

La noción de virtualidad escénica en *La Poética* de Aristóteles



Carolina Reznik

Instituto Patagónico de Ciencias Sociales y Humanas, CCT CONICET-CENPAT / GETEA, Instituto de Historia del Arte Argentina y Latinoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina
reznik.carolina@gmail.com

Fecha de recepción: 27/08/2020. Fecha de aceptación: 26/03/2021

Resumen

La *virtualidad escénica* es una noción clave dentro de los estudios teatrales y, en especial, en relación al análisis del texto teatral. Modifica su carácter literario y evidencia su potencialidad escénica. A partir de ella, se conecta la instancia textual con la espectacular. Del mismo modo que el texto es parte del espectáculo, a partir de la virtualidad escénica, éste está presente en aquél. El objetivo de este trabajo consiste en identificar en *La Poética* y en *La Retórica* argumentaciones relacionadas con la *virtualidad escénica*. Esta noción es sumamente significativa porque implica una característica del texto teatral que refiere a su especificidad disciplinar. El hecho de que Aristóteles tenga en cuenta de manera explícita dicha particularidad del producto poético demuestra, por un lado, que es conocedor de dicha especificidad. Por otro, el hecho de incluirla en las recomendaciones al poeta para la correcta composición de la trama implica que el filósofo aboga por ella. Es decir, que su concepción del teatro incluye el espectáculo, no es indistinto que el producto poético se represente o no y, además, que valora dicha instancia.

■ Palabras clave: virtualidad escénica, aristóteles, poética, retórica, grecia

The Notion of Scenic Virtuality in Aristotle's Poetics

Abstract

Scenic virtuality is a key notion within theater studies and, especially, regarding the analysis of the theatrical text. It modifies its literary character and shows its scenic potentiality. On its basis, the textual instance is connected with the stage one. In the same way that the text is part of the performance, based on the scenic virtuality, this one is present in the text. This work aims to identify arguments related to scenic virtuality in Aristotle's *Poetics* and *Rhetoric*. This notion is extremely significant because it implies a characteristic of the theatrical text that refers to its disciplinary specificity.

The fact that Aristotle explicitly takes into account this particularity of the poetic product shows, on the one hand, that he is aware of this specificity. On the other, the fact of including it in the recommendations to the poet for the correct composition of the plot implies that the philosopher advocates for it. That is to say that his conception of the theater includes the performance, that it is not indistinct that the poetic product is represented or not and, furthermore, that he values said instance.

■ Key words: scenic virtuality, aristotle, poetics, rhetoric, greece

La *virtualidad escénica* es una noción clave dentro de los estudios teatrales y, en especial, en relación al análisis del texto teatral. Modifica su carácter literario y evidencia su potencialidad escénica. Según De Marinis (2005), si bien el texto dramático es una obra literaria autónoma, también es material de puesta en escena. Justamente esta noción manifiesta dicha característica y, a partir de ella, se conecta la instancia textual con la espectacular. Del mismo modo que el texto es parte del espectáculo, a partir de la virtualidad escénica, éste está presente en aquél.

Ahora bien, se trata de una característica de la creación de la pieza textual y no de la realización efectiva de la puesta en escena (Uberfeld, 1989 y 1997). En el texto escrito se encuentra el germen a partir del cual edificar su puesta en escena. La representación no es la traducción ni la ilustración de un texto, una repetición, un doblaje o una explicación visual. Según De Toro (1987), existen matrices de teatralidad en el texto dramático, blancos textuales, lugares de indeterminación que son potencialmente plasmables en la escena. El lector de un texto teatral debe “rellenar los agujeros del texto”, construir una representación imaginaria.

El objetivo de este trabajo es relevar e identificar en *La Poética* y en *La Retórica* argumentaciones relacionadas con lo que, dentro de la disciplina de los estudios teatrales, se denomina “virtualidad escénica”¹. Esta noción es sumamente significativa porque implica una característica del texto teatral que refiere a su especificidad disciplinar. El hecho de que Aristóteles tenga en cuenta de manera explícita dicha particularidad del producto poético demuestra, por un lado, que es conocedor de dicha especificidad. Por otro, el hecho de incluirla en las recomendaciones al poeta para la correcta composición de la trama implica que el filósofo aboga por ella. Es decir, que su concepción del teatro incluye el espectáculo, no es indistinto que el producto poético se represente o no y, además, que valora dicha instancia.

La Poética y La Retórica de Aristóteles

La Poética de Aristóteles es uno de los documentos más antiguos que conocemos en relación al teatro en general y privilegiado respecto del teatro griego. El texto de *La Retórica*, por su parte, posee desarrollos relevantes al respecto. El libro III, especialmente, ofrece argumentaciones relacionadas con el arte del actor. Esto se debe, en parte, a características comunes que comparte éste con el orador.

La Poética y *La Retórica* de Aristóteles poseen una historia conceptual y cultural común que se debe a circunstancias tanto internas cuanto externas. Es posible que esta cercanía haya tenido origen en las posiciones que le asignaron a los tratados en los

¹ Este trabajo forma parte de nuestra investigación doctoral acerca del espectáculo teatral según la concepción de Aristóteles volcada en *La Poética* y en *La Retórica*. Asimismo, se inscribe en el proyecto FILOCYT FC19-o8o 2019-2021, el cual dirijo, radicado en el Grupo de Estudios del Teatro Argentino e Iberoamericano, Instituto de Historia del Arte Argentina y Latinoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

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

Si dejamos a un lado cuestiones referidas a su transmisión y nos centramos en lo relacionado con lo conceptual, “Si bien Aristóteles afirma en ambos tratados la autonomía disciplinaria de la retórica y de la poética, también reconoce... los ámbitos en que confluyen” (Chichi y Suñol, 2008: 80). Según Sinnott, *La Poética* es la teoría sistemática de la literatura más antigua que se conoce y ejerció en ese campo una gran influencia –que persiste aún hoy– a la que sólo se asemeja la de *La Retórica* (2009: VII). Al respecto, fueron sumamente importantes los estudios realizados a mediados de los años sesenta que habilitaron un campo de estudio común entre ambas disciplinas. La tesis de McKeon (1965), uno de los exponentes de la época, “resalta la ductilidad de las perspectivas del enfoque aristotélico acerca de las disciplinas identificadas en el corpus, a saber: historia, arte, ciencia, retórica, dialéctica y sofística.” (Chichi, 2013: 22). Weiss (1982), por su parte, identificó los cuatro planteos más populares respecto a los límites entre ellas: por un lado, el que distingue entre la función de cada una; en segundo lugar, la posición que tiene en cuenta las funciones diferentes de ambos discursos, la falta de límites y libertad del poeta contra el condicionamiento del orador respecto de lo que acepta su auditorio; otro que diferencia el discurso mimético del no mimético; y, por último, un cuarto que tiene en cuenta criterios de verificabilidad o falsabilidad frente a un discurso que apela a las imágenes y a las emociones.

No es el objetivo de este trabajo ahondar ni problematizar en los distintos enfoques acerca de las relaciones de los tratados. Lo que nos interesa resaltar aquí es la proximidad y los puntos de contacto entre ambas disciplinas. *La Poética* y *La Retórica* abordan composiciones literarias destinadas a ser representadas (Taplin, 2003: 54 y ss.). El hacer del orador y del actor y la representación teatral con el desempeño oral del primero tienen puntos en común y superposiciones. Pero eso no implica que cada una de las actividades en cuestión no posean características específicas (Reznik, 2020). Ahora bien, justamente debido a estos cruces, no sorprende que en *La Retórica* encontremos argumentaciones referidas al teatro en general y al hacer actoral en particular.

La noción de virtualidad escénica

La especificidad del texto dramático consiste en su aspiración teatral. Ubersfeld (1989 y 1997) parte del supuesto de que existen en el interior del texto de teatro matrices textuales de representatividad y asegura que puede ser analizado con instrumentos específicos que pongan de relieve los núcleos de teatralidad del texto. En la escritura teatral, y más en concreto en sus presupuestos, existe algo específico, los núcleos de teatralidad del texto que hacen que sea teatro y no otra cosa. Recordemos que para Taplin el teatro puede existir sin un texto previo, pero un texto teatral sin su posterior representación no es teatro sino una forma poética bajo la influencia del teatro

(1995: 95-96). Se trataría, según Ubersfeld, de una característica de la creación y no de la realización.

Debido a esta característica, el texto dramático es una de las fuentes privilegiadas a la hora de estudiar y reconstruir puestas en escena del pasado. Remarcamos el hecho de que es una de las fuentes privilegiadas, aunque no la única. La noción de hecho teatral implica concebir el teatro como una actividad que excede la representación y toma en cuenta –e incluye– para su estudio los elementos que la rodean (imágenes, testimonios de sus participantes y de la época, el teatro con sus características arquitectónicas, el espacio escénico, entre otros). Según De Marinis (2005), el texto no es lo más importante en el teatro, sino lo que más perdura. Ahora bien, a pesar de este carácter de privilegio que ostenta el texto dramático, éste plantea sus problemas específicos. Esto se debe, justamente, a que se trata –en realidad– de la representación que prevé el texto, no la que necesariamente se lleva a cabo. A esto se refiere Ubersfeld (1989 y 1997) cuando dice que es algo propio de la creación del texto dramático y no de la realización efectiva del espectáculo teatral, ya que el responsable de llevarlo a escena es libre de seguir lo que propone el texto o de ignorarlo.

La virtualidad escénica se manifiesta en el texto dramático de diversas maneras: en las didascalias o acotaciones escénicas de forma explícita y a lo largo de los diálogos de los personajes de un modo más implícito o velado. Ésta comprende tanto las acciones –como entrar, salir, suplicar, arrodillarse– cuanto cuestiones más sutiles como los gestos o los tonos de voz relacionados con los sentimientos que, en muchos casos, se desprenden de dichas acciones o del contenido de los parlamentos. En el caso del teatro griego, al no haber acotaciones escénicas, debemos rastrear la virtualidad escénica en los diálogos. Transcribiremos, a continuación, algunos ejemplos a modo ilustrativo. En relación a la descripción del espacio escénico y al lugar en el que transcurre la acción:

ἀλλ' ἄγε, Πέρσαι, τόδ' ἐνεζόμενοι
στέγος ἀρχαῖον

[Pero, vamos, Persas, sentados aquí, ante este antiguo palacio....(*Los persas*, 140)]²

πάντες δ' Ἀχαιοὶ ναῦς ἔχοντες ἤσυχοι
θάσσουσ' ἐπ' ἀκταῖς τῆσδε Θρηκίας χθονός

[Todos los aqueos, con sus naves, están sentados inmóviles, en las costas de esta tierra tracia... (*Hécuba*, 35-37)]

En relación a las entradas y salidas:

ἀλλ' οἶδε παῖδες ἐκ τρόχων πεπαυμένοι
στείχουσι, μητρὸς οὐδὲν ἐννοούμενοι
κακῶν

[Pero, aquí vienen los hijos, que han terminado las carreras, que no se preocupan en nada por las desgracias de su madre (*Medea*, 47-49)]

Este ejemplo es interesante porque no solo anuncia la entrada de los personajes, sino que hace alusión a su aspecto (vienen de ejercitarse, posiblemente con un dejo de cansancio, etc.) y a su estado de ánimo (alegres, sin preocupación en relación a su madre).

² Las traducciones de las tragedias son propias, realizadas en conjunto con Nerina Palermo en el marco del proyecto FILOCYT. FC19-o8o 2019-2021. Cfr. nota 1 de este trabajo.

Respecto de lo gestual, se advierten diferentes matices, algunos referidos solo a posiciones corporales, otros a cuestiones relacionadas con lo emocional o la entonación, entre otros:

βρέτη πεσούσας πρὸς πολιισσούχων θεῶν
αὔειν, λακάζειν, σωφρόνων μισήματα;

[¿Gritar y dar alaridos/vociferar postradas ante las imágenes de madera de los dioses protectores de la ciudad, cosas odiosas para los prudentes? (*Los siete contra Tebas*, 184-187)]

ἤκουσας ἢ οὐκ ἤκουσας, ἢ κωφῆ λέγω;

[¿Escuchaste o no escuchaste? ¿O le hablo a una sorda? (*Los siete contra Tebas*, 202)]

τροφὸν δ' Ὀρέστου τήνδ' ὀρῶ κεκλαυμένην.

[Ahí veo a la nodriza de Orestes, bañada en lágrimas. (*Las coéforas*, 731)]

καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν

έχθροὺς μεθείσα τοὺς έμοὺς άζημίους;

τολμητέον τάδ' (...)

(...) ἄ ἄ

μη δῆτα, θυμέ, μη σύ γ' έργάση τάδε

[Pero, ¿por qué sufro? ¿Quiero ser el hazmerreír, al dejar a mis enemigos impunes?

Tengo que atreverme...

¡Ay, ay! No, corazón, no hagas esto... (*Medea*, 1049-1057)]

Esta cuestión, propia de la naturaleza teatral, va adquiriendo a lo largo de la historia características particulares. En el teatro premoderno y moderno (en la posmodernidad la cuestión se torna problemática. Cfr. Pavis (1994)), la relación entre el texto dramático y su representación es libre en dos sentidos. Por un lado, el texto teatral es un fin en sí mismo y puede ser representado o no. Por otro, el responsable de llevarlo a escena es independiente en relación a la virtualidad escénica que propone la pieza y puede seguirla, cuestionarla, contradecirla o ignorarla. Este tema se relaciona con el hecho de que esta cualidad del texto dramático –la virtualidad escénica– es una característica de su creación y no de la realización del espectáculo (Ubersfeld, 1989 y 1997). Ahora bien, en la época que nos ocupa esta cuestión es diferente y adquiere características peculiares y la pieza poética no es un fin en sí mismo y no se concibe sin su posterior representación (Taplin, 2003). Según este investigador, Aristóteles no lo entiende de esta manera y no valora la escenificación del texto teatral. No compartimos esta afirmación y, por el contrario, aseguramos que el filósofo no solo valora el espectáculo teatral, sino que lo considera como una instancia indispensable de la actividad teatral (Reznik, 2017 y 2016). Aclaremos esta cuestión en las conclusiones del presente trabajo.

La virtualidad escénica según Aristóteles

En trabajos anteriores afirmamos, a partir de un relevamiento de los tratados que nos ocupan, que Aristóteles considera que la pieza dramática y el espectáculo se vinculan a partir de una dinámica performativa que le imprime a aquélla una finalidad performativa. Ambos objetos –texto dramático y representación teatral–, si bien son diferentes entre sí y poseen características particulares, funcionan de manera complementaria y conjunta, se manifiestan de forma completa consumando el proceso que culmina en el espectáculo teatral. Y su relación y dinámica particular se estructuran y están atravesadas por el aspecto performativo que uno posee de manera potencial o virtual y el otro lleva a cabo, realiza y completa (Reznik, 2017).

A continuación, referiremos pasajes respecto de la noción de virtualidad escénica. Esta noción funciona de manera complementaria con la finalidad mencionada y juntas implican una conciencia acerca de la especificidad del teatro y del texto dramático y evidencian la importancia que tiene, para Aristóteles, el espectáculo teatral. Como afirmamos al explicitar el objetivo del presente trabajo, es posible identificar a lo largo de *La Poética* argumentaciones en las que se advierte lo que en los estudios teatrales se entiende como virtualidad escénica. Dichos desarrollos atañen tanto a la labor del poeta, y entonces a la elaboración de la pieza, como a su escenificación. En relación a lo primero:

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

[Es necesario tener en cuenta estas cosas, como también aquellas destinadas a las sensaciones que necesariamente acompañan al arte poética. (Aristot, *Poet.* XV.1454b15)]³

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

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

Ambos pasajes refieren a la mencionada dinámica performativa. Asimismo, se relacionan con la noción de virtualidad escénica. Tener en cuenta, al componer las tramas, las cosas “destinadas a las sensaciones que necesariamente acompañan al arte poética”, “completando con los gestos” y el hecho de que sean “más convincentes quienes están más conmovidos...” implica la presencia virtual de su representación. Además, plantea la cuestión en términos de lo necesario, es decir, de lo que no puede ser de otra manera. Especialmente, la recomendación de completar la expresión lingüística con los gestos es bastante explícita al respecto. Es posible que suene paradójico que el poeta, que elabora la pieza mediante el lenguaje, incorpore en su labor lo gestual, pero –justamente– en eso consiste la virtualidad escénica, en la presencia de una dimensión extra lingüística (que no implica solo lo gestual sino todos los signos escénicos) en la instancia textual.

Halliwell relaciona el “colocar las acciones ante los ojos” con *La Retórica* y asegura que Aristóteles estaría pensando en el concepto retórico de “proyectar emociones ante un auditorio”. Además, asegura que el filósofo estaría acercando el poeta al actor que ensaya (1987: 146). No acordamos con esta interpretación y, en cambio, creemos –junto con Sifakis (2013)– que la identificación sería más pertinente con el director (o corego) ya que el consejo implica, a nuestro criterio, pensar en la representación, imaginarla. Sifakis, por su parte, argumenta que Aristóteles estaría apelando al tipo de poeta que puede convertirse en el mejor dramaturgo: éste no sería *extático*, sino

³ Las traducciones de los tratados aristotélicos son propias y fueron realizadas en el marco de nuestra investigación doctoral.

inteligente, ya que puede visualizar el comportamiento emocional de sus personajes como si fueran personas reales atravesando determinadas circunstancias de la vida (2013: 60).

El pasaje que transcribimos a continuación también refiere a la finalidad performativa y, al igual que los anteriores, es significativo –además– en relación a la virtualidad escénica. En este caso resulta interesante porque refiere a la composición de la trama con miras a la recepción de la pieza. Ésta sin la representación tiene que ser capaz de generar las pasiones trágicas. Si el que escucha las experimenta sin verlas (como lo haría en el espectáculo) es porque hay rastros o pistas que refieren a éste, cierta presencia virtual de su escenificación. Además, la afirmación de que “provocarlas a través del espectáculo es menos artístico y necesita de ayuda exterior” evidencia que la cuestión no involucra posibilidades. Es decir, que la representación teatral no siga el texto y haga agregados en cuanto a su semántica y procedimientos para generar las pasiones no es lo esperable.

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

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

El hecho de que la escenificación de la pieza no involucre posibilidades de elección por parte del responsable de llevarla a escena y que, por el contrario, éste deba seguir su virtualidad escénica se evidencia, también, en pasajes referidos a ejemplos de tragedias específicas:

σημεῖον δὲ τούτου ὃ ἐπιτιμᾶτο Καρκίνῳ. ὁ γὰρ Ἀμφιάραιος ἐξ ἱεροῦ ἀνήγει, ὃ μὴ ὀρώντα ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν.

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

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

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

El primero de ellos es bastante explícito: el poeta compuso la trama y no advirtió cierto detalle que al ser llevado a escena resultó molesto y, si bien ello podría haber sido modificado cuando se montaba la pieza, realizar cambios no era una posibilidad. En el segundo pasaje también se plantea una relación entre la representación de la obra y el texto teatral en la que aquella debe seguir a éste. Es por ello que las tragedias de Eurípides, si están bien dirigidas, resultan las más trágicas y exitosas, es decir, si siguen la composición de la trama y, entonces, su virtualidad escénica.

Analicemos un último pasaje de *La Poética*:

φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόηλον. ἀλλὰ μηχανῆ χρηστῆ ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἢ οὐχ οἶόν τε ἄνθρωπον εἶδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἢ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας: ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν. ἄλογον δὲ μὴδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγωδίας, οἶον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.

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

La palabra μηχανή (mējané) remite directamente a la materialidad del espectáculo. Literalmente significa “instrumento, máquina para levantar peso”, pero dentro del ámbito del teatro refiere a una “máquina teatral mediante la cual los dioses aparecen en el aire” (Liddell y Scott, 1996: s.v.), es decir, que es un dispositivo escénico. Es sumamente significativo el hecho de que aquí Aristóteles esté pensando directamente en la representación teatral. La μηχανή (mējané) no es parte del desenlace de *Medea* sino cómo éste es llevado a escena. La crítica a Eurípides tiene que ver con la elaboración de una trama en la cual el desenlace involucra la aparición de un dios y, entonces, la necesidad de utilizar dicho dispositivo. Pero lo interesante es la manera en que lo expresa: no censura la resolución del conflicto mediante la aparición del dios, sino que el final implique el uso de la μηχανή (mējané). Lo que tiene en cuenta el filósofo es la virtualidad escénica de la pieza teatral, está pensando en su posterior representación. Una vez más, no se concibe la posibilidad de cambios en su escenificación sino que ésta debe seguir lo que propone el texto.

Por último, en *La Retórica* también identificamos argumentaciones que podemos relacionar con la noción de virtualidad escénica:

ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθήσι καὶ ὄλως ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι (ἐγγὺς γὰρ ποιούσι φαίνεσθαι τὸ κακόν, πρὸ ὀμμάτων ποιούντες ἢ ὡς μέλλοντα ἢ ὡς γεγονότα

[...es necesario que los que complementan [el efecto de sus descripciones] con gestos, tonos, vestimentas y, en general, con representación conmuevan más, pues hacen que el mal aparezca cerca poniéndolo frente a los ojos ya sea como a punto de suceder o como ya pasado. (Aristot. *Rhet.* II.8. 1386a31-35)]

Si bien el discurso persuasivo no es un texto teatral, involucra una representación con características acordes a la disciplina (Reznik, 2020). Entonces, del mismo modo, en la elaboración de la instancia textual debe estar contemplada la posterior dimensión

performativa y, por lo tanto, involucrar determinada virtualidad escénica para “completar su pena con gestos, tonos de voz, vestuarios y con actuaciones teatrales en general”. Sifakis (2013) afirma que en *La Retórica* Aristóteles aborda el tema de la actuación solo en lo referido al uso de la voz. No acordamos con el autor y este es uno de los pasajes que abona nuestra argumentación.

Algunas conclusiones

En los pasajes que analizamos en el presente trabajo advertimos argumentaciones que identificamos con la noción de virtualidad escénica. Esta noción es sumamente significativa para los estudios teatrales porque implica una característica del texto teatral que refiere a su especificidad disciplinar. El hecho de que Aristóteles tenga en cuenta de manera explícita dicha particularidad del producto poético demuestra, por un lado, que es conocedor de dicha especificidad y, por otro, el incluirla en las recomendaciones al poeta para la correcta composición de la trama implica que el filósofo aboga por ella. Es decir, que su concepción del teatro incluye el espectáculo, no es indistinto que el producto poético se represente o no y, además, que valora dicha instancia.

El hacer del poeta produce una pieza que será representada. Si bien hay diferentes tipos de discurso que poseen una instancia de representación posterior, el poético mantiene una relación y unas características particulares al respecto. Acerca de ello, resulta interesante remarcar dos cuestiones: por un lado, la finalidad performativa de la labor del poeta –es decir, que es *para* ser representado posteriormente– y, por otro, lo problemático –o más bien confuso– de ubicarlo únicamente como perteneciente al estilo escrito. Esta característica es propia de su especificidad en tanto teatro. Ahora bien, a pesar de que estos rasgos sean propios del discurso dramático en general, y no exclusivos de la época que nos ocupa, aseguramos que en la Grecia Clásica adquieren características particulares.

En el teatro en general, la representación es una lectura o una interpretación particular del texto, no una instancia que *resuelve* de manera unívoca el sentido de éste. Pero, en el caso del teatro griego, la cuestión no es tan sencilla, más que nada por la relación particular entre el texto dramático y su escenificación que denominamos, siguiendo a Taplin (2003), finalidad performativa. Esta dinámica está atravesada y modelada, entre otras cosas, por la cultura propia de la época, la cual estaba atravesando una transición entre la oralidad y la escritura (Enos, 2012).

Dentro de este contexto específico, la virtualidad escénica adquiere características especiales y se presenta como la única opción de escenificación posible. Es decir que la cuestión es diferente de lo que sucede después, tanto en el teatro pre-moderno cuanto en el moderno, cuando la relación entre el texto y su representación es *libre* y el responsable de la escena cuenta con múltiples opciones. En la Grecia Clásica, por su parte, 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.

Bibliografía

- » Chichi, G.M. y Suñol, V. (2008). “La Retórica y La Poética de Aristóteles: sus puntos de confluencia”, *DIANOIA*, Revista del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM (México), vol. LIII, 6o (mayo 2008); pp.79-111. Abierto: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So185-24502008000100004
- » Chichi, G. M. (2013). “Acercas de las presentaciones de los textos de la Retórica y la Poética de Aristóteles”, en *Opúsculo filosófico*, Año VI, nro 18, Mendoza.
- » De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires: Galerna.
- » De Toro, F. (1987). *Semiótica del teatro*, Buenos Aires: Galerna.
- » Enos, R., (2012). “Ancient Greek Writing Instruction and Its Oral Antecedents” en Murphy, J. (ed.), *A Short History of Writing Instruction. From Ancient Greece to Contemporary America*, London: Routledge: 1-35.
- » Halliwell, S. (1987). *Aristotle’s Poetics*, Londres: Duckworth.
- » Liddell, H. G. y Scott, J. (1996). *Greek-English Lexicon, with a revised supplement*, Oxford: Clarendon Press.
- » McKeon, R. (1965) “Rhetoric and Poetic in the Philosophy of Aristotle”, en Olson, E. (Ed.), 1965, *Aristotle’s “Poetics” and English Literature. A Collection of Critical Essays*, Chicago and London: The University of Chicago Press, Chicago and London, pp. 201-236.
- » Pavis, P. (1994). “Del texto a la escena: un parto difícil”, en Pavis, P., *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana: Casa de la Cultura.
- » Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra.
- » Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- » Reznik, C. (2016). “Reflexiones sobre la representación teatral griega a partir de La Poética de Aristóteles”, *Revista Telón de Fondo*, Nro. 24, Diciembre 2016, <http://telondefondo.org>
- » Reznik, C. (2017). “La relación entre la pieza trágica y su representación en la Grecia Clásica: una dinámica performativa”, *Revista Investigación Teatral*, volumen 8, número 12, agosto-diciembre 2017, Universidad Veracruzana, México
- » Reznik, C. (2020). “Consideraciones sobre la representación oratoria y sus relaciones con la representación teatral”, 2020, *Actas de las IV Jornadas interdisciplinarias de jóvenes investigadores de la antigüedad grecolatina*, publicado online., a la espera de que salga impreso <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAG/IVJIAG2017/schedConf/presentations>
- » Sifakis, G.M. (2013). “The misunderstanding of oopsis in Aristotle’s Poetics”, en Harrison, G. W. M. y Liapis, V. (Eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden y Boston: Brill, pp. 45-62.
- » Sinnott, E. (2009). *Aristóteles. Poética*, Buenos Aires: Colihue.
- » Taplin, O. (1995). “Opening Performance: Closing Texts?”, *Essays in Criticism*

45.2: 94–120.

- » Taplin, O. (2003). *Greek Tragedy in Action*, Londres: Routledge.
- » Weiss, S. M. (1982). “Rhetoric and Poetics. A Re-evaluation of the Aristotelian Distinction”, *Rhetoric Society Quaterly*, 12,1, 1982, pp.21-29.