 1991. *Homère et Dallas . Introduction à une critique anthropologique*, París:  
Hachette.  
\*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.  
Geertz, C., 1987. *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.  
\*Goldhill, S., 1999. —Programme Notes||, en Goldhill, S. y Osborne R. (ed), *Performance  
Culture and Athenian Democracy*, Cambridge: C.U.P, pp. 1-32.  
Gudeman, A., y Cooper, L., 1928. *A bibliography of the Poetics of Aristotle*, Oxford:  
Oxford University Press.  
Jaeger, W, 1962. *Paideia*, Méjico: Fondo de Cultura Económica.  
-----, 1946. *Aristóteles*, Méjico: Fondo de Cultura Económica.  
Kennedy, G. A., 1994. *A New History of Classical Rhetoric*, N. Jersey: Princeton University  
Press.  
\*Schutrumpf, E., 1970. Die Bedeutung des Wortes Ethos in der Poétik des Aristoteles.  
(Zetemata, 49.) Pp. viii+--147. Munich: Beck.

### **D. Teoría teatral**

- Barba, E., 2005. *La canoa de papel. Tratado sobre antropología teatral*, Buenos Aires: catálogos.
- Brecht, B., 1970. *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- De Marinis, M., 1982. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.
- 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. Helbo, André, 1987. "Les sciences du spectacle", en J. Dines Johansen, Anne Ubersfeld y Patrice Pavis (dir), *Théâtre. Modes d'approche*. Bruxelles: Labor, 11-32.
- Hess- Luttich (ed.), *Multimedia Communication 2: Theatre Semiotics*, 46-62. Tübingen.
- Ingarden Roman, 1971, "Les fonctions du langage au théâtre", en *Poétique*, 8.
- Jauss, H., 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- \*Pavis, P., 2003. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires: Paidós.
- \*-----, 2000. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós.
- Schechner, R., 1985. *Between Theater and anthropology*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Stanislavsky, K., 2009. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Barcelona: Alba.
- 2002. *La construcción del personaje*, Madrid: Alianza Editorial.
- \*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.

Kowzan, Tadeusz, 1992, "El signo en el teatro", e AA.VV. *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila: 25-5.

## **E. Sobre el contexto histórico y socio cultural**

\*Dougherty, C. y Kurke, L. (Ed.), 2003. *The Cultures within Ancient Greek Culture. Contact, Conflict, Collaboration*, Cambridge: Cambridge University Press.

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.

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.

\*Halliwell, S., 2011. *Ecstasy and Truth. Interpretation of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford University Press: New York.

Iriarte, A. 1996, *Democracia y tragedia*, Madrid: Akal.

Ober, J.,1991. *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology and the Power of the People*, Princeton: Princeton U.P.

## **F. Bibliografía específica**

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.

Chichi, G.M., 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 Estudos 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>.

\*----- 2013. —Acerca de las presentaciones de los textos de la Retórica y la Poética de Aristóteles||, en *Opúsculo filosófico*, Año VI, nro 18, Mendoza.

-----, 2008. "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.

Chichi G.M. y V.Suñol, 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](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-24502008000100004)

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., Hall, E. (eds.), 2002. *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge: Cambridge University Press.

----- 1999-2000. —Performance and Reception: Introduction|| *ICS* 24-25: 295-332.



- \*Easterling, P. E., 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.
- \*-----1986. *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University Press: Cambridge.
- , 1997. —The language of tragedy: rhetoric and communication||, en Easterling, P. E. (ed.), *Greek tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 127-149.
- Eden, K. *Poetic and Legal Fiction in Aristotelian Tradition*, Princeton 1986.
- Flashar H., (ed.) (2004). *Die Philosophie der Antike*. Ed. Helmut Holzhey. *Band 3: Aeltere Akademie Aristoteles Peripatos. 2. durchgesehene und erweiterte Auflage*, en: *Ueberweg, Grundriss der Geschichte der Philosophie, begründet von Friedrich Ueberweg, voellig neu bearbeitete Ausgabe herausgegeben von H. H.* Basel: Schwabe Verlag., (ed.) (1998).
- Golden, L., 1969. —*Mimesis and Katharsis*||, *Classical Philology*, vol. LXIV. N° 3, 1969, pp. 145-53.
- \*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., 1996. *Theatre in ancient greek society*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Green, J. R., 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.
- 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 Oksenberg Rorty, 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.

\*Oksenberg Rorty, A. (ed.), 1992. *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton University Press.

Revermann, M, 2006. *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford.

\*Rhodes, P.J., 2003. "Nothing to do with democracy: Athenian drama and the polis", *Journal of hellenic studies*, Vol. 123, pp. 104-119.

\*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.

\*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.

Slater, N., 2002. *Spectator politics. Metatheatre and performance in Aristophanes*, Philadelphia: University of Pennsylvania.

Suñol, V., 2009. —*Mimesis 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/cgi-bin/query.pl?expression=Semejanzas&criteria=subject:\\_y](http://bdu.siu.edu.ar/cgi-bin/query.pl?expression=Semejanzas&criteria=subject:_y) en el <http://en.scientificcommons.org/51138279>. Consulta 15/08/2012.

-----, 2012. *Más allá del arte. Mimesis en Aristóteles*, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp), 2012, pp. 240. Presentada: [http://www.editorial.unlp.edu.ar/libro\\_suniol.html](http://www.editorial.unlp.edu.ar/libro_suniol.html). Consulta: 15/08/2012.

\*Taplin, O., 2000. *Greek Tragedy in Action*, Londres: Routledge.

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.

\*Wiles, D., 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 Dionisos*, Princeton: Princeton University Press.

Woerther, F., 2005. —Λέμμο εζηθή (*ethical style*) in book III of Aristotle's *Rhetoric*? The uses of εζηθός in the aristotelian corpus. La ιέμμο εζηθή (*style éthique*) dans le livre III de la Rhétorique d'Aristote? Les emplois d'εζηθός dans le corpus aristotélicien ||, *Rhetorica* 2005, Vol.23, No.1, pp. 1-36.

Worthington, I., 1994. *Persuasion: greek rethoric in action*, Londres: Routledge.

### **G. Lista de títulos propios elaborados en el marco de estudios de posgrado y de proyectos UNLP 11H548 y 1112H647**

Reznik, C., 2016. —Reflexiones en torno al actor griego trágico como sistema significante||,

Revista Arte y Sociedad. Revista de Investigación (ASRI), Nro. 10, Abril del 2016.

-----, 2016a, —Reflexiones sobre el actor griego trágico||, 3er Congreso CLASTEIA: Teatro Clásico y su Recepción, Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra, Portugal, Marzo 2016.

-----, 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.

-----, 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

-----, 2013, —Reflexiones sobre la posibilidad de una teoría sobre la performance teatral en Aristóteles||, 19° Conferencia Bienal de la International Society for the History of Rethoric que se realizó en ese año en Chicago, E.E.U.U., 2013 (su título y resumen integró el programa del evento).

-----, 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)