

La relación entre la pieza trágica y su representación en la Grecia Clásica: una dinámica performativa

Carolina Reznik

Resumen

El presente artículo propone un análisis —a partir de la argumentación de Aristóteles en la *Poética*— acerca de cómo era entendida en la época la relación entre la labor del poeta trágico y su posterior representación, asegurando que estaba atravesada por una dinámica performativa. Es decir, no se concebía un producto poético sin su aspecto performativo, pero esto no implica que ambas instancias son lo mismo ni que la representación copia o transpone a escena la pieza sin más. Ambas son dos instancias complementarias con ciertas características que construyen una semántica con sus medios propios. La labor del poeta posee una finalidad performativa que no solo tiene en cuenta la posterior escenificación, sino que es *para* ser representada.

Palabras clave: Aristóteles, tragedia, espectáculo, poética, retórica, antigüedad, escenificación.

Abstract

Greek Tragedy and its Representation: A Performative Dynamics

This article proposes an analysis, based on Aristotle's argument in *Poetics*, about how the relationship between the tragic poet's work and his subsequent representation was understood in the period, assuring that it was permeated by a performative dynamic. That is to say, a poetic product was not conceived without its performative aspect but this does not imply that both instances are the same nor to which the representation copies or transposes the piece. Both are two complementary instances with certain characteristics that construct semantics with its own means. The work of the poet has a performative purpose that not only takes into account the later staging but is *to be* represented.

Keywords: Aristotle, tragedy, spectacle, poetics, rethoric, antiquity, staging.

Tradicionalmente se consideraba pertinente el estudio del teatro griego únicamente a través de los textos que han llegado hasta hoy concibiéndolos como literatura debido —entre otras cosas— al carácter efímero de la representación. Principalmente a partir de los trabajos de Taplin (2000)¹ se produce un cambio y una apertura del campo de estudio al concebir al teatro, también, en su escenificación.² Asimismo, si bien el concepto de representación teatral es moderno —y entonces no debemos suponerlo sin más en el mundo griego— 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 en esa época). Conscientes 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.³

Asimismo, a partir de la noción moderna de hecho teatral y mediante la metodología de reconstrucción de puesta en escena desarrollada dentro de la disciplina de los estudios teatrales 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 espacio teatral con sus características arquitectónicas, los testimonios de sus participantes, el programa de mano, las notas de dirección).⁴ Nos interesa remarcar aquí la ampliación de los documentos mediante los que se puede analizar 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 e informaciones al respecto se encuentran en fuentes de índole variada.⁵ La *Poética* de Aristóteles es uno de los documentos más antiguos

¹ Su primera edición es de 1978.

² En esta misma línea, ver Csapo (2002, 2010) y Green (1996, 2002).

³ Este es el punto de partida que nos habilita a emprender una investigación al respecto. Este trabajo forma parte de nuestra Tesis Doctoral sobre la representación teatral griega financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (Conicet) actualmente en proceso de elaboración.

⁴ En todos los casos si están disponibles, por supuesto.

⁵ Por ejemplo, las vasijas de uso cotidiano que poseen motivos teatrales son ricas para estudiar la corporalidad de los personajes tanto trágicos como cómicos, encontramos varias fuentes textuales que a nivel general no refieren al teatro de la época pero que, a su vez, poseen datos útiles para un estudio de la representación teatral, entre otros.

que conocemos en relación con el teatro en general y privilegiado respecto del teatro griego. Además, el texto de la *Retórica*, que a nivel general no es un tratado sobre teatro, posee desarrollos relevantes para una investigación al respecto. El libro III, especialmente, ofrece argumentaciones relacionadas con el arte del actor.

En este trabajo nos interesa estudiar cómo era concebida en la época la relación entre la pieza trágica y su representación, dinámica que consideramos atravesada por el aspecto performativo. Nos concentraremos, aquí, principalmente en la argumentación de Aristóteles volcada en la *Poética*. El tratado posee, por un lado, comentarios descriptivos y, por otro, normativos correspondientes al pensamiento aristotélico (Halliwell 1987). Así, se presenta como una fuente privilegiada para estudiar tanto el pensamiento del autor como el teatro de su época. Seguimos en este trabajo las ediciones de Eduardo Sinnott (2009),⁶ Stephen Halliwell (1987) y Dupont-Roc y Lallot (1980) y para la *Retórica* la edición de Racionero (1990).

Oliver Taplin (2000), en el estudio al que ya referimos, 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. David 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 hayan visto el espectáculo (2007, 167).⁷ 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.

⁶ A esta edición corresponden la traducción de los pasajes de la *Poética* que transcribimos en este trabajo. Caso contrario se aclara dónde corresponde.

⁷ 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).

Entonces no habría interés, o no se concebía, un producto poético sin su aspecto performativo. Pero, no nos referimos a que ambas instancias son lo mismo ni a que la representación copia o transpone a escena la pieza sin más. Ambas son un tándem, dos pasos complementarios con ciertas características específicas que construyen una semántica con sus medios particulares. Y la labor del poeta posee una finalidad performativa, es decir que su labor no solo tiene en cuenta la posterior escenificación sino que es *para* ser representada.

Antes de emprender el análisis, es necesario realizar algunas aclaraciones, en primer lugar, respecto de la esfera textual dentro de la época que nos ocupa y, en segundo, en relación al reconocimiento de la pieza y su representación en tanto instancias separadas. En lo que respecta a lo primero, 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 la desaparición de la oralidad. Es decir que consiste en una compleja relación entre la lectura, la escritura y la comunicación oral, vínculo en el que la escritura eventualmente se integra y pasa a formar parte de lo oral (2012, 4).⁸ 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 Aristóteles, Enos remarca que la escritura funciona al servicio de lo oral (*ibíd.*, 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 (*ibíd.*, 24). Es sumamente interesante para el presente estudio el hecho de que la escritura sea puesta al servicio de la representación porque, como afirmamos ya, implica que la pieza trágica (la instancia textual o el trabajo del poeta) tiene 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 (*ibíd.*, 29).

El reconocimiento de la representación teatral y la pieza trágica como dos instancias separadas o, en palabras del propio Aristóteles, el estilo escrito y el estilo performativo, es el punto de partida que habilita

⁸ "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".

un estudio de cada una de dichas esferas involucradas en el hecho teatral. 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.⁹ 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 la falta total de especificidad y, por lo tanto, la 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 su 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 es el punto de partida para un estudio al respecto que tendrá entre sus tareas la indagación acerca de la dimensión conceptual. Es decir, no se considera plausible identificar la noción de la autonomía del teatro, sino que, por el contrario, es necesario investigar y construir la(s) concepción(es) adecuadas. Entonces, teniendo en cuenta esto, este trabajo se propone analizar cómo era concebida en la época la relación entre la pieza trágica y su escenificación que, como ya hemos mencionado, consideramos que estaba atravesada por el aspecto performativo y que la labor del poeta poseía una finalidad performativa.

En la *Poética* encontramos pasajes que argumentan a favor de lo dicho y otros que lo refutan:

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 (Aristóteles, *Poética* vi 1450b.17-22).

...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 (Aristóteles, *Poética* xiv 1453b1-10).

Si bien esto puede ser interpretado como una refutación a la relación que proponemos entre el texto y su representación, creemos que en rea-

⁹ Este problema no es propio del teatro sino de todas las disciplinas.

lidad 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 dramática debe contenerlo ya y en el espectáculo se manifiesta también modelado por sus medios específicos. Lo que se censura es que se genere únicamente mediante los recursos de la representación y no esté, ya, en la construcción de la trama producto del trabajo del poeta. Es decir, Aristóteles estaría objetando, justamente, que entre el texto dramático 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: “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, *Poética* xv, 1454b.15). Sinnott aclara que el sentido general de esta frase es un tanto misterioso. “Los aspectos sensibles”, *aísthēseis*, pueden ser los correspondientes a las circunstancias concretas de la representación teatral que el poeta no puede tener en cuenta aún cuando no dependan específicamente de la poética (2009, 110). Por su lado, Dupont-Roc y Lallot aseguran que, en realidad, esos aspectos sensibles —que en francés traducen como *impressions*— corresponden al ámbito del espectador. Entonces, la referencia se relaciona directamente al 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). Creemos que es sumamente claro respecto a la relación de complementariedad que proponemos entre el texto y su representación. “...los aspectos sensibles que necesariamente acompañan al arte poética...” presenta la relación en términos de lo necesario, *anankē*, 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.

Un segundo pasaje enriquece y problematiza el análisis:

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 hayan, en cada caso, en el estado afectivo... (Aristóteles, *Poética* xvii, 1455a. 23-32).

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 antes los ojos”? Stephen Halliwell (1987) lo relaciona con la *Retórica* y asegura que Aristóteles estaría pensando en el concepto retórico de “proyectar emociones ante una audiencia”. Además, asegura que el filósofo estaría acercando el poeta al actor que ensaya.¹⁰ No concordamos con esta interpretación y, en cambio, creemos que la identificación sería más pertinente con el director (o corego) ya que el consejo implica pensar en la representación, imaginarla.¹¹ Avanzando en el pasaje, ¿qué significa que el poeta debe “completar las acciones con gestos”? Comencemos por el término *schēma* que presenta algunas complicaciones a la hora de la traducción. El diccionario define la palabra como “forma, figura, apariencia” pero también dice que en Aristóteles significa “postura, gestos pantomímicos” (Bailly 2000). Eduardo Sinnott lo traduce como “gestos”¹² y Schlesinger (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, *Poética* XVII, 1455a29-32).

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

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, voces, vestidos y, en general, con actitudes teatrales excitan más la compasión, puesto que consiguen que el mal aparezca más cercano, poniéndolo ante

¹⁰ “Ar. is thinking in terms which bring the dramatic poet closely into relation with the actor, perhaps especially the rehearsing actor” (1987, 146).

¹¹ “...el poeta debe experimentar imaginariamente ese estado afectivo, a fin de ser más creíble” (2009, 121).

¹² Del mismo modo la traducen Dupont-Roc y Lallot (1980, 93).

los ojos, sea como inminente, sea como ya sucedido (Aristóteles, la *Retórica* II, 1386a29 y ss.).

Aquí encontramos, no solo el empleo la palabra *schēmasi*, 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. 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 más veces, 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 a 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 cuerpo¹³ y la expresión. Entonces, una vez más, vuelven al significado de *schēma* 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).

Para cerrar su extenso análisis, hacen notar que la palabra *schēma* es utilizada más adelante en el capítulo XIX y refiere al hacer actoral.¹⁴ Si bien algunos estudiosos lo interpretaron como una contradicción, en realidad no lo es. Es una misma técnica utilizada por el poeta y el actor (se puede sumar al orador) e implica un código estético propio (1980, 283). El hecho de que Aristóteles adjudique, mediante la utilización de la misma palabra, un mismo recurso compartido por el poeta y el actor

¹³ 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.

¹⁴ Para un análisis de la actividad del actor, ver Reznik 2016a.

es sumamente interesante para este trabajo. En primer lugar, es necesario completar el análisis de Dupont-Roc y Lallot agregando que cada uno de ellos —el poeta y el actor respectivamente— lleva a cabo dicha técnica mediante medios diferentes: uno mediante la palabra, aunque su objetivo es 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 de 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.¹⁵ 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 déictica* y pronombres adverbiales de lugar).¹⁶ Varios autores estudiaron cómo los textos trágicos ofrecen indicios para su representación. Easterling (1997) asegura que es posible, y sumamente rico, estudiar los textos griegos como guiones a ser representados. Según la autora, ellos ofrecen guías acerca de cómo deben ser representados. Goldhill (1986), por su lado, asegura que muchas veces las ambigüedades del texto se resuelven en la representación. En el teatro en general, consideramos que sería más atinado decir que la representación es una lectura o interpretación particular del texto, no una instancia que *resuelve* de manera unívoca el sentido del texto. Pero, 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 que denominamos finalidad performativa. Dinámica que está atravesada y modelada, entre otras cosas, por la cultura particular de la época y la transición entre la oralidad y la escritura. Dentro de este contexto en particular la virtualidad escénica adquiere características especiales y se presenta como la única

¹⁵ 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.

¹⁶ “[...] *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)

opción de escenificación posible. Es decir que la cuestión es diferente de lo que sucede después, tanto en el teatro pre moderno cuanto en el moderno, en donde la escenificación de la obra dramática puede seguir el texto o no, es decir que la relación es *libre* y hay múltiples opciones. En la Grecia Clásica, por su parte, debido a que la relación está atravesada por lo que denominamos finalidad performativa, la representación consume y completa la labor del poeta en el sentido de que la cuestión no se piensa en términos de posibilidades. Volviendo a los pasajes que estamos analizando, ambos —xv.1454b15 y xvii.1455a23-32— demuestran la importancia que tiene, para Aristóteles, que el trabajo del poeta tenga en cuenta que su producción será representada o, mejor, que su producción es *para* ser representada. En el contexto de transición entre la oralidad y la escritura en el que vive el filósofo esta cuestión es, 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. En este contexto de transición, en cambio, la labor del poeta, si bien era una instancia diferente, no se concebía sin su posterior representación, es decir, sin su aspecto performativo.

Respecto al espectáculo, tal vez la relación es más clara ya que éste representa la pieza previamente elaborada. 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, 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 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. Ya dijimos que, a diferencia de lo que sucede en el teatro posterior —en donde la virtualidad escénica se puede seguir o no y es libre— consideramos que en el teatro griego anti-

guo la virtualidad escénica se presenta como la única opción. Es decir, que la cuestión no implica ni involucra posibilidades. Pero no en el sentido de obligatoriedad sino de complementariedad.

Entonces, ambas instancias, 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 *mímēsis*¹⁷ con medios diferentes. En el caso de la actividad del poeta, él trabaja con la palabra escrita/oral y, aunque se lo denomine de otra manera, también mediante la virtualidad escénica. En el caso de la representación los medios son una combinación de sistemas significantes de naturaleza diversa. Pero como lo visual es su principio rector, podría caracterizarse como la manifestación visual de la pieza no en el sentido de copia sino en el sentido de que ella se funde y se transforma en un espectáculo con todos los procedimientos y los recursos escénicos.¹⁸

La relación que se propone aquí entre la pieza y su representación va más allá de, literalmente, poner en escena la obra.¹⁹ 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 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 y completa.

Para concluir, en el presente trabajo analizamos la relación que existía en la época clásica griega entre la obra trágica y su representación. El estudio se centró en las consideraciones de Aristóteles volcadas en la *Poética*. La propuesta radicó en plantear una dinámica a partir de lo performativo: virtual o latente en la pieza, y manifiesto y consumado en el espectáculo. Ahora bien, a diferencia del teatro posterior, lo propio de la época y de su cultura todavía oral es el hecho de que lo performativo atraviesa a ambas instancias y ellas son dos partes, complementarias, del mismo proceso. Es

¹⁷ Entendida como ficción, no como imitación.

¹⁸ Para un análisis detallado del espectáculo teatral griego ver Reznik 2016b.

¹⁹ Cabe aclarar, además, que a partir de cierto momento el poeta dejó de ocuparse directamente de la puesta en escena de la pieza.

decir, la pieza y la representación, si bien son instancias separadas con características particulares, estarían inconclusas una sin la otra. Nos interesó establecer la diferencia con el teatro pre-moderno y moderno en el que la virtualidad escénica se concebía como una posibilidad entre muchas. En el caso que nos ocupa consideramos que la representación de la pieza es la única opción, es decir que no se piensa en términos de posibilidades. Esto no significa, como ya se dijo, que el espectáculo es la plasmación escénica de la obra sin más, sino que él es la culminación de la actividad del poeta que comienza con la composición del texto dramático y finaliza con su puesta en escena.

Bibliografía²⁰

- Aristóteles. 2009. *Poética*. Trad. Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue.
- _____. 2004. *Poética*. Trad. Eilhard Schlesinger. Buenos Aires: Losada.
- _____. 1987. *Aristotle's Poetics*. Trad. Stephen Halliwell. Londres: Duckworth.
- _____. 1990. *Aristóteles. Retórica*. Trad. Quintín Racionero. Madrid: Gredos.
- Bailly, Anatole. 2000. *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec Français*. París: Hachette.
- Csapo, Eric. 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 *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, eds. Pat Easterling y Edith Hall. Cambridge: Cambridge University Press, pp.127-147.
- Dougherty, Carol y Leslie Kurke, eds. 2003. *The Cultures within Ancient Greek Culture. Contact, Conflict, Collaboration*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dupont-Roc, Roselyne y Jean Lallot. 1980. *La Poétique. Texte, traduction, notes*. París: Seuil.
- Easterling, Pat y Edith Hall, eds. 2002. *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Easterling, Pat, ed. 1997. *Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Enos, Richard. 2012. "Ancient Greek Writing Instruction and Its Oral Antecedents", en *A Short History of Writing Instruction. From Ancient Greece to Contemporary America*, ed. James Murphy. London: Routledge, pp. 1-35.

²⁰ Parte del material bibliográfico fue conseguido con recursos del Proyecto UNLP 1112H467 dirigido por la Dra. Graciela M. Chichi.

- Goldhill, Simon. 1997. "The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication", en *Greek Tragedy*, ed. Pat Easterling. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 127-149.
- _____. 1986. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldhill, Simon y Robin Osborne, eds. 1999. *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Graff, Richard. 2001. "Reading and the "Written Style" in Aristotle's "Rhetoric"". *Rhetoric Society Quarterly* 31.4: 19-44.
- Green, John Richard. 2002. "Towards a Reconstruction of Performative Style", en *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, eds. Pat Easterling y Edith Hall. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 93-126.
- _____. 1996. *Theatre in Ancient Greek Society*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Innes, Doreen C. 2007. "Aristotle: The Written and the Performative Styles", en *Influences on Peripatetic Rhetoric. Essays in Honour of William W. Fortenbaugh*, ed. David C. Mirhady. Boston: Leiden.
- Kosman, Aryeh. 1992. "Acting: Drama as the Mimesis of the Praxis", en *Essays on Aristotle's Poetics*, ed. Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, pp. 51-72.
- Oksenberg Rorty, Amélie, ed. 1992. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Reznik, Carolina. 2016a. "Reflexiones en torno al actor griego trágico como sistema signifiante". *Revista Arte y Sociedad. Revista de Investigación (ASRI)* [en línea] 10 (abril). Recuperado el 15 de enero del 2017 de: <http://asri.eumed.net/10/index.html>.
- _____. 2016b. "Reflexiones sobre la representación teatral griega a partir de *La Poética* de Aristóteles". *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* [en línea] 24 (diciembre). 163-172. Recuperado el 15 de enero del 2017 de: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3150/2789>.
- Sifakis, Gregory Michael. 2002. "Looking for the actor's art in Aristotle", en *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, eds. Pat Easterling y Edith Hall. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 148-164.
- Taplin, Oliver. 2000. *Greek Tragedy in Action*. Londres: Routledge.
- Valakas, Kostas. 2002. "The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-Play", en *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, eds. Pat Easterling y Edith Hall. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 69-92.

Wiles, David. 2007. *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fecha de recepción del artículo: 8 de noviembre de 2016.

Fecha de recepción de la versión revisada: 11 de enero de 2017.