
El espectáculo teatral griego antiguo: una reconstrucción a partir de la *Poética* de Aristóteles

Carolina Reznik | Instituto Patagónico de Ciencias Sociales y Humanas, CCT Centro Nacional Patagónico-CONICET, Puerto Madryn, Argentina |
Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA, Argentina | reznik.carolina@gmail.com

› RESUMEN

La *Poética* de Aristóteles es uno de los documentos más antiguos que se conserva en relación al teatro griego clásico. Sin embargo, a lo largo de la historia ha predominado un abordaje del tratado que centró su estudio en lo referido a la pieza dramática en tanto obra literaria, dejando de lado su especificidad disciplinar en cuanto teatro. Este abordaje logocéntrico del tratado –que está en sintonía con una visión igualmente logocéntrica del teatro de la época– se relaciona, también, con el hecho de que Aristóteles no aborda el espectáculo teatral en la *Poética* y, por el contrario, lo menciona solo para excluirlo. Ahora bien, no hay que perder de vista que la representación es en rigor extratécnica y, entonces, es ajena a la poética. Además, al excluirla explícitamente, Aristóteles le está otorgando entidad y la está diferenciando del texto teatral. El presente estudio propone realizar un análisis de la *Poética* de Aristóteles en relación a la argumentación acerca del espectáculo teatral desde la óptica de los estudios teatrales. Dicho abordaje resulta pertinente en términos disciplinares en relación al objeto de estudio del tratado.

Palabras clave: Aristóteles, espectáculo, Grecia, Poética

The ancient greek spectacle: a reconstruction from Aristotle's *Poetics*

› ABSTRACT

Aristotle's *Poetics* is one of the oldest documents that is preserved in relation to classical Greek theater. However, throughout history an approach to the treaty has predominated that focused its study on what refers to the dramatic piece as a literary work, leaving aside its disciplinary specificity as theater. This logocentric approach to the treatise –which is in tune with an equally logocentric vision of the theater of the time– is also related to the fact that Aristotle does not address the theatrical spectacle in the *Poetics* and, on the contrary, mentions it only to exclude it. Now, we must not lose sight of the fact that representation is strictly extra-technical and, therefore, is alien to poetics. Furthermore, by explicitly excluding it, Aristotle is giving it entity and differentiating it from the theatrical text. The present study proposes to carry out an analysis of Aristotle's *Poetics* related to the argumentation

about the theatrical performance from the perspective of theater studies. Said approach is pertinent in disciplinary terms in relation to the object of study of the treaty.

Keywords: Aristotle, Greece, Poetics, spectacle.

La *Poética* de Aristóteles es uno de los documentos más antiguos que se conserva en relación al teatro griego clásico. Sin embargo, a lo largo de la historia ha predominado un abordaje del tratado que centró su estudio en lo referido a la pieza dramática en tanto obra literaria, dejando de lado su especificidad disciplinar en cuanto teatro. Esta cuestión está vinculada con el hecho de que algunos especialistas –como, por ejemplo, Taplin (2003)¹– han afirmado que el filósofo tiene una visión negativa del espectáculo teatral y de sus aspectos visuales.² Según ellos, Aristóteles estaría abogando por una defensa del rol del poeta y de lo literario del teatro, dentro del contexto de la época en el que ambas cuestiones van perdiendo terreno frente a lo oral / performativo. Dichas afirmaciones se apoyan en algunos pasajes que rescatan la importancia de la lectura –*Poet.*XXVI.1462a10– o en aquellos en los que se explicita la responsabilidad del escenógrafo en la factura del espectáculo –*Poet.*VI.1450b17-22–. Este abordaje logocéntrico del tratado –que está en sintonía con una visión igualmente logocéntrica del teatro de la época– se relaciona, también, con el hecho de que Aristóteles no aborda el espectáculo teatral en la *Poética* y, por el contrario, lo menciona solo para excluirlo. Esta cuestión, además de servir de base para asegurar que el filósofo tiene una visión negativa de lo escénico, ha desanimado estudios acerca de dicho ámbito porque a “simple vista” no habría en el escrito argumentación al respecto.

Ahora bien, es necesario tener presente que la representación es en rigor extratécnica y, entonces, es ajena a la poética (Sinnott, 2009, nota 139: 44). Además, al excluirla explícitamente, Aristóteles le está otorgando entidad y la está diferenciando del texto teatral. La adjudicación del escenógrafo como responsable del espectáculo y su importancia en éste frente al poeta –“...sobre la realización de los espectáculos, el arte del escenógrafo tiene más dominio que el de los poetas...” (*Poet.*VI.1450b21-22)³– es sumamente significativa. Por un lado, diferencia claramente ambas instancias de la actividad teatral, cada una con un responsable diferente y, por otro, implica la no preeminencia del discurso poético (y, por ende, de la esfera textual) dentro de la representación. Aristóteles estaría abogando por su mutua independencia y por la igualdad, dentro de la representación, del texto dramático y del resto de los elementos significantes que la componen.

El presente estudio propone realizar un análisis de la *Poética* de Aristóteles en relación a la argumentación acerca del espectáculo teatral desde la óptica de los estudios teatrales. Dicho abordaje resulta pertinente en términos disciplinares en relación al objeto de estudio del tratado. Éste posee, por un

1 La primera edición del trabajo de Taplin es de 1978. Trabajamos con la versión del 2003 revisada por el autor. Este investigador fue uno de los precursores en el estudio del teatro griego en relación con su escenificación y no solo como literatura. Ahora bien, el propio autor aclara que su abordaje no es diferente al de la crítica literaria sino que es una parte de ésta.

2 Otros estudiosos argumentan en sentido opuesto y afirman que Aristóteles concibe un “uso correcto” de lo visual y que el placer que ello proporciona no es incompatible con las pasiones propias de la tragedia. Cfr. Konstan (2013) y Chaston (2010).

3 Las traducciones del texto griego que presentamos aquí son propias y realizadas de manera instrumental para nuestra investigación.

lado, comentarios descriptivos del teatro de la época y, por otro, normativos respecto de cómo espera el filósofo que se escenifique la pieza. Es por ello que es una fuente sumamente valiosa para estudiar tanto el teatro griego antiguo en sí mismo, y cómo se desarrollaba en la época, cuanto el pensamiento de Aristóteles.

› Aclaraciones preliminares

Antes de proceder al análisis, es necesario realizar algunas aclaraciones acerca del contexto histórico y sobre el contexto de representación en el cual se desarrolló el teatro griego antiguo. Por cuestiones de espacio no podremos desarrollarlas en profundidad.

El teatro griego antiguo adquirió un papel único en la época que no se repetirá a lo largo de la historia de Grecia ni del teatro posterior. Esto se debe a la amalgama histórica, política y cultural en la cual se desarrolló. Los orígenes del teatro griego se remontan a las reformas impulsadas por Solón en el 594-593 a. C. y su período de apogeo transcurrió durante la denominada “democracia radical” ateniense⁴ (462-404 a.C.), que implicó la posibilidad de que la gente común –*common people* en el original– tenga un rol activo en el gobierno (Ober, 1989).⁵ La producción de Esquilo, Sófocles y Eurípides –únicos trágicos de la época de los que se conservan obras completas– tuvo lugar entre el 472, año en el que se representó la tragedia más antigua de Esquilo, *Los persas*, y el 404, en el que se estrenó de manera póstuma el *Edipo en Colono* de Sófocles. Las piezas de Aristófanes, por su parte, –únicas exponentes del género de la época conservadas– datan del período comprendido entre el 444 y 385 a. C. Durante esta época, Atenas ostenta un dominio político y militar que se evidenció de manera deliberada en los festivales cívicos-religiosos en los que se representaban las piezas teatrales (Csapo y Slater 2001). Debido al liderazgo político que trajo aparejado el enriquecimiento de la ciudad, el teatro griego alcanzó su período de esplendor y se convirtió en un “lujo público” (Iriarte 1996).

Este contexto político, histórico y cultural particular se reveló, también, en la actividad teatral y en el ámbito en el cual se representaba: por un lado, dentro de un evento cívico, político y religioso y, por otro, con una modalidad de concurso. Según Iriarte, “Las Grandes Dionisias tenían, pues, un carácter político-religioso difícilmente comprensible para nuestras mentes modernas” (1996: 33). Cartledge afirma que, si bien el teatro occidental como lo entendemos hoy en día fue inventado en la Grecia antigua, en sus orígenes era un evento masivo demasiado importante. No solo tenía un trasfondo político pasivo, sino que era un elemento activo de suma importancia del ámbito político (1997: 3).

Las representaciones teatrales formaban parte de una celebración religiosa en honor a Dioniso, dios protector del teatro, y el teatro en sí mismo formaba parte del recinto sagrado consagrado al dios que

⁴ Según Cartledge, Atenas no era la totalidad del mundo griego antiguo. Era una más entre aproximadamente mil comunidades políticas separadas. Pero, debido a muchos factores entre los que se destacan su tamaño, su complejidad social, su modo de vida radicalmente democrático y por razones económicas, militares y estéticas, Atenas fue una ciudad excepcional (1997:4).

⁵ El período que se conoce como “la democracia radical ateniense” transcurre entre los años 462 y 404 a.C. y se inaugura con las reformas que Efilates y Pericles propusieron a la Asamblea. Si bien es difícil precisar de manera concreta en qué consistieron dichas reformas, no hay dudas de que implicaron una mayor participación del pueblo en la vida política, que culminó en la instauración de la *isegoría*, el derecho de todo ciudadano a debatir sobre asuntos de estado en la Asamblea (Ober, 1989).

incluía un templo en su honor. Las Grandes Dionisias eran una celebración primaveral urbana –realizada desde el año 486 a. C.– que duraba cuatro días y a la que asistía prácticamente toda la ciudad y embajadores e invitados extranjeros. Goldhill (1997) aclara que el festival teatral era un gran evento político en Atenas, pero no hay que entenderlo en el sentido restringido actual, sino de una manera más amplia, como perteneciente a la vida pública de la *polis*. Se trataba de una institución en la que la identidad cívica se desplegaba, se definía, se exploraba y se discutía.

En relación al teatro como parte integrante de un festival religioso, Csapo y Slater (2001) advierten que la importancia del contexto religioso no debe ser dejada de lado, pero tampoco sobreestimada. A diferencia de los ritos relacionados con el teatro de otras sociedades tradicionales, el teatro griego se distingue por su secularidad. Según los autores, durante este período la sociedad griega estaba atravesando una transición entre una sociedad aristocrática rural y una democracia urbana y, en consecuencia, las costumbres y los ritos religiosos también estaban siendo modificados. Cartledge, por su parte, puntualiza que lo religioso del festival es, en realidad, inseparable de lo político en el sentido de que en la Grecia Clásica ambos formaban parte de un todo que constituía la identidad cívica ateniense (1997: 6).

Esta amalgama política, cultural y religiosa se manifiesta también en las diferentes actividades que rodeaban las representaciones teatrales, tanto dentro del transcurrir del festival como en relación a su organización. El arconte, magistrado que da nombre al año, era el encargado de realizar la primera selección de las obras que participarían y de designar al *corego* para cada autor. Los *coregos* eran ciudadanos de buena posición económica que “se proponían como *mecenas* de cada uno de los poetas” (Iriarte, 1996: 5) y se hacían cargo de los gastos de la representación teatral y designaban los coros y el actor principal para cada dramaturgo (Cartledge, 1997: 18). En las Dionisias la condición de ciudadano era indispensable para ser *corego* pero, en las Leneas⁶ esta cuestión era menos estricta y los extranjeros ricos también eran considerados para el puesto (Cartledge, 1997: 18-19). Por su parte, el jurado estaba compuesto por diez ciudadanos pertenecientes a cada una de las tribus que, a partir de las reformas de Clístenes, conformaban el ática. En lo que respecta al festival en sí mismo, las representaciones estaban acompañadas de actividades que manifestaban su carácter “patriótico” (Iriarte, 1996:33). Por un lado, la celebración se inauguraba con una procesión que reproducía el orden cívico y que transportaba el gran falo, símbolo del poder fertilizante de Dioniso, que terminaba con el sacrificio de animales en honor al dios dentro de su santuario. Este mismo rito se repetía antes de las representaciones y luego se realizaban libaciones para purificar el espacio teatral. Para cerrar el festival, por su lado, se llevaba a cabo una asamblea extraordinaria dentro del teatro para revisar cuestiones relacionadas con el concurso y la propia fiesta.

En relación a la modalidad de competencia en el que se representaban las obras teatrales, durante el concurso tres poetas trágicos presentaban durante tres días una trilogía –tres tragedias y un drama satírico– y los poetas cómicos solo una comedia. El jurado era el encargado de designar al poeta ganador al que se premiaba con una corona de yedra, mientras que su *corego* recibía un trípode. El auditorio no

⁶ Otro festival en honor a Dionisos realizado en el ámbito urbano a partir del año 442 a. C.

era pasivo durante las representaciones y, según Iriarte, “la última palabra de este jurado oficial estaba determinada por la reacción del público ateniense que asistía multitudinariamente al teatro” (1996: 6).

Asimismo, debemos aclarar que más allá de la coyuntura particular de la época la cuestión tiene que ver con la noción de autonomía de las disciplinas y, dentro del ámbito del arte en general y del teatro en particular, con la autonomía del arte. Esta concepción surge durante la modernidad producto de una separación de los diferentes oficios y ciencias de las artes y en ella influyen múltiples factores sociales, históricos y políticos: el humanismo, la revolución francesa y la ilustración, por mencionar algunos. La autonomía del arte implica, por un lado, la desvinculación del arte respecto de la vida práctica y de la sociedad y, por otro, el hecho de que la institución artística se autogobierne y dicte sus propias leyes. Esto habilita, también, un cuestionamiento y reflexión sobre el arte desde el arte mismo característico de los movimientos de vanguardia. No ahondaremos al respecto porque excede el objeto de estudio de este trabajo, pero nos interesa hacer notar que en el siglo V dicha concepción no estaba desarrollada y, entonces, el teatro no era una actividad estética de contemplación privada y aislada de la realidad en la que estaba inmerso. Los estudiosos de la época caracterizan esta dinámica cultural particular como un entramado de actividades enraizadas en las prácticas sociales (*embedded*) (por ejemplo, Dougherty y Kurke, 2003). En muchos casos dicha caracterización trae aparejada una falta total de especificidad y, por lo tanto, la negación del estudio particular de las actividades e instituciones. En este trabajo no se entiende el mundo griego en esos términos y, por el contrario, se consideran los puntos de contacto de las actividades y sus particularidades propias dentro de su contexto y coyuntura particular (conceptual, histórica, etc.), siempre y cuando no inhiban un estudio de sus especificidades en tanto esferas separadas.

Si bien Aristóteles nació casi 100 años después de la instauración de la “democracia radical” y del período de esplendor del teatro ateniense, en sus obras abundan las referencias al respecto.⁷ La *Poética* de Aristóteles es una fuente riquísima y privilegiada para su estudio. A pesar de que su autor no vivió durante esta época, abundan las referencias a este período, ya que se centra en el teatro del siglo quinto. Al respecto, es necesario tener en cuenta que partir del año 386 a. C. –dos años antes de que hubiera nacido el filósofo– se impuso la modalidad de reposición de las obras teatrales. Asimismo, resulta evidente que Aristóteles accedió a fuentes y testimonios y obras que no han llegado hasta hoy como, por ejemplo, *Cresfontes* (*Poet.XIV.1454a5*) –tragedia perdida de Eurípides– o *Héle* (*Poet.XIV.1454a8*) –pieza perdida de autor desconocido–.

Por último, 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 (2012) subraya que el proceso de introducción y desarrollo de la escritura no es lineal ni implica el destierro o la desaparición de la oralidad. Es decir que consiste en una compleja relación entre la lectura, la escritura y la comunicación oral, vínculo en el que la escritura eventualmente se integra y pasa a formar parte de lo oral (4). El autor prefiere denominarla “cultura oral y literaria” justamente para no perder de vista la interacción particular entre ambas instancias, relación que, además, fue mutando según los periodos.

⁷ Especialmente en Política y en Constitución de los atenienses. Varios autores dudan de que este último sea de Aristóteles (Ober, 1989: 51).

Respecto de la época en la que vive el filósofo, Enos remarca que la escritura funciona al servicio de lo oral (21) y como ejemplo menciona el trabajo del logógrafo.⁸ 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 implica que el texto dramático (la instancia textual o el trabajo del poeta) tiene como finalidad el ser representado, no es un fin en sí mismo sino que está atravesado por la posterior performatividad. Pero, afirma Enos, al mismo tiempo, la escritura se va convirtiendo en parte del proceso creativo (2012: 29).

› El reconocimiento del espectáculo teatral como instancia separada del texto dramático

La distinción entre una expresión escrita y otra performativa o, en palabras de Aristóteles, *léxis grafikḗ* (λέξις γραφική) y *léxis agōnistikḗ* (λέξις ἀγωνιστική) y también, *hypokritikḗ* (ὑποκριτική), es mencionada en *Rhet.* III.12.1413b2 y ss. a propósito de la división de los géneros oratorios y sus expresiones adecuadas. El filósofo es quien, casi inmediatamente, identifica a la segunda como propia de la representación teatral:

Conviene no olvidar que a cada género se ajusta una expresión diferente. Porque no es lo mismo [la expresión] escrita que la agonística, ni el discurso deliberativo que el judicial. Pero es necesario conocer ambas: una requiere saber expresarse correctamente en griego, mientras en la otra no callar lo que se quiera comunicar a los demás, lo cual les sucede a los que no saben escribir. La expresión escrita es la más precisa mientras que la agonística la que más se relaciona con la representación teatral (y de ésta hay dos formas: la que expresa el carácter y la que expresa las pasiones). (Aristot, *Rhet.* III.12.1413b2-11)⁹

A pesar de esta explícita referencia al hacer teatral y la identificación en la *Retórica* del estilo performativo como propio del teatro, no encontramos en la *Poética* dicha distinción expresada en estos términos. Por el contrario, debemos rastrearla porque, a decir verdad, se encuentra como marco de fondo del tratado. Esto se debe a que el objeto de estudio de dicha obra es la poética, y el espectáculo "...[es] atractivo pero no es resultado del arte [de la poética]... además, sobre la realización de los espectáculos, el arte del escenógrafo tiene más dominio que el de los poetas..." (*Poet.* VI.1450b17-22). Es decir, Aristóteles identifica la actividad del poeta como algo separado del espectáculo porque, en su argumentación, subyace la diferenciación entre la expresión escrita y la performativa. 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, y dejando de lado cuestiones conceptuales, a partir de la delimitación del objeto de estudio de la *Poética*, Aristóteles está reconociendo y otorgándole entidad a otra instancia, separada y con un responsable diferente, de la pieza teatral.

⁸ Escritores que cobraban por componer discursos para otras personas.

⁹ Este pasaje ha generado numerosos comentarios e interpretaciones, tanto respecto de la relación del hacer del orador con la actividad teatral como en lo que atañe únicamente al hacer retórico. No ahondaremos al respecto en este trabajo. Cfr. Chichi (2013) y Racionero (1990), entre otros.

Otro pasaje confirma que la representación teatral corresponde a un objeto diferente: “El observar, en efecto, si la tragedia ya se encuentra suficientemente desarrollada en sus formas o no, juzgar esto en sí mismo y respecto al teatro, es otro discurso.” (Aristot, *Poet.*IV.1449a7-9). Al respecto, Sinnott (2009) aclara que se relaciona con la oposición entre lo técnico y lo extra técnico. Justamente, el espectáculo no pertenece al arte de la poética, que es acerca de lo que versa el tratado.

Afirmamos que la distinción entre la expresión escrita y la performativa está reconocida –y funciona de base– en la argumentación de la *Poética*. Si pensamos en las implicancias de dicha diferenciación para un estudio del teatro griego, es importante resaltar que implica reconocer y concebir las representaciones teatrales como tales y es el punto de partida que habilita un estudio al respecto.

› El texto dramático y la relación con su escenificación

La representación teatral y la labor del poeta son instancias separadas y cada una de ellas construye su semántica a partir de sus recursos y sus procedimientos propios. Ahora bien, ambas se relacionan de una manera singular. Esta cuestión no es específica de la época que nos ocupa, sino que es una característica del hacer teatral. Lo que sí es propio de cada tiempo es la dinámica a partir de la cual ellas se relacionan y ésta responde, a su vez, a las concepciones de la época acerca del arte en general y del teatro en particular.

Aristóteles reconoce el espectáculo como una instancia separada y diferente: “Por consiguiente, son necesariamente seis las partes constitutivas de toda tragedia... Ellas son: la trama, los caracteres, la expresión lingüística [y el estilo], el pensamiento, el espectáculo y la música.” (Aristot, *Poet.*VI.1450a5-10).¹⁰ Dupont-Roc y Lallot (1980) resaltan la mención del espectáculo como uno de los seis componentes necesarios de la tragedia. Algunos editores modernos corrigieron la enumeración incluyendo el espectáculo en los otros cinco elementos. Si bien es cierto que cuando hay representación los otros elementos están presentes, ella es una instancia separada con ciertas características y relaciones con respecto a los otros cinco (1980: 202).

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

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

¹⁰ Este pasaje ha sido considerado corrupto por varios editores como, por ejemplo, Halliwell (1987:66). Dupont-Roc y Lallot (1980) explican que la cuestión radica en la ubicación de la expresión lingüística entre los caracteres y el pensamiento. Salvo dicha interposición, la lista está enumerada en orden, de acuerdo con la clasificación de los medios, objetos y modos. De ser así, la expresión lingüística debería ubicarse entre el pensamiento y el espectáculo. Los autores no concuerdan con la duda sobre su autenticidad y hacen notar que líneas más adelante Aristóteles vuelve a enumerarlos de una manera diferente que no corresponde en nada a dicha clasificación y, por ese motivo, aseguran que el orden es arbitrario (1980: 199-200).

De este modo, el filósofo lo está reconociendo como una esfera diferente de la textual. Sinnott comenta el pasaje y aclara que el término *skeuopoiós* (σκευοποιός), traducido en el pasaje como “escenógrafo”, alude al productor de enseres y útiles en general y, en este caso, parecería ser el responsable de los objetos de la representación: las máscaras y el vestuario (2009, nota 181: 53). Dejando de lado 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 de la esfera textual) dentro de la representación. Aristóteles estaría abogando por su mutua independencia y por la igualdad, dentro de la representación, del texto dramático y del resto de los elementos que la componen.

Ahora bien, no estamos afirmando ni que Aristóteles posee una concepción moderna o pre-moderna al respecto ni que en Grecia la había. Lo que nos interesa destacar es que el filósofo con dicha afirmación está explicitando una relación particular entre el texto y su escenificación que no se caracterizaría por la preeminencia del texto dentro de la representación ni de ésta respecto de aquél. Aseguramos que Aristóteles concibe dicha relación atravesada por una dinámica performativa que le imprime a la instancia textual lo que denominamos como finalidad performativa. Si bien ambas instancias –textual y espectacular– son diferentes entre sí y poseen características particulares, funcionan de manera complementaria y conjunta, se manifiestan de forma completa consumando el proceso que culmina en el espectáculo teatral. Y su relación y dinámica particular se estructuran y están atravesadas por el aspecto performativo que uno posee de manera potencial o virtual y la otra lleva a cabo, realiza y completa. Ahora bien, cada uno de ellos lleva a cabo su *mímēsis* (μίμησις), entendida en términos de representación, con medios diferentes. Es decir, que la escenificación de la pieza no era algo accesorio, el texto poético consiste en una instancia previa a la representación y se completa con ella. Esto no significa que la pieza dramática esté incompleta, sino que su sentido último se consuma con su escenificación, son dos instancias que funcionan en conjunto y se complementan.¹¹

Taplin (2003) parte del supuesto de que, si bien el trágico elaboraba el texto dramático, eso era accidental y solo una parte del proceso, y que el trabajo del poeta finalizaba con –su objetivo era– la escenificación de la pieza. El autor, que como ya explicamos afirma que Aristóteles no valora el espectáculo teatral (1977, 1995), apoya su argumentación en el hecho de que el propio poeta era el director y, también, el productor de la representación de su obra.¹² Ahora bien, en nuestro caso no nos referimos a esta cuestión –que toma en cuenta características externas a la pieza–, sino a cómo concibe Aristóteles la relación entre el texto dramático y su puesta en escena que se basa en características propias de la elaboración de aquél. Wiles, por su parte, sostiene que el auditorio antiguo no podía conceptualizar el texto dramático como algo separado de su representación y que su fijación era solo un “ayuda-memoria” pero de ninguna manera un sustituto para los que no hayan visto el espectáculo (2000: 167).¹³ En la *Poética* encontramos pasajes que argumentan a favor de lo dicho y otros que, al parecer, lo contradicen:

¹¹ Esta dinámica se inscribe y cobra sentido, también, a partir de la cultura oral y literaria (Enos, 2012) propia de la época que explicamos en unas páginas anteriores.

¹² Además, a partir de siglo IV las piezas comienzan a reponerse fuera de Atenas y los dramaturgos dejan de cumplir dicha función.

¹³ En el 330 a.C., a partir de la ley de Licurgo, se asegura la fijación por escrito de una versión “oficial” de los textos teatrales para que quede registro más allá de las distintas representaciones con sus agregados (2000: 166).

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

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

Si bien esto puede ser interpretado como una refutación a la relación que proponemos entre el texto y su representación, afirmamos que en realidad no la contradice. Aristóteles prefiere que el efecto surja de la composición de la trama y que no sea un agregado solo del espectáculo. Es decir, el texto dramático debe contenerlo ya y en el espectáculo se manifiesta también modelado por sus medios específicos. Lo que se censura, a nuestro criterio, es que se genere únicamente mediante los recursos de la representación y no esté ya en la construcción de la trama, esto es, que no haya sido generado antes por el trabajo del poeta. Es decir, Aristóteles estaría objetando, justamente, que entre la pieza dramática y su representación no se establezca la relación de complementariedad y que en su composición el poeta no tenga en cuenta la posterior representación.

Pasemos a los pasajes que apoyan dicha relación de manera más explícita:

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

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

Consideramos que el primero de ellos es sumamente claro respecto de la relación de complementariedad que se propone aquí entre el texto y su representación. "...las sensaciones que necesariamente acompañan al arte poética..." presenta la relación en términos de lo necesario (*ἀνάγκη*, *anáknē*), es decir, de lo que no puede ser de otra manera. El texto dramático trágico no puede ser sin los aspectos sensibles que lo completan y acompañan. En relación con el segundo pasaje, Aristóteles estaría aconsejando al poeta pensar en la representación, imaginarla. Debe intentar estar "conmovido" como los personajes y "componer las tramas... colocándolas lo más que se pueda ante los ojos". La composición de la trama no debe ignorar su posterior representación y debe tenerla en cuenta como guía. Denominamos esta cuestión como la finalidad performativa de la pieza dramática: el hecho de que su razón de ser radica en que será posteriormente representada.

Respecto al espectáculo, tal vez la relación es más clara ya que representa el texto previamente elaborado. El espectáculo teatral griego potencia, consume, finaliza el proceso y lleva a cabo la semántica

que está ya en la obra dramática. Además, no se concibe la posibilidad de una escenificación que no se apoye en un texto previo, texto en el sentido amplio del término, que en este caso podemos identificar como la tradición oral. Es decir, en la época toda representación estaba codificada y justificada, en el caso de la tragedia por la tradición mítica. Lo que nos interesa remarcar, a propósito de la relación entre el texto y el espectáculo, es que la representación teatral adquiere y elabora su semántica en relación con esa instancia anterior que la completa. A diferencia de lo que sucede en el teatro pre moderno y moderno –en donde la escenificación de la obra dramática puede seguir el texto y su semántica o no, es decir que la relación entre ambas instancias es libre– consideramos que en el teatro griego antiguo la cuestión no admite posibilidades. Es decir, que la escenificación del texto –su semántica y su virtualidad escénica– son la única opción (no en el sentido de obligatoriedad sino de complementariedad).

› El espectáculo teatral

Según la argumentación de Aristóteles en la *Poética*, los sistemas significantes que componen la representación teatral son el texto dramático, el actor –con su cuerpo y su voz como elementos significantes–, la escenografía y la música.

En relación al arte del actor, ubicamos en el tratado dos pasajes en los que es posible indagar dos aspectos de su labor: por un lado, su gestualidad y, por otro, su expresión lingüística.

En consonancia con la interpretación logocéntrica del teatro griego y de la *Poética*, se ha afirmado que Aristóteles censuraba todo lo referido a los gestos en el actor. Dicha interpretación se apoya en el pasaje que transcribimos a continuación:

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

La clave de lectura del pasaje radica en lo que traducimos, siguiendo a Csapo (2002), como “traspasar un límite” (ὡς λίαν ὑπερβάλλοντα, hōs lían hyperbállonta), que tradicionalmente se tradujo como “exagerar demasiado” y entonces se lo entendía como sobreactuación. Ahora bien, esta expresión admite ambas traducciones, pero dentro de este pasaje sería válida la primera. 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 el propio de Minisco como representante de los actores “viejos”) como lo que tiempo después se definió como “realista”. El filósofo no se está refiriendo, en esta crítica, a las acciones de los personajes, ya que

éstas son responsabilidad del poeta producto de la composición de la trama, sino que refiere a su gestualidad, a la forma de moverse, a cómo actúa (valga la identificación con el hacer del actor). Sinnott lo toma en el mismo sentido y afirma que el reproche no apunta al tipo de personaje que se representa, sino a que “no los representaran con la dignidad que se esperaba por su carácter de figuras elevadas.” (2009, nota 917: 222). La cuestión se relaciona con la noción de *éthos* (ἦθος, *êthos*), el carácter moral, que se manifiesta no solo por medio del discurso sino, también, a partir de la gestualidad. Entonces, los caracteres elevados –como lo son los personajes trágicos– deben, además de hablar y actuar como tales, poseer una gestualidad acorde. Lo que le molestaría a Aristóteles, entonces, es la no correspondencia entre la acción y el *éthos* del personaje ya que, según él, el segundo modela necesariamente la forma de actuar y la acción de los individuos.

El realismo por el que estaría abogando Aristóteles se restringe solo a la actuación e implica la no exageración en cuanto a los gestos. Su preferencia apela a que ésta (la actuación) sea verosímil con respecto al referente cotidiano. En lo que respecta a la actividad del poeta, y entonces a la construcción de la trama, el filósofo es partidario de un idealismo poético (Halliwell, 2011: 220 y ss.). En eso consiste la universalidad del discurso poético: se narran situaciones que no pasaron, pero pueden pasar según lo verosímil y necesario pero esa regularidad en el mundo, si bien tiene relación con la realidad, no sería comprobable empíricamente o esa realidad no sería lo prioritario en la composición: “Según lo dicho, es evidente que la tarea específica del poeta no es decir las cosas que ocurrieron sino las cosas que podrían ocurrir y las cosas posibles según verosimilitud y necesidad.” (Aristot, *Poet.* IX.1451a36-39).

Entonces, volviendo al pasaje, el filósofo no estaría censurando los gestos en general, sino unos en particular. Asimismo, a partir de la crítica podemos inferir que la nueva generación de actores no se desempeñaba de esa manera sino, más bien, de manera contraria. Valakas (2002) estudia la gestualidad del actor y caracteriza el estilo de actuación de las últimas dos décadas del siglo quinto como “manierista”. Es decir, como un estilo artificial con gestualidad grandilocuente, no realista y, por lo tanto, teatralista. El autor se concentra principalmente en los textos trágicos y satíricos. Si bien concordamos en la caracterización para el actor trágico, que se desprende de dicho pasaje de la *Poética*, no coincidimos en unificar el tipo de actuación para los diferentes géneros dramáticos antiguos y creemos que la caracterización merece una detallada explicación y un análisis pormenorizado. No ahondaremos en relación a los diferentes géneros, solamente diremos que, a nuestro criterio, la actuación trágica y la cómica griega difieren, en principio, en que la segunda rompe la ilusión dramática al referirse directamente al auditorio y al abordar temáticas contemporáneas a él. La actuación trágica, por el contrario, es totalmente teatralista y cerrada en sí misma, en consonancia con el espectáculo trágico en su conjunto.

El otro pasaje explícito en relación a la labor actoral se refiere a su expresión lingüística: “...las figuras de la expresión cuyo conocimiento es propio de la representación y del que posea semejante [saber] superior.” (Aristot, *Poet.* XIX. 1456b10).¹⁴ Para su análisis es necesario hacer algunas referencias a la

¹⁴ Muchos estudiosos identifican este pasaje con *Rhet.* III.1.1403b27-33 (por ejemplo, Sinnott (2009, nota 537: 140). No adherimos a dicha interpretación. Si bien “Las figuras de la expresión” son un recurso compartido por el actor y el orador, no creemos que Aristóteles los identifique en cuanto a su funcionamiento y su semántica en ambas labores.

lengua original. La clave del pasaje se encuentra en el sintagma “las figuras de la expresión”, en el cual “la expresión” se encuentra en genitivo, como especificativo de “las figuras” que está en nominativo. Entonces, para indagar acerca de ellas debemos analizar el significado de lo que traducimos como “figuras”. La palabra griega schēma (σχῆμα) es un tanto compleja a la hora de traducir. El diccionario (Bailly, 2000: s.v.) la define como “forma, figura, apariencia”, pero en este pasaje en particular, acompañado del genitivo en cuestión significa “exposición del discurso por la cadencia y el gesto”. Entonces, esos “modos de decir” en el actor comportan, además, la gestualidad o, mejor dicho, la expresión (λέξις léxis) del actor forma parte de su gestualidad.

Dupont-Roc y Lallot (1980: 307-311) lo interpretan en el mismo sentido y afirman que para analizar estos modos de decir en el actor hay que tener en cuenta la especificidad de cada disciplina. Concluyen que formarían parte de la corporalidad del actor que, como vemos, incluye el uso de su voz y su capacidad de representar y expresar emociones. Chichi y Suñol, por su parte, agregan que estos modos de decir, debido a la referencia explícita al actor, involucran los aspectos performativos de la representación (2008: 97-98).

En relación con otros elementos de la representación, no hay en la *Poética* muchas referencias. Ya referimos el pasaje en relación a la labor del escenógrafo *Poet.VI.1450b17-22*, pero no encontramos otras referencias para indagar en qué consistía su labor.

Para la música, por su parte, las referencias son mucho más escasas y con menos información: “...y, además, no es pequeña la parte que desempeña la música [y los espectáculos], a través de los cuales son producidos los placeres más vívidos, aun cuando la intensidad se da tanto en la lectura cuanto en la representación.” (Aristot, *Poet. XXVI.1462a14-17*).¹⁵ Este pasaje marca la importancia y corrobora la presencia de la música en la representación teatral. Esta es una cuestión problemática en sí misma –casi no hay evidencia técnica respecto de partituras ni arqueológica referente a los instrumentos–. Dupont-Roc y Lallot señalan que el pasaje hace hincapié en el placer estético suscitado por la música y el espectáculo que generan una experiencia vívida de la sensibilidad (1980:410-411). Es decir, que Aristóteles estaría, en este caso, subrayando los efectos emocionales que se generan a través del espectáculo (y todos sus elementos) y que serían un componente que agrega la representación.

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

¹⁵ El Libro VIII de la *Política* de Aristóteles es rico en argumentaciones respecto de la música. Allí el filósofo la incluye como una de las cuatro disciplinas fundamentales de la educación del ciudadano. Ahora bien, dentro de dicha formación no es deseable cualquier tipo de música ni instrumento, solo los que contribuyen a la formación del carácter. La flauta, propia del teatro, es caracterizada como orgiástica ya que apunta más a la purificación que a la educación (*Pol. VIII.6.1441a22-24*).

› Los espectadores

El estudio del auditorio teatral antiguo presenta sus problemáticas particulares. No hay acuerdo entre los estudiosos en relación al rol que éste cumplía, tanto durante el transcurso de las representaciones cuanto dentro del festival en general, y tampoco resulta claro, entre otras cosas, cómo estaba compuesto. Si bien se admite que los festivales eran una actividad cívico-religiosa, existen diferentes posturas ya sea para homologar el ciudadano al espectador teatral o para diferenciarlo. Goldhill es uno de los representantes del primero de los abordajes. El autor asegura que formar parte del auditorio implicaba, justamente, ocupar ese rol y que en las Grandes Dionisias un sentido de participación estaba ampliamente incorporado (1997: 54-55). Goldhill apoya su argumentación en los eventos que rodeaban la representación teatral –la procesión de la estatua de Dioniso, el sacrificio de toros en honor al dios, entre otros– que involucraban una participación real y física de su parte. Asimismo, dentro del teatro, el autor enfatiza en la organización de los asientos de acuerdo a ciertos parámetros –lugares reservados para embajadores y benefactores, división de acuerdo a las tribus– lo que implicaba una representación de la ciudad y de sus integrantes. Loraux (1999), por su parte, aboga por la posición contraria. La autora asegura que el desplazamiento del teatro de Dioniso fuera del ágora es un factor determinante para considerar que la actividad teatral no formaba parte de la política. En relación a la actitud de los espectadores durante las representaciones trágicas, tradicionalmente se admitía que la tragedia los “ignoraba” y no preveía su participación. Por el contrario, la comedia era considerada como el género que los incluía e interpelaba directamente. Algunos estudiosos han desafiado dicha interpretación y aseguran que los textos trágicos también incluyen a los espectadores de diferentes maneras (por ejemplo, Villacèque, 2007).

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

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

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

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

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

de los espectadores (θεαταί, theataí) con los embajadores (θεωροί, theōroí) dentro de los festivales atenienses se encuentra en el nombre de dicho fondo público –θεωρικός, theōrikós, que es posible traducir como ‘fondo teórico’. Pero el término no se advierte en ningún texto antes de mitad del siglo cuarto (2004: 50). Para reforzar su argumento, la autora refiere a B44 del *Protréptico*¹⁶, obra juvenil de Aristóteles, y asegura que en ella el filósofo compara la contemplación filosófica con la del espectador teatral. Según Nightingale, resulta evidente que se está refiriendo a la contemplación privada del espectador que asiste a los festivales en su nombre y no debe reportar a la ciudad al respecto (2004: 192).

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

Por último, en relación a la actitud de los espectadores durante la representación teatral, el pasaje XVII.1455a27-29 es sumamente interesante. Gallego (2016), al analizarlo, enfatiza en el hecho de que en el teatro trágico el auditorio podía decidir sobre el espectáculo, ya sea en relación a la coherencia de la puesta en escena o con respecto a los sucesos míticos (30). De todos modos, el pasaje no es claro respecto de si la molestia del auditorio se manifestó durante la representación o no. Pero, más allá de ello, lo cierto es que para Aristóteles la comprensión de la estructura narrativa es un factor determinante en la repercusión emotiva de la tragedia (Sinnott, 2009: VI). Entonces, el filósofo estaría planteando un auditorio –en cierto punto– activo, por lo menos en lo que respecta a su actitud y atención frente a la representación.

A pesar de que no es posible decir mucho acerca de cómo Aristóteles entendía el rol de los espectadores durante la representación a partir de la *Poética*, como se vio durante el análisis, el hecho de que los mencione no resulta menor. Por el contrario, implica la conciencia de la recepción como una instancia diferente de la producción y de la realización. Y esto supone el conocimiento completo del circuito de la comunicación teatral con sus instancias claras y diferenciadas (texto poético, representación y recepción). Asimismo, por la ausencia de referencias a su rol público –y por denominarlos theataí (θεαταί) y no theōroí (θεωροί)– es posible asegurar que Aristóteles concibe su rol como una actividad desinteresada. De este modo, la contemplación del espectáculo revertiría únicamente en su ámbito

¹⁶ Wisdom is not useful or advantageous for we call it not advantageous but good, and it should be chosen not for the sake of any other thing, but for itself. For just as we go to the Olympian festival for the sake of the spectacle, even if nothing more should come of it – for the *theoria* itself is more precious than great wealth; and just as we go to theorize at the Festival of Dionysus not so that we will gain anything from the actors (indeed we pay to see them) ... so too the *theoria* of the universe must be honored above all things that are considered to be useful. (*Protréptico* B44 Düring, 1961).

privado generando, entre otras cosas, la liberación de los afectos trágicos.¹⁷ Para aclarar un poco la cuestión es necesario recurrir a *Política* VIII, cuando el filósofo remarca la importancia del tiempo libre. Si bien no se está refiriendo al teatro, consideramos que esta caracterización resulta pertinente para precisar su concepción en relación al rol del espectador:

Es evidente que, también en función del tiempo libre que transcurre en pasatiempos, debe existir un cierto grado de aprendizaje y educación, y que esas enseñanzas y esos conocimientos tienen su fin en sí mismos; mientras que los que se refieren al trabajo son necesarios y en virtud de otras cosas. (Pol. VIII. 3. 1338a10-15)

› Consideraciones finales

Para comprender de manera completa las argumentaciones de Aristóteles en relación al teatro y, particularmente a la representación teatral, es necesario enmarcar el análisis dentro de su concepción de μίμησις (mímēsis) en el arte representativo¹⁸. Según Suñol, si bien esta noción –y su familia de palabras¹⁹– constituye el núcleo conceptual de la *Poética*, no se define ni se explica a lo largo del tratado en qué consiste. Su ámbito dentro de las artes en general y dentro de la poética en particular se delimita a partir del análisis “de los tres criterios de diferenciación de las artes miméticas, de la consideración del carácter causal que tiene la habilidad mimética, y de la definición de los distintos géneros poéticos.” (2012: 39). Sinnot ha argumentado en el mismo sentido y afirmó que “En *La Poética* Aristóteles introduce la idea a la manera de un postulado, no pareciéndole necesario consignar en forma expresa qué entiende por *mímēsis*” (2009: XXIII). Halliwell, por su parte, asegura que no nos enfrentamos a un concepto del todo unificado y mucho menos con un único sentido literal. Por el contrario, consiste en un *locus* estético que se relaciona con el status, la significación y los efectos de varios tipos de representaciones artísticas. La noción de μίμησις en Aristóteles descansa en un aspecto dual: por un lado, comprende las propiedades de la representación artística, y, por otro, la producción de objetos que poseen una distinción, no del todo autónoma, pero con una racionalidad propia (2002: 154). Eggs, por su lado, asegura que la δόξα (dóxa, opinión, expectativa) es el punto de referencia de los conceptos poéticos centrales de Aristóteles en el sentido de que el hombre es un ser social y, entonces, las emociones que genera el teatro lo son también (2002: 396-398). Según el autor,

¹⁷ No ahondamos en lo referido a la *kátharsis* porque Aristóteles no precisa en ningún lugar del tratado su naturaleza o en qué consiste. Cfr. *Poet.* VI.1.449b27-28.

¹⁸ De acuerdo al objeto de estudio del presente trabajo, y solo para los fines de esta investigación, no nos adentramos en la cuestión fuera del ámbito del arte ni del tratado que nos ocupa. Según Halliwell, “Aristotle introduces the mimesis word group in a variety of contexts, but my virtually exclusive interest is in its attachment to a set of artistic activities... This is, in fact, the predominant sense of the mimesis family in Aristotle, as illustrated by *Poetics* 1.1447a13–28, which mentions various kinds of music, visual art, vocal mimesis (the actor’s impersonation), dance, as well as poetry, and by *Rhetoric* 1.11, 1371b4–10, which cites figurative art and poetry together as specimens of mimesis. The wider application of mimesis terms to nonartistic forms of human or animal behavior, or sometimes to inanimate objects, sheds little light on what mimesis means for artistic practices and products...” (2002: 152). Suñol, por su parte, aboga por un abordaje más amplio: “El vasto y diverso registro de usos del vocabulario mimético en el corpus aristotélico impulsa a una consideración no restringida a la esfera de las artes miméticas” (2012: 30). Según la autora, si bien el ámbito de la estética es el principal al cual pertenece la noción, una reflexión filosófica acerca del arte no puede desligarse de aspectos ligados a ella como éticos-políticos, metafísicos, ontológicos y gnoseológicos.

Para un recorrido histórico de la noción de mimesis, cfr. Assunto (1965) y Gutiérrez Canales (2016). Respecto de un estudio de ésta específicamente dentro del ámbito del arte, cfr. Halliwell (2002). En relación a una perspectiva más amplia en el análisis de la mimesis específicamente en el pensamiento aristotélico, cfr. McKeon (1936), Golden (1998), Halliwell (1999a, 1999b y 2001), Eggs (2002), Barbero (2004) y Suñol (2012).

Asimismo, la noción de mimesis ha sido estudiada desde la filosofía hermenéutica, a partir del trabajo de Ricoeur. El autor realiza una reapropiación del concepto, el cual resulta central en su teoría de la narratividad. Debido a que se trata de una discusión diferente a la que nos ocupa –una reapropiación desde una teoría moderna– no la desarrollaremos aquí. Cfr. Ricoeur (1994 y 1995).

¹⁹ Sobre toda la evidencia textual, incluida la familia de μιμέομαι (miméomai) fuera de *La Poética* cfr. Veloso (2004: 824-825).

la μίμησις que realiza el poeta consistiría en una reconstrucción de la experiencia social humana y las emociones que manifiesta no serían diferentes a las de la vida diaria (2002: 413). Kosman afirma que atribuirle a Aristóteles una teoría de la μίμησις sería una exageración ya que, a diferencia de Platón, no encontramos en su corpus una discusión acerca de su naturaleza. Pero, continúa el autor, el concepto es de suma importancia para comprender su concepción sobre la tragedia (1992: 51).

Si bien tradicionalmente la palabra μίμησις (mímēsis) se ha traducido como “imitación”, en el marco de la *Poética* debe entenderse en el sentido de “ficción” y de “representación” porque, así, recoge el carácter transformativo y constructivo, y la autonomía de un referente real que el producto poético tiene para Aristóteles (Sinnot, 2009: XXIII). Según Halliwell (2002), esto se evidencia principalmente en *Poet.* IX. 1450a39-1451b7, pasaje en el que se marca la diferencia entre el historiador –que dice las cosas que ocurrieron– y el poeta –que dice las cosas como podrían ocurrir–. Además de ser “más filosófica que la historia”, la mimesis poética corresponde al ámbito de la ficción y la historia al ámbito de la ciencia.

La noción de μίμησις es constitutiva del ámbito de la poética –y de toda representación artística–, por eso, debe funcionar como marco de referencia para el estudio de la representación teatral²⁰. Concebir la μίμησις 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. Es, a nuestro criterio, equivalente a una definición general tanto del espectáculo teatral como del producto poético para Aristóteles. Ahora bien, cada uno de ellos posee ciertas características que la convierten en una actividad mimética particular.

A partir de nuestro análisis, podemos esbozar una definición tentativa de lo que Aristóteles entiende por representación teatral. Ésta consistiría en un objeto estético ficcional que, junto con el texto dramático, conforma un binomio atravesado por una dinámica performativa. Ambas instancias no solo son importantes, sino que son parte necesaria de la actividad teatral. La representación teatral lleva a escena –y de esta manera, consume– la semántica propuesta por la obra dramática. La pieza textual se funde con el conjunto y se transforma en parte del espectáculo. La gestualidad de los personajes –que incluye el uso de la voz– es lo único que debe corresponderse con el verosímil cotidiano ya que, de este modo, sus acciones son subrayadas como responsables del cambio de fortuna y se potencia el efecto emotivo de la pieza.

El hecho de indagar acerca del aspecto espectacular del teatro implica una conciencia sobre su verdadera esencia: el teatro posee una naturaleza convival, involucra la simultaneidad de su producción y de su recepción, es ante todo un encuentro de presencias. Este es uno de los principales motivos por el que

²⁰ “With few exceptions, the Aristotelian treatment of mimesis is uniquely in the context of poetry; it concerns itself almost exclusively with mimesis as a mode of fictional representation. It is as though Aristotle has carefully pruned from his discussion all senses of mimesis which might involve direct preparation for or actual connection with the affective and practical aspects of an agent’s life. Mimesis with all its rich complexity has been channeled by Aristotle into the single context of artistic representation, condensed and intensified by being limited to the fictive contexts of poetry.” (Kosman, 1992: 62). Suñol afirma que “A través de sus diversas traducciones a las lenguas modernas –en su mayoría derivadas de la palabra latina *imitatio* y primordialmente ligadas a las artes visuales– la mimesis significó cosas tan diversas y frecuentemente contrapuestas, que resulta difícil hallar un criterio que permita reunir y explicar esta diversidad. La definición de mimesis se construye a lo largo de su prolongada historia cultural, que no es otra que la historia de la estética, en cuanto esta constituye el ámbito al que primariamente pertenece.” (2012: 28-29).

las investigaciones de la historia del teatro en su modalidad escénica han enfrentado limitaciones, objeciones y, en muchos casos, han sido desautorizadas y negadas desde su misma posibilidad.

Muchos considerarán que investigar los espectáculos teatrales del pasado es una tarea destinada a quedar incompleta. Siempre hay algo que se escapa, esa experiencia convivial no se va a poder reconstruir. Pero es ello justamente lo que convierte al teatro en un objeto tan enigmático y fascinante.

› Referencias bibliográficas

- › Assunto, R. (1965). Mimesis. En Myers, B.S., *Encyclopedia of World Art* (pp. 92-117), Vol. 10, New York, McGraw-Hill.
- › Bailly, A. (2000). *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec Français*. Paris, Hachette.
- › Barbero, S. G. (2004). *La noción de mimesis en Aristóteles*. Córdoba, El copista.
- › Cartledge, P. (1997). "Deep plays": theatre as process in Greek civic life. En Easterling, P. E. (Ed.) *Greek tragedy* (pp. 3-35). Cambridge, Cambridge University Press
- › Chaston, C. (2010). *Tragic Props and Cognitive Function: Aspects of the Function of Images in Thinking*. Leiden, Brill.
- › Chichi, G.M. y Suñol, V. (2008). La Retórica y La Poética de Aristóteles: sus puntos de confluencia, *DIANOIA, Revista del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM*, LIII (60), pp.79-111. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-24502008000100004
- › Chichi, G. M. (2013). Acerca de las presentaciones de los textos de la Retórica y la Poética de Aristóteles, *Opúsculo filosófico*, VI (18), pp. 13-49.
- › Csapo, E. y Slater, W. J. (2001). *The Context of Ancient Drama*. Michigan, The University of Michigan Press.
- › Csapo, E. (2002). Kallipides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles. En Easterling, P. E. & Hall, E. (Eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession* (pp. 127-147). Cambridge, Cambridge University Press.
- › Dougherty, C. y Kurke, L. (Ed.). (2003). *The Cultures within Ancient Greek Culture. Contact, Conflict, Collaboration*. Cambridge, Cambridge University Press.
- › Dupont-Roc, R. y Lallot, J. (1980). *Aristote. La Poétique: Texte, traduction, notes*. Paris, Seuil.
- › Düring, I. (1961). *Aristotle's Protrepticus*. Göteborg, Almqvist and Wiksells.
- › Eggs, E. (2002). Doxa in Poetry: A Study of Aristotle's Poetics, *Poetics Today*, 3 (23) 23, pp. 396-426.
- › 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* (pp.1-35). Londres, Routledge.
- › Gallego, J. (2016). La asamblea, el teatro y el pensamiento de la decisión en la democracia ateniense, *NOVA TELLUS, Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 34 (1), pp. 13-54.
- › Golden, L. (1998). Reception of Aristotle to Modernity. En Kelly, M. (Ed.), *The Encyclopedia of Aesthetics* (pp.106-109), Vol. 1, New York, The University of New York Press.
- › Goldhill, S. (1997). The audience of Athenian tragedy. En Easterling, P. E. (Ed.), *Greek tragedy* (pp. 54-68). Cambridge, Cambridge University Press.

- › Gutiérrez Canalez, G. (2016). Sobre el concepto de mimesis en la Antigua Grecia, *Byzantion nea hellás*, (35), pp. 97-106.
- › Halliwell, S. (1987). *Aristotle's Poetics*. Londres, Duckworth.
- › Halliwell, S. (1999a). The importance of Plato and Aristotle for Aesthetics. En Gerson, L.P. (Ed.), *Aristotle: Critical Assessments* (pp. 289-312), Vol. 4, London, Routledge.
- › Halliwell, S. (1999b). Aristotelian mimesis reevaluated. En Gerson, L.P. (Ed.), *Aristotle: Critical Assessments* (pp.313-335), Vol. 4, London, Routledge.
- › Halliwell, S. (2001). Aristotelian mimesis and human understanding. En Andersen, O. y Haarbud, J. (Eds.) *Making sense of Aristotle. Essays in Poetics* (pp. 87-107), London, Duckworth.
- › Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, Princeton University Press.
- › Halliwell, S. (2011). *Between Ecstasy and Truth: Interpretation of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford, Oxford University Press.
- › Iriarte, A. (1996). *Democracia y tragedia*. Madrid, Akal.
- › Konstan, D. (2013). Propping Up Greek Tragedy: The Right Use of Opsis. En Harrison, G. W. M. & Liapis, V. (Eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre* (pp. 63-76). Leiden y Boston, Brill.
- › Kosman, A. (1992). Acting: Drama as the Mimesis of Praxis. En Oksenberg-Rorty, A. (Ed.), *Essays on Poetic's* (pp.51-72), Princeton, Princeton University Press.
- › Loraux, N. (1999). *La voix endeuillée: Essai sur la tragédie grecque*. París, Éditions Gallimard.
- › McKeon, R. P. (1936). Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity, *Modern Philology*, 34 (1), pp. 1-35.
- › Nightingale, A. (2004). *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy: Theoria in its Cultural Context*. Cambridge, Cambridge University Press.
- › Ober, J. (1989). *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology and the Power of the People*. Princeton, Princeton University Press.
- › Racionero, Q. (1990). *Aristóteles. Retórica*. Madrid, Gredos.
- › Ricoeur, P. (1994). Una Reaprehensión de la Poética de Aristóteles. En Cassin, B. (Ed.), *Nuestros griegos y sus modernos* (pp. 219-230). Buenos Aires, Manantial.
- › Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Vol. I. México, Siglo XXI.
- › Rodríguez Adradós, F. (1992). *Fiesta, comedia y tragedia*. Barcelona, Planeta.
- › Roselli, D. K. (2011). *Theater Of The People. Spectators and society in Ancient Athens*. Textas, University of Texas Press.
- › Sifakis, G.M. (2002). Looking for the actor's art in Aristotle. En Easterling, P. E. & Hall, E. (Eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession* (pp. 148-164). Cambridge, Cambridge University Press.
- › Ricoeur, P. (2013). The misunderstanding of opsis in Aristotle's Poetics. En Harrison, G. W. M. & Liapis, V. (Eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre* (pp. 45-62). Leiden y Boston, Brill.
- › Sinnott, E. (2009). *Aristóteles. Poética*. Buenos Aires, Colihue.
- › Suñol, V. (2012). *Más allá del arte: Mimesis en Aristóteles*. La Plata, Editorial de la Universidad.

- › Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford, Clarendon Press.
- › Taplin, O. (1995). Opening Performance: Closing Texts?, *Essays in Criticism*, 45(2), pp. 94–120.
- › Taplin, O. (2003). *Greek Tragedy in Action*. Londres, Routledge.
- › Valakas, K. (2002). The use of the body by actors in tragedy and satyr-play. En Easterling, P. E. & Hall, E. (Eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession* (pp. 69-92). Cambridge, Cambridge University Press.
- › Veloso, C. W. (2004). *Aristóteles Mimético*. São Paulo, Discurso Editorial.
- › Villacèque, N. (2007). «Toi, spectateur de mes tourments» Les adresses au public dans la tragédie grecque, *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, 18, pp. 263-280.
- › Wiles, D. (2000). *Greek Theatre Performance*. Cambridge, Cambridge University Press.