



LOS EJEMPLOS DE TRAGEDIAS CONSERVADAS
COMPLETAS EN LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

*THE EXAMPLES OF TRAGEDIES PRESERVED COMPLETE
IN ARISTOTLE'S POETICS*

Carolina Reznik

Instituto Patagónico de Ciencias Sociales y Humanas (IPCSH)
CCT CONICET-CENPAT

(reznik.carolina@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7689-0802>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.10
ISSN 2444-3948

Resumen: La *Poética* de Aristóteles es el tratado más antiguo que conocemos en relación al teatro. Si bien su objeto de estudio es el arte del poeta, abundan las referencias al espectáculo teatral. La argumentación relacionada con el ámbito escénico no se encuentra solo en referencias explícitas, sino que también es posible rastrearla en los desarrollos vinculados con la elaboración de la pieza trágica, a partir de la noción de *virtualidad escénica* y de la relación de *finalidad performativa* que vincula el texto teatral con su representación.

En el presente artículo proponemos analizar la utilización de los ejemplos provenientes de tragedias conservadas completas en la *Poética*. Si bien éstos son utilizados generalmente para referir cuestiones relacionadas con la correcta composición de la trama, de todos modos pueden ser analizados en relación con el espectáculo, a partir de las nociones de virtualidad escénica y finalidad performativa que identificamos a lo largo del tratado. Dichos ejemplos resultan sumamente enriquecedores

para comprender cómo el filósofo concebía la actividad teatral en su totalidad.

Palabras Clave: Aristóteles, *Poética*, Tragedia, Espectáculo, Poeta.

Abstract: Aristotle's *Poetics* is the oldest treatise we know about the theater. Although his object of study is the art of the poet, references to theatrical spectacle abound. The argumentation related to the stage environment is not found only in explicit references, but it is also possible to trace it in the developments linked to the elaboration of the tragic piece, based on the notion of *scenic virtuality* and the relationship of *performative purpose* that links the theatrical text with its representation.

In this article we propose to analyze the use of examples from tragedies preserved complete in *Poetics*. Although these are generally used to refer to issues related to the correct composition of the plot, they can still be analyzed in relation to the performance. These examples are extremely enriching to understand how the philosopher conceived theatrical activity in its entirety.

Key Words: Aristotle, *Poetic*, Tragedy, Spectacle, Poet.

Sumario: 1. Palabras preliminares. 2. Precisiones terminológicas: la virtualidad escénica y la finalidad performativa. 3. Los ejemplos de tragedias conservadas completas en la *Poética* de Aristóteles. 4. Consideraciones finales. 5. Obras citadas. 6. Notas .

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

CAROLINA REZNIK. Becaria Posdoctoral del CONICET (Instituto Patagónico de Ciencias Sociales y Humanas-CCT CONICET-CENPAT). Dra. en Historia y Teoría de las Artes, Magíster en Estudios Clásicos con orientación en Cultura y Lic. en Artes Combinadas, todo por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Su tema de investigación es el teatro griego antiguo en su modalidad espectacular: en su tesis doctoral estudió la argumentación de Aristóteles volcada en la *Poética* y en la *Retórica* en relación con el espectáculo teatral y en la actualidad estudia las pinturas que decoran la cerámica de la época vinculadas con el teatro. Es docente de la materia Historia de la Antigüedad Clásica de la Facultad de Humanidades y Cs. Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (sede Trelew).

I. PALABRAS PRELIMINARES

La *Poética* de Aristóteles es el tratado más antiguo que conocemos en relación al teatro. Si bien su objeto de estudio es el arte del poeta¹, abundan las referencias al espectáculo teatral. En principio, a partir de la delimitación de su objeto de estudio el filósofo está reconociendo y otorgándole entidad:

ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.²

El espectáculo [es] atractivo pero no es resultado del arte [de la poética]. Pues la fuerza de la tragedia existe³ 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)⁴

Aristóteles no solo identifica la actividad del poeta como algo separado del espectáculo, sino que además explicita un responsable diferente de su realización: el escenógrafo⁵. Muchos estudiosos⁶ han interpretado el pasaje como falta de interés respecto del espectáculo por parte del filósofo. Por nuestra parte, seguimos a Sifakis cuando afirma que la representación es una parte importante de la tragedia y es por ello que Aristóteles la incluye entre sus elementos constitutivos⁷. Pero no la discute en el tratado porque justamente no forma parte del arte del poeta, es decir, es extra técnico (2013, págs. 46-48)⁸.

El hecho de que Aristóteles reconozca el espectáculo como una instancia diferente de la esfera textual es el punto de partida que habilita un estudio del tratado en relación con aquél. La argumentación relacionada con el ámbito escénico no se encuentra solo en referencias explícitas, como el pasaje que acabamos de citar. Sino que también es posible rastrearla en los desarrollos vinculados con la elaboración de la pieza trágica: a partir de la noción de *virtualidad escénica*, característica de los textos teatrales que atañe a su especificidad disciplinar, y de la relación de *finalidad performativa* que vincula el texto teatral con su posterior representación, nociones que identificamos a lo largo del tratado aristotélico⁹.

En el presente artículo nos proponemos analizar la utilización de los ejemplos provenientes de tragedias conservadas completas en la *Poética* de Aristóteles. Si bien éstos son utilizados generalmente¹⁰ para referir cuestiones relacionadas con la correcta composición de la trama, es decir, que conciernen al ámbito textual, de todos modos pueden ser analizados en relación con el espectáculo teatral, a partir de las nociones de *virtualidad escénica* y *finalidad performativa*. Dichos ejemplos resultan sumamente enriquecedores para comprender cómo el filósofo concebía la actividad teatral en su totalidad (y no solo respecto de la labor del poeta).¹¹ Antes de emprender el análisis, realizaremos algunas precisiones terminológicas.

2. PRECISIONES TERMINOLÓGICAS: LA VIRTUALIDAD ESCÉNICA Y LA FINALIDAD PERFORMATIVA

El teatro posee una entidad problemática porque implica dos instancias, una escrita y otra escénica o espectacular.¹² Si bien el arte teatral se manifiesta de manera completa en la representación de la que el texto dramático forma parte, éste tiene una existencia independiente y puede ser entendido de dos maneras: como una obra literaria autónoma y disfrutable o como material de espectáculo. Es a partir de esto último que entran en juego diferentes estrategias de escritura dramática que apuntan a la potencialidad del texto para ser puesto en escena, lo que dentro de los estudios teatrales se denomina *virtualidad escénica* (Reznik, 2021b), *potencialidad dramática* (Villegas, 1990) o *matrices de representación* (Ubersfeld, 1989).

Pues bien, 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. 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. Ahora bien, se trata de una característica de la creación de la pieza escrita y no de la realización efectiva del espectáculo. Es decir, la representación que prevé el texto no es la que necesariamente se lleva a cabo. La representación no es la traducción ni la ilustración de un texto, una repetición, un doblaje o una explicación visual.

La virtualidad escénica se manifiesta de diversas maneras: en las didascalias o acotaciones escénicas de forma explícita y a lo largo de los diálogos de los personajes de un modo más implícito o velado. Ésta comprende tanto las acciones –como entrar, salir, suplicar, arrodillarse–, cuanto cuestiones más sutiles como los gestos o los tonos de voz relacionados con los sentimientos que en muchos casos se desprenden de dichas acciones o del contenido de los parlamentos. En el caso del teatro griego, al no haber acotaciones escénicas¹³ debemos rastrear la virtualidad escénica en los diálogos.

Esta cuestión propia de la naturaleza teatral va adquiriendo a lo largo de la historia características particulares. En el teatro pre moderno y moderno¹⁴ 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.

Principalmente debido a que se trata de una cultura todavía oral, no se concebía un producto poético sin su aspecto performativo. Wiles sostiene que el auditorio antiguo no podía conceptualizar el texto dramático como algo separado de su representación y que su fijación era solo un «ayuda-memoria» pero de ninguna manera un sustituto para los que no hayan visto el espectáculo (2000, pág. 167)¹⁵. Enos, por su parte, 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, pág. 4). El autor prefiere denominarla «cultura oral y literaria» justamente para no perder de vista la interacción particular entre ambas instancias, relación que además fue mutando según los periodos. Respecto de la época en la que vive Aristóteles, Enos remarca que la escritura funciona al servicio de lo oral (2012, pág. 21). 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, pág. 24).

Entonces, si bien 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, éstas se relacionan de una manera singular. Aseguramos que Aristóteles concibe dicha relación atravesada por una dinámica performativa que le imprime a la instancia textual lo que denominamos como *finalidad* performativa. De esta manera, la virtualidad escénica adquiere un carácter de obligatoriedad, la escenificación que prevé el texto es la que debe ser llevada a cabo. Y el poeta debe componer la pieza con miras a su posterior representación.

En el mismo sentido, Taplin parte del supuesto de que si bien el trágico elaboraba el texto dramático, eso era accidental y solo una parte del proceso, ya que el trabajo del poeta finalizaba con -su objetivo era- la escenificación de la pieza (2003, pág. 1). El autor apoya su argumentación en el hecho de que el propio poeta era el director y también el productor de la representación de su obra. Ahora bien, en nuestro caso no nos referimos a esta cuestión¹⁶ –que toma en cuenta características externas a la pieza– sino a cómo concibe Aristóteles la relación entre el texto dramático y su puesta en escena, que se basa en características propias de la elaboración de aquél. De esta manera entonces, el texto poético sería una instancia previa a la representación y se completaría con ella. Esto no significa que el texto trágico esté incompleto, sino que su sentido último se consuma con su escenificación, son dos instancias que funcionan en conjunto y se complementan.

Ambas nociones -la virtualidad escénica y la finalidad performativa- son complementarias e implican una conciencia acerca de la especificidad del teatro y del texto dramático por parte de Aristóteles. Analicemos algunos pasajes de *Poética* que evidencian esta cuestión:¹⁷

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

Es necesario tener en cuenta estas cosas, como también aquellas destinadas a las sensaciones¹⁸ que necesariamente acompañan al arte poética. (Aristot, *Poet.*XV.1454b15)

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

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

El primero de ellos es sumamente claro respecto de la relación de complementariedad que proponemos entre el texto y su representación. «...las sensaciones que necesariamente acompañan al arte poética...» presenta la relación en términos de lo necesario, 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. Sinnott aclara que el sentido general de esta frase es un tanto misterioso. Los aspectos sensibles, αἰσθήσεις, *aisthēseis*, pueden ser los correspondientes a las circunstancias concretas de la representación teatral que el poeta no puede no tener en cuenta, aun cuando no dependan específicamente de la poética (2009, nota 397, pág. 110). Por su lado, Dupont-Roc y Lallot aseguran que, en realidad, αἰσθήσεις, *aisthēseis* (en francés lo traducen como *impressions*) corresponden al ámbito del espectador. Entonces, la referencia se relaciona directamente con el espacio de la representación. Según los autores, el consejo implica en cierto punto ponerse en el lugar del espectador para evitar generarle impresiones contrarias a las requeridas por la teoría poética (1980, pág. 269). Asimismo, tener que «completar con los gestos» y el hecho de que sean «más convincentes quienes están más conmovidos...» implica la presencia virtual de la representación. Especialmente, la recomendación de completar la expresión lingüística con los gestos es bastante explícita al respecto. Es posible que

suene paradójico que el poeta que elabora la pieza mediante el lenguaje, incorpore en su labor lo gestual, pero –justamente– en eso consiste la virtualidad escénica, en la presencia de una dimensión extra lingüística (que no implica solo lo gestual sino todos los signos escénicos) en la instancia 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, pág. 146). No acordamos con esta interpretación y en cambio creemos –siguiendo a Sifakis (2013)– que la identificación sería más pertinente con el director (o *corego*), ya que el consejo implica pensar en la representación, imaginarla. El poeta 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 guía¹⁹. En esto consiste lo que denominamos como la finalidad performativa de la pieza dramática: el hecho de que ésta no es un fin en sí mismo, sino que su razón de ser radica en que será posteriormente representada.

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 al ámbito escénico:

σημεῖον δὲ τούτου ὁ ἐπιτιμᾶτο Καρκίνω. ὁ γὰρ Ἀμφιάραιος ἐξ ἱεροῦ ἀνήγει, ὃ μὴ ὀρῶντα ²⁰ ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν.

Prueba de ello es lo que se le censuraba a Cárcino. Pues, Anfiarao salía de un templo, lo cual [el poeta] no vio y [le] pasó inadvertido, pero en la escena falló porque a los espectadores esto les resultó molesto. (Aristot, *Poet.* XVII. 1455a27-29)²¹

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 este apartado precisamos la noción de virtualidad escénica y de finalidad performativa que vincula la pieza dramática con su posterior

representación y las rastreamos en la argumentación de Aristóteles en la *Poética*. Estas nociones entran en juego en la utilización de los ejemplos de tragedias conocidas a lo largo del tratado. Analizaremos dichos ejemplos a continuación.

3. LOS EJEMPLOS DE TRAGEDIAS CONSERVADAS COMPLETAS EN LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

Aristóteles utiliza ejemplos a lo largo de todo el tratado y éstos no son solo provenientes de la tragedia, sino también de la épica. Estos últimos aparecen principalmente en función de las comparaciones que realiza el filósofo entre ambos géneros²². Los ejemplos trágicos, por su parte, son utilizados generalmente para referir cuestiones relacionadas con la correcta composición de la trama, es decir, que conciernen al ámbito textual. Ahora bien, el hecho de que se relacionen con el texto dramático no significa que no puedan ser analizados o vinculados con el espectáculo teatral, en especial si tenemos en cuenta la dinámica particular que planteamos entre ambas instancias y las características que según nuestro análisis posee la virtualidad escénica en la época. Asimismo, encontramos algunas ejemplificaciones relacionadas con la representación teatral propiamente dicha.

La mayoría de las menciones a tragedias conocidas oscila entre las de Sófocles y las de Eurípides y prácticamente no se mencionan piezas de Esquilo, salvo *Las Coéforas* (*Poet.*XVI.1455a3). Según Montes Bernal, «... Aristóteles, en su afán de demostrar el desarrollo «natural» de la tragedia fue despreciando, como pertenecientes a etapas no terminadas, las cualidades que dieron vida al teatro temprano de Esquilo.» (2017, pág. 71). Entre los dos primeros trágicos, las ejemplificaciones que más abundan son las de *Edipo* y las de *Ífigenia en Táuride*. Respecto de la primera, el estagirita resalta el hecho de que en ésta se produce el reconocimiento junto con la peripecia y eso es lo «más bello» (καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπετεία γένηται, οἷον ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι. *Poet.*XI.1452a32-33). Además, el reconocimiento surge a partir de los hechos, la consternación se produce de manera verosímil –al igual que en *Ífigenia*– y ése es el mejor de todos (πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ. *Poet.*XVI.1455a17-20).

En cuanto a *Edipo*, la preferencia por esta obra se relaciona, por un lado, con que los hechos imposibles (ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον) se ubican fuera de la trama (ἔξω τοῦ μυθεύματος, *Poet.* XXIV.1460a28-30), por otro, respecto de considerar el coro como parte de los actores (καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν. *Poet.* XVIII.1456a25-26) – el ejemplo negativo en este caso es, justamente, Eurípides– y, por último, y en relación al error trágico de su protagonista (*Poet.* XIII.1453a6-11). En el caso de la obra de Eurípides, ésta es «la más bella, bellísima» respecto a que tiene una trama simple y no doble y se la califica como «la más fuerte, la mejor» (κράτιστος, krátistos, en el original, XIV.1454a4) en cuanto a las diferentes opciones de la realización de la acción en correspondencia con el saber y en relación a que el reconocimiento se produce por hechos de la trama, al igual que en *Edipo* (*Poet.* XVIII.1456a25-26). Resulta interesante que no podamos mencionar una tragedia que para Aristóteles sea íntegramente la mejor o la más bella, sino que encontraremos una u otra según un procedimiento o un aspecto en cuestión.

Belfiore (1992) analiza la relación entre *Ifigenia en Táuriδε* y la argumentación del filósofo y asegura que esta pieza es el mejor tipo de tragedia («the best kind» en el original, 1992, pág. 359) para Aristóteles. Además, se pregunta por qué si él la valora tanto, la crítica moderna, por el contrario, la clasifica como una tragedia inferior o ni siquiera como una tragedia. Al respecto, la autora asegura que hay que tener en cuenta la teoría aristotélica y los intereses del filósofo para preferir esta obra. Los comentaristas modernos, por su parte, valoran cuestiones diferentes como por ejemplo la intriga y la caracterización psicológica de los personajes (págs. 261-263).

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

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

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

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

Es posible que la acción se desarrolle según la manera de los antiguos que hacían [a los personajes] concientes y concedores [de los hechos] como, en efecto, Eurípides hizo a Medea asesinando a los hijos. Es posible, también, que actúen pero sin saber que realizan algo terrible y después reconozcan el vínculo, como el *Edipo* de Sófocles...Hay, todavía, además de éstas, una tercera [opción], intentar hacer algo irremediable por ignorancia y darse cuenta antes de actuar. Aparte de esto no hay otra manera²³ pues, necesariamente se actúa o no y se sabe o no se sabe. De todas, la peor es intentar [algo] a conciencia y no realizarlo. Esto resulta²⁴ repugnante²⁵ y no trágico, pues, no se padece. Por lo tanto, nadie obra de ese modo excepto en pocas ocasiones, como Creón y Hemón en *Antígona*. Después viene el actuar. Mejor es actuar sin saber y enterarse después de haberlo hecho. Pues, no hay nada repugnante y el reconocimiento resulta consternante. Lo óptimo es lo último como, por ejemplo, en *Cresfontes*, Mérope intenta asesinar a su hijo y no lo asesina sino que lo reconoce, y en *Ifigenia* la hermana al hermano y en *Hele* el hijo se entera que está a punto de entregar a la madre. (XIV.1453b27-1454a9)

Todo el capítulo versa sobre la manera de provocar en el auditorio las emociones trágicas que deben surgir, preferentemente, de los hechos y no solo a través del espectáculo. En el pasaje que traducimos, la

argumentación gira en torno a las diferentes posibilidades de realización de la acción en relación al saber, es decir, si se actúa a sabiendas -como en el caso de *Medea*- o en ignorancia -como en el caso de *Edipo*-. Existe, también, una tercera situación que corresponde a estar a punto de actuar y no hacerlo debido a que se produce el reconocimiento y aquí se introduce el ejemplo de *Ifigenia en Táuride*. Pero no es el único ejemplo al respecto, sino que también se menciona otra tragedia de Eurípides que se encuentra perdida, *Cresfote*. Asimismo, se introduce una cuarta posibilidad, que no sería trágica porque no hay acontecimiento patético, que es el caso de que se tenga intención de actuar a sabiendas pero finalmente no se actúe y el ejemplo de ello es Hemón respecto de Creonte en *Antígona*. Además, dentro de este desarrollo, Aristóteles discrimina casos posibles en paralelo organizados en torno a los ejes «saber» y «actuar» con sus diferentes combinaciones. Por un lado, los referidos a llevar a cabo la acción, es decir, al actuar en relación con saber o no, con sus correspondientes ejemplos de *Edipo* y *Medea*. Y por otro, el no actuar en sus dos variantes, estar dispuesto a actuar a pesar de saber pero, finalmente, no hacerlo (como el ejemplo de Hemón y Creonte) y disponerse a actuar pero no hacerlo por producirse el reconocimiento. En este último caso entra el ejemplo de *Ifigenia en Táuride* que viene acompañado del de la obra perdida. Aristóteles califica como «la mejor» (βέλτιον, *béltion*) al correspondiente a *Edipo* en contraposición con el caso de *Medea*. Y el de *Ifigenia* es presentado como κράτιστον (*krátiston*, lo óptimo o lo mejor por excelencia) y aquí utiliza un superlativo, a diferencia del comparativo que mencionamos antes para *Edipo*. Entonces, volviendo a la argumentación de Belfiore (1992), es posible asegurar que el caso de *Ifigenia*, pero también el de *Cresfote*, es el que prefiere el filósofo por sobre todas las opciones. Pero resulta ser la predilecta, en este caso, solo respecto de la realización o no de la acción en relación con el saber y no en general como parece asegurar la autora. El ejemplo referente a *Antígona*, por su parte, es calificado como μιάρός (*miarós*, que frecuentemente en Aristóteles se puede traducir como «repugnante») y οὐ τραγικόν (*ou tragikión*, no trágico) —única situación calificada así— ya que carece de momento patético.

Pasemos, ahora, a analizar lo referido al error trágico (ἁμαρτία, *hamartía*). A partir de él se produce el cambio de fortuna del héroe (μεταβολή, *metabolé*) lo cual genera en el auditorio las pasiones trágicas. Se trata, a su vez, del vínculo entre la ignorancia y el reconocimiento.

Vínculo en el sentido de que sin ignorancia no habría error –en los términos en que lo entiende Aristóteles– y tampoco el reconocimiento de éste ni de las circunstancias particulares que llevaron al héroe a errar. Esta cuestión se desarrolla en el capítulo XIII, en el cual se indaga acerca de la manera de representar dichas pasiones y en relación a qué tipo de personalidades morales (XIII.1452b29-1453a11). Cappelletti menciona aquí una posible referencia por parte de Aristóteles hacia su maestro Platón «cuya preocupación por el sentido ético de la poesía se extiende desde la *República* hasta las *Leyes*» (1998, nota 191, pág. 74). Volveremos sobre este tema en unas páginas más adelante.

En el capítulo se presentan cuatro opciones que se vinculan con dos tipos de hombres, ἐπιεικῆς (epieikḗs, buenos, razonables) y μοχθηρός (mojthērós, malvados) y el cambio de fortuna (μεταβολή, metabolē) de ambos entre la dicha y la desdicha y también del malvado entre ésta y aquélla. Cappelletti, en una de las notas correspondientes a este pasaje, detalla cuatro posibilidades de cambio de fortuna e incluye el caso no explicitado por el filósofo del hombre bueno que pasa de la desdicha a la dicha (1998, nota 191, pág. 74). Sinnott, por su parte, llama la atención –justamente– sobre la no inclusión de esta posibilidad. Él asegura que se debe a que es un caso prácticamente igual al del hombre malvado en las mismas circunstancias (y entonces despertaría el sentimiento humanitario) y a que «se confunde con la trama propia de la comedia» (2009, nota 297, pág. 87). El filósofo desecha las tres variantes que explicita por «el hecho de ser incompatibles con la finalidad intrínseca de la tragedia, que es provocar temor y compasión.» (Cappelletti, 1998, nota 191, pág. 74). En el caso de los hombres enteramente buenos, el paso de la dicha a la desdicha resulta repugnante (μιαρός, miarós)²⁶ y en el de los hombres malvados despierta el sentimiento de humanidad (φιλόανθρωπος, filánthropos). Por último, la situación en que personajes malvados cambian su fortuna de la desdicha a la dicha es calificada como no trágica (ἀτράγωδος, atragōidos). El personaje trágico debe estar en el medio (μεταξύ, metaxú) entre el hombre enteramente virtuoso y el malvado y el hecho de que la desgracia provenga de un error del que nadie está exento genera las pasiones trágicas. Cualquier otra persona en sus condiciones y con carácter similar a Edipo podría actuar de la misma forma que él lo hizo. Las pasiones trágicas, el temor (φόβος, fóbos) y la compasión (ἔλεος, éleos), se experimentan hacia el hombre que es igual a nosotros (el temor) y ante circunstancias inmerecidas (la compasión)²⁷.

Cappelletti afirma que Aristóteles, al igual que en sus tratados éticos, aboga por el justo medio y elige personajes que resultan representativos de la mayoría desde una perspectiva moral, mientras que en términos sociales los prefiere ilustres y nobles (2008, nota 192, pág. 75). Según Sherman (1992), la clave para entender el error trágico es el hecho de que un error a diferencia de un accidente puede ser explicado y su resultado no es del todo inesperado (pág. 186). Tonner (2008) argumenta en el mismo sentido y recuerda que las consecuencias deben responder a la probabilidad o a la necesidad, es decir, que no pueden ser contrarias a la razón (pág. 20).

Los personajes que ejemplifican la variante que prefiere Aristóteles son Edipo y Tiestes:

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

Resta, pues, el que está en el medio entre²⁸ estos. Tal es el que no se distingue en virtud ni justicia y no cambia [de fortuna] a través de maldad o perversidad sino a través de algún error propio de los que gozan²⁹ de gran fama y fortuna, como Edipo y Tiestes y los hombres remarcables de tales familias. (Aristot., *Poet.* XIII.1453a6-11)

Respecto de Tiestes, no queda claro el motivo de la inclusión dentro del ejemplo ya que según la tradición mítica su vida está plagada de crímenes (Cappelletti, 1998, nota 192, pág. 75). Seguramente Aristóteles se esté refiriendo a una tragedia perdida, por lo que no podemos saber con exactitud a qué error involuntario está aludiendo.

Ahora bien, a pesar de que la cuestión del error trágico se encuentra íntimamente ligada a la ignorancia y a la noción de responsabilidad que se desarrolla en la *Ética Nicomaquea* (III 1, 1110b24-1111a), no hay acuerdo entre los estudiosos acerca de que la argumentación de Aristóteles en ambos tratados sea confluyente:

ἕτερον δ' ἔοικε καὶ τὸ δι' ἄγνοιαν πράττειν τοῦ ἀγνοοῦντα: ὁ γὰρ μεθύων ἢ ὀργιζόμενος οὐ δοκεῖ δι' ἄγνοιαν πράττειν ἀλλὰ διὰ τι τῶν

εἰρημένων, οὐκ εἰδὼς δὲ ἀλλ' ἄγνοῶν. ἀγνοεῖ μὲν οὖν πᾶς ὁ μοχθηρὸς ἃ δεῖ πράττειν καὶ ὧν ἀφεκτέον, καὶ διὰ τὴν τοιαύτην ἁμαρτίαν ἄδικοι καὶ ὄλως κακοὶ γίνονται: τὸ δ' ἀκούσιον βούλεται λέγεσθαι οὐκ εἴ τις ἀγνοεῖ τὰ συμφέροντα: οὐ γὰρ ἢ ἐν τῇ προαιρέσει ἄγνοια αἰτία τοῦ ἀκούσιου ἀλλὰ τῆς μοχθηρίας, οὐδ' ἢ καθόλου (ψέγονται γὰρ διὰ γε ταύτην) ἀλλ' ἢ καθ' ἕκαστα, ἐν οἷς καὶ περὶ ἃ ἢ πρᾶξις...

Además, obrar por ignorancia parece distinto de obrar en ignorancia: pues el embriagado o el encolerizado no parecen obrar por ignorancia sino por algunas de las [causas] mencionadas, no en conocimiento sino en ignorancia. En efecto, todo malvado ignora lo que es necesario hacer y [aquello] de lo que debe abstenerse, y por tal falta son injustos y malos en general. Pero «involuntario» no se dice cuando alguien no conoce lo conveniente pues la ignorancia en la elección no es causa de lo involuntario sino de la maldad, tampoco lo es la ignorancia universal⁵⁰ (pues ésta es censurada) sino [ignorancia] de aquellas [circunstancias] en las que y respecto de las cuales se actúa...

Tonner, por su parte, asegura que la *Poética* es una parte central del estudio de Aristóteles acerca de la naturaleza de la acción humana y de la felicidad. Según el autor, el tratado –además de ser leído como una obra estética– puede ser considerado como parte de la teoría ética del filósofo (2008, pág. 2). Sherman, por su lado, argumenta en el sentido opuesto. La autora afirma que a diferencia de Platón, a Aristóteles no le interesa ningún tipo de censura moral y no desapueba –sino todo lo contrario– las obras que provocan una respuesta emotiva frente al sufrimiento y la pérdida. Si en la *Poética*, continúa Sherman, se encuentra algún indicio moralizante es un efecto colateral del interés del filósofo justamente por las tragedias que generan el placer propio de las emociones trágicas (1992, pág. 184). Por nuestra parte, concordamos con Sherman en el sentido de entender el tratado principalmente en términos estéticos y en el hecho de que Aristóteles no realiza ningún tipo de censura moral respecto de la respuesta emotiva que las tragedias generan en el auditorio, sino todo lo contrario. El filósofo analiza las pasiones que generan las diferentes tramas con sus variantes en cuanto a los caracteres representados y explícitamente prefiere las que –según él– deben provocar las piezas trágicas. Unas líneas más adelante volveremos sobre la cuestión de la importancia del destinatario de las mismas, el auditorio.

Para Aristóteles resulta determinante que lo que se ignore sean las circunstancias particulares de la acción –y entonces también sus consecuencias– y no lo universal, es decir, lo que está bien y lo que está mal. Esto es lo que diferencia un acto voluntario de uno involuntario. Edipo mata a su padre y se casa con su madre no porque no sepa que esas acciones no son correctas, sino porque ignora lo particular de la situación: el hecho de que el hombre que se cruza en el camino **es** su padre y que la mujer con la que se casa **es** su madre. Sin embargo, hay que tener en cuenta que esos errores están fuera de la tragedia de Sófocles y entonces el error que habría que considerar consiste en investigar la causa de la peste que azota Tebas. Esto es lo que conduce al héroe a conocer dichas circunstancias, lo que produce el cambio de fortuna y el desenlace trágico. Es decir, se produce el reconocimiento junto con la peripecia y –como ya comentamos unas páginas antes– eso es para Aristóteles lo más bello (*Poet.* XI.1452a.32-33). Como *Edipo*, la mayoría de las tragedias son el resultado de una cadena de errores trágicos que llevan al héroe al desenlace final. Y, a su vez, generan consecuencias que implican otros errores trágicos. Según Tonner, se trata de eventos «casualmente inteligibles» (2008, pág. 20).

Si bien la clase de errores son indefinidos y numerosos y hay muchas maneras de errar, solo hay una forma de hacerlo de «la manera correcta», en pos de provocar las pasiones trágicas (Sherman, 1992, pág.184). Y en ello es de vital importancia que no se obre por vicio o por maldad. Tonner asegura que si bien no hay límite para el tipo de error que el poeta quiera representar, sí lo hay respecto del significado que tenga para el auditorio (2008, pág. 19). Es decir, en relación a las pasiones que deben generarse que, a su vez, están relacionadas con la noción de responsabilidad y de ignorancia. Ya desarrollamos lo referido al tipo de ignorancia que según Aristóteles está involucrada en el error trágico, la relacionada con las circunstancias particulares y no con lo universal. Detengámonos ahora, en la responsabilidad.

La noción de responsabilidad en relación al error trágico es una cuestión bastante problemática. De por sí, la noción de «error» involucraría cierto nivel de responsabilidad. Aristóteles diferencia en *Rhet.* I.13.1374b5-10 y también en *Ética Nicomaquea* V.8 tres variantes: actuar mal de manera intencional, el error y el accidente,

ἐφ' οἷς τε γὰρ δεῖ συγγνώμην ἔχειν, ἐπιεικῆ ταῦτα, καὶ τὸ τὰ ἁμαρτήματα καὶ τὰ ἀδικήματα μὴ τοῦ ἴσου ἀξιοῦν, μηδὲ τὰ ἁμαρτήματα καὶ τὰ ἀτυχήματα: ἔστιν ἀτυχήματα μὲν γὰρ ὅσα παράλογα καὶ μὴ ἀπὸ μοχθηρίας, ἁμαρτήματα δὲ ὅσα μὴ παράλογα καὶ μὴ ἀπὸ πονηρίας, ἀδικήματα δὲ ὅσα μήτε παράλογα ἀπὸ πονηρίας τέ ἐστιν

Porque los casos para los que es necesario el perdón³¹ son casos de equidad, y los errores y los delitos no son merecedores de lo mismo ni los errores que las desgracias. Pues, desgracias son tales [cosas que suceden de forma] inesperada y no por maldad, los errores no son inesperados pero no con maldad, los delitos son calculados y por maldad...

La clave parecería ser la intencionalidad (relacionada con la ignorancia) en el accionar que sería proporcional a la responsabilidad. Dentro de esta clasificación, tradicionalmente se ha entendido el error como una «negligencia culpable» (culpable en el sentido penal, no en el sentido religioso) en la que el nivel de culpa es moderado (a diferencia del actuar con mala intención en el que la responsabilidad es total y del accidente en el cual ésta no estaría involucrada). Sherman, sin embargo, argumenta de manera diferente y pone el acento en la noción de *paralogs*, la cual implica consecuencias inesperadas pero no inexplicables. De esta manera, la autora está poniendo en juego la idea de «inevitabilidad». La *katharsis*, continúa, depende de la aceptación en lugar de la posibilidad de haberlo evitado (1992, págs.184-188). Tonner agrega que el error es atribuible al individuo y en él están involucrados lo voluntario de la acción (y esto es una principal diferencia con el accidente) y, en cierto punto, la suerte. Según el autor, el protagonista pudo haber hecho todo lo posible y requerido a nivel moral y aun así cometer un error (2008, pág. 20).

Respecto del error trágico, resulta sumamente significativo para nuestro análisis el hecho de su directa relación con el auditorio, destinatario de la pieza trágica. En unos párrafos anteriores dijimos –citando a Tonner (2008)– que si bien hay muchos errores posibles, el que a Aristóteles le interesa es el que genera de manera adecuada las pasiones trágicas. Unas líneas después del pasaje que citamos sobre el error trágico, dentro del mismo capítulo, el filósofo afirma:

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

Ciertamente, la tragedia más bella, según el arte, tiene esta composición. Se equivocan, por lo tanto, los que critican a Eurípides porque hace eso en sus tragedias y muchas de ellas finalizan en desgracia. Esto es, pues, como se dijo³², lo correcto. La mayor prueba: sobre el escenario y en los concursos las mismas, si son bien dirigidas³³ aparecen³⁴ como las más trágicas y Eurípides, aunque no es bueno en la organización de otros elementos,³⁵ parece el más trágico de los poetas. (Aristot., *Poet.* XIII.1453a23-30)

Este pasaje es interesante en varios sentidos. En primer lugar, por la directa referencia a la representación en relación con lograr el efecto trágico deseado. Las piezas teatrales –en este caso las de Eurípides– si son bien dirigidas (ἂν κατορθωθῶσιν, ἂν katorthōthōsin) resultan ser las más trágicas. Es decir, que el espectáculo no es algo accesorio, sino algo decisivo en ello. Ahora bien, esto no significa que la organización y elaboración de la trama sean cuestiones secundarias³⁶, sino que –como ya desarrollamos en unas páginas anteriores– la instancia textual y su posterior representación se relacionan a partir de una dinámica performativa que le otorga al texto trágico una finalidad performativa. Asimismo, este pasaje refiere claramente a la noción de virtualidad escénica que hemos desarrollado ya, Aristóteles está pensando en la representación implícita del texto.

En otro pasaje que involucra ejemplos de tragedias conocidas encontramos una referencia explícita a la representación teatral:

φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλου. ἀλλὰ μηχανῆ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἢ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἢ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας: ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς

θεοῖς ὄρα̃ν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγωδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.

Es evidente, de hecho, que los desenlaces de las tramas deben ser resultado de la trama misma y no, como en *Medea*, de un dispositivo escénico³⁷ o en la *Ilíada* que éste³⁸ [se desarrolla] por el mar. Sino que el dispositivo escénico debe usarse para lo que está fuera del drama, ya sean [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, ³⁹ [debe estar] fuera de la tragedia como en *Edipo* de Sófocles. (*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 no es parte del desenlace de *Medea* sino cómo éste es llevado a escena. La crítica a Eurípides tiene que ver con la elaboración de una trama en la cual el desenlace involucra la aparición de un dios y entonces la necesidad de utilizar dicho dispositivo. Pero lo interesante es la manera en que lo expresa: no censura la resolución del conflicto mediante la aparición del dios, sino que el final implique el uso de la μηχανή. Lo que tiene en cuenta el filósofo es la virtualidad escénica de la pieza teatral, está pensando en su posterior representación.

Realizaremos a continuación algunas consideraciones finales a modo de cierre.

4. CONSIDERACIONES FINALES

En el presente trabajo analizamos los ejemplos de tragedias conocidas conservadas completas a lo largo de la *Poética* de Aristóteles. La mayoría de ellos versan sobre la construcción de la trama -es decir, sobre la esfera textual-, pero también hay otros que refieren explícitamente a la representación teatral. Ahora bien, a partir de la noción de virtualidad

escénica y de la dinámica performativa que vincula ambas esferas -textual y escénica-, es posible advertir que en los ejemplos están involucradas ambas, por más que el foco esté puesto en una de ellas. Es decir, prácticamente no se realizan menciones de ejemplos respecto de una u otra esfera de manera independiente, siempre se advierte en mayor o en menor medida la vinculación mutua de dichas esferas.

La noción de virtualidad escénica refiere a la representación que prevé el texto dramático e implica la presencia virtual en éste de su escenificación. Ya aclaramos que esta noción propia de la naturaleza teatral adquiere en esta época características particulares y la representación prevista por la pieza dramática es la *única* opción posible. En las menciones en las que está involucrado explícitamente el espectáculo teatral y que son sobre tragedias conservadas completas, Aristóteles no refiere una puesta en escena particular, sino que sus ejemplos son a partir de la potencialidad escénica del texto trágico en cuestión.⁴⁰

Por su parte, la dinámica performativa que vincula la instancia textual y la espectacular también es propia de la especificidad disciplinar del teatro, pero en esta época posee determinadas peculiaridades. Esto se debe a que dentro de la cultura oral, el texto dramático no era un fin en sí mismo. Entonces, esta dinámica performativa se caracteriza por imprimirle al texto una *finalidad* performativa, el texto dramático es *para* ser representando, su razón de ser radica en ello.

De igual modo, no hay que perder de vista que uno de los principales intereses del filósofo consiste en que la tragedia genere las correspondientes pasiones trágicas en el auditorio. Es decir, que su argumentación tiene puesto el foco en la recepción y ésta se llevaba a cabo únicamente mediante la escenificación de las piezas. Como ya explicamos, la cultura de la época es todavía oral y en el caso del teatro, si bien existían prácticas de escritura, éstas eran implementadas en función del espectáculo teatral (Enos, 2012, págs. 21-24).

Por último, es necesario destacar una cuestión que sobrevuela toda la argumentación del filósofo en el tratado. Nos referimos al conocimiento por parte de Aristóteles del circuito de la comunicación teatral completo⁴¹, con sus diferentes componentes: el texto dramático -compuesto por el poeta-, su escenificación -de la que hace responsable explícitamente al escenógrafo- y el receptor -el auditorio-. Esto se evidencia no solo por el hecho de que aborde dichos componentes, sino también en el uso que hace de los ejemplos trágicos, en los que se advierte un tratamiento

de los mismos no como componentes aislados, sino en su vinculación a partir de una dinámica específicamente teatral.

En línea con ello, este trabajo pretendió analizar la implementación de los ejemplos trágicos resaltando -justamente- su especificidad disciplinar. Es importante destacar que por más que Aristóteles no aborde el espectáculo teatral en la *Poética* por ser extratécnico, de todos modos el ámbito espectacular está presente y atraviesa todo el tratado, también en los ejemplos en relación a la correcta composición de la trama.

5. OBRAS CITADAS

Ediciones, traducciones y comentarios a los tratados aristotélicos citados

- CAPPELLETTI, A. J. (1998). *Aristóteles. Poética*. Caracas: Monte Ávila.
- DUPONT-ROC, R. Y LALLOT, J. (1980). *Aristote. La Poétique. Texte, traduction, notes*. París: Seuil.
- FYFE, W. H. (1932). *Aristotle. Aristotle in 25 Volumes*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- García Yebra, V. (1992). *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe. Madrid: Gredos.
- HALLIWELL, S. (1987). *Aristotle's Poetics*. Londres: Duckworth.
- (1998). *Aristotle's Poetics with a New Introduction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- KASSEL, R. (1966). *Aristotle's Ars Poetica*, Oxford: Clarendon Press.
- PALLÍ BONET, J. (1993). *Aristóteles. Ética Nicomaquea-Ética Eudemia*. Madrid: Gredos.
- SINNOTT, E. (2009). *Aristóteles. Poética*. Buenos Aires: Colihue.

Bibliografía instrumental

- BAILLY, A. (2000). *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec Français*. París: Hachette.
- LIDDELL, H. G. y SCOTT, J. (1996). *Greek-English Lexicon, with a revised supplement*, Oxford, Clarendon Press.

Teoría teatral

- PAVIS, P. (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: Casa de la Cultura.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- VILLEGAS, J. (1990). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.

Bibliografía específica

- BELFIORE, E. (1992). Aristotle and Iphigenia. En A. Oksenberg- Rorty (Ed.), *Essays on Poetics* (págs. 359-378). Princeton: Princeton University Press.
- BONANNO, M.G. (1997). All the (Greek)World's a Stage: Notes on (not Just Dramatic)
- GREEK STAGING. En L. Edmunds y R.W. Wallace, (Eds.), *Poet, Public and Performance in Greece* (págs. 112-123). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- ENOS, R. (2012). Ancient Greek Writing Instruction and Its Oral Antecedents. En J. Murphy (Ed.), *A Short History of Writing Instruction. From Ancient Greece to Contemporary America* (págs. 1-35). London: Routledge.
- MONTES BERNAL, D. (2017). De Esquilo a Aristóteles: consideraciones sobre la forma de la tragedia griega. *Común-A I* (1), 43-79.
- SHERMAN, N. (1992). Hammartia and Virtue. En A. Oksenberg- Rorty (Ed.), *Essays on Poetics* (págs. 177-196), Princeton: Princeton University Press.
- SIFAKIS, G.M. (2013). The misunderstanding of *opsis* in Aristotle's *Poetics*. En G.W.M. Harrison y V. Liapis (Eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre* (págs. 45-62). Leiden y Boston: Brill.
- REZNIK, C. (2017). Consideraciones sobre la representación oratoria y sus relaciones con la representación teatral. *Talía Dixit*, 12, 35-48. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/473782>

- (2020). *La representación teatral a partir de la Poética de Aristóteles: un estudio sobre su especificidad y semántica* [Tesis de Doctorado no publicada], Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/xmloi/handle/filodigital/6039>
- (2021a). El espectáculo teatral griego antiguo: una reconstrucción a partir de la *Poética* de Aristóteles. *Artes en Filo. Revista del Departamento de Artes*, 1, 3-21. Disponible en <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/artesenfilo/issue/view/272/showToc>
- (2021b). La noción de virtualidad escénica en la *Poética* de Aristóteles. *Telón de Fondo*, 33, 31-41. Disponible en <http://revistas-cientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/issue/view/696>
- TAPLIN, O. (1977). Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?. *PCPhS* (203), 121-131.
- (2003). *Greek Tragedy in Action*. Londres: Routledge.
- TONNER, PH. (2008). Action and Hamartia in Aristotle's *Poetics*. *E-logos. Electronic Journal for Philosophy* 15(1), 1-23. Disponible en <https://e-logos.vse.cz/artkey/elg-200801-0001.php>
- WILES, D. (2000). *Greek Theatre Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

6. NOTAS

- ¹ La palabra «poeta» es una traducción literal del término griego que utiliza Aristóteles para designar al dramaturgo, tanto trágico como cómico (ποιητής, poiētēs). En la antigüedad, dicha palabra designaba a los autores líricos, épicos y teatrales.
- ² Trabajamos con el texto griego editado por Kassel (1966) de la Biblioteca Oxoniense de Escritores Clásicos.
- ³ Seguimos en la traducción del verbo la edición de García Yebra (1992, pág. 151).
- ⁴ Las traducciones de los tratados aristotélicos presentadas a lo largo del trabajo son propias y fueron realizadas en el marco de nuestra investigación doctoral (Reznik, 2020).
- ⁵ No ahondamos en el análisis de esta cuestión porque excede el objeto de estudio del presente artículo. Cfr. Reznik, 2021a.
- ⁶ Cfr. Halliwell (1987; 1998), Bonanno (1997) y Taplin (2003).
- ⁷ Aristot., *Poet.* VI.1450a5-10.

⁸ Esta cuestión también se advierte en Aristot, *Poet.*IV.1449a7-9:
 τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἢ τραγωδία τοῖς εἴδεσιν ἰκανῶς ἢ οὐ,
 αὐτό τε καθ' αὐτό κρῖναι καὶ πρὸς τὰ θεάτρα, ἄλλος λόγος.

El observar, en efecto, si la tragedia ya se encuentra suficientemente desarrollada en sus formas⁹ o no, juzgar esto en sí mismo y respecto al teatro^{9*}, es otro discurso.

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

** Si bien en el texto original θεάτρον (théatron) está en plural elegimos traducirla en singular y consideramos que «teatro» es la manera más pertinente de hacerlo, seguimos a Dupont Roc y Lallot (1980) al respecto. Halliwell (1987) traduce «audiencias» y Sinnott (2009) elige «representaciones teatrales». En griego θεάτρον, según el Liddell y Scott (1996: *s.v.*) significa «lugar de lo visto, lugar para ver» y puede abarcar todos sus componentes: el auditorio, el espectáculo teatral, el espacio escénico, etc. El Bailly (2000: *s.v.*) define la palabra como «teatro, lugar donde se asiste a un espectáculo», en el sentido colectivo «los espectadores», entre otros.

⁹ Cfr. Reznik (2017; 2021b).

¹⁰ Veremos, a partir de nuestro análisis, que muchos de ellos refieren explícitamente al ámbito escénicos.

¹¹ Este trabajo forma parte de nuestra investigación doctoral, titulada *La representación teatral a partir de la Poética de Aristóteles: un estudio sobre su especificidad y semántica* (Reznik, 2020).

¹² Esta cuestión es compartida por otras artes como, por ejemplo, la música y la danza.

¹³ Cfr. Taplin (1977).

¹⁴ En la posmodernidad la cuestión se torna problemática. Cfr. Pavis (1994).

¹⁵ El autor refiere a la ley del 330 a.C. de Licurgo 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, pág 166).

¹⁶ Además, a partir de siglo IV las piezas comienzan a reponerse fuera de Atenas y los dramaturgos dejan de cumplir dicha función.

- ¹⁷ No es el objetivo del presente artículo ser exhaustivo al respecto, sino que se exponen algunos pasajes para ejemplificar la cuestión. Cfr. Reznik, (2021a).
- ¹⁸ Seguimos a Cappelletti (1998, pág. 18).
- ¹⁹ Al respecto, Sifakis argumenta que Aristóteles estaría apelando al tipo de poeta que puede convertirse en el mejor dramaturgo: éste no sería extático, sino inteligente, ya que puede visualizar el comportamiento emocional de sus personajes como si fueran personas reales atravesando determinadas circunstancias de la vida (2013, pág. 60).
- ²⁰ Los manuscritos traen [τὸν θεατήν] (tón theatrén) pero algunos editores lo excluyen como Hardy y Lucas, a quienes seguimos aquí. Tampoco lo incluyen las ediciones de Cappelletti (1998, pág. 20) y la de Halliwell (1987, pág. 50). Por su lado, la edición de Dupont-Roc y Lallot sí lo toma (1980, pág. 92).
- ²¹ Como mencionamos en la nota anterior, Dupont-Roc y Lallot eligen incluir [τὸν θεατήν] (tón theatrén) y traducen: «...son Amphiaraios remontait du sactuaire, ce qui aurait passé si les spectateurs n'avaient pas vu jouer la pièce...» (1980, pág. 93).
- ²² Aristot. *Poet.* XXVI.1461b27-1462a10, por ejemplo.
- ²³ Seguimos a Fyfe (1932). Cappelletti traduce «Aparte de estas [situaciones] no hay otras...» (1998, pág. 16).
- ²⁴ Seguimos a Cappelletti (1998, pág. 16).
- ²⁵ El Bailly (2000: *s.v.*) anota esta acepción entre todos los significados de μαρός para *Poet.* XIII y nosotros lo extendemos, también, para este capítulo. Cappelletti, por su parte, lo traduce como «desdoroso» (1998, pág. 16), Dupont-Roc y Lallot, por su parte, «répulsion» (1980, pág. 83).
- ²⁶ *Ibidem.*
- ²⁷ ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον (*Poet.* XIII.1453a.5). Está frase es normalmente aceptada por los editores. Por su parte, Sinnott la considera una glosa (2009, nota 302, pág. 88).
- ²⁸ Seguimos la acepción que anota el Liddell y Scott (1996: *s.v.*) para μεταξὺ como preposición de genitivo.
- ²⁹ Seguimos, aquí, la traducción de Cappelletti (1998: 14).
- ³⁰ Seguimos a Pallí Bonet (1993, pág. 181).
- ³¹ Según el Liddell and Scott si συγγνώμην –suggnōmmēn– está acompañado por ἔχειν –éjein– puede traducirse como «to pardon» (1996: *s.v.*).
- ³² Seguimos a Cappelletti (1998, pág.15). Fyfe (1932), por su parte, traduce «as we have shown».

- ³³ Seguimos una de las acepciones que, según el Bailly, corresponden al verbo (2000: *v.v*) porque es clara en relación al hecho de poner en escena la pieza y la responsabilidad de la dirección en dicho proceso. Cappelletti traduce «si son bien interpretadas» (1998, pág. 15), Garcia Yebra elige «si se representan debidamente» (1999, pág. 172) y Fyfe, «if they are successful» (1932).
- ³⁴ Seguimos a Fyfe (1932), Cappelletti, por su parte, traduce «resultan las más trágicas» (1998:15).
- ³⁵ Seguimos a Cappelletti (1998:15) y traducimos «elementos», Fyfe (1932), por su parte, anota «Euripides is in other aspects a bad manager».
- ³⁶ ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν.
- El espectáculo [es] atractivo pero no es resultado del arte [de la poética]. Pues la fuerza de la tragedia existe sin certamen y actores, además, sobre la realización de los espectáculos, el arte del escenógrafo tiene más dominio que el de los poetas... (Aristot, *Poet.VI.1450b17-22*)
- ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων (...) τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν 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*)
- ³⁷ Literalmente *μηχανή* significa «instrumento, máquina para levantar peso» pero dentro del ámbito del teatro es «máquina teatral mediante la cual los dioses aparecen en el aire» (Liddell y Scott, 1996: s.v.). Cappelletti traduce «tramoya» (1998: 17), Dupont-Roc y Lallot «recours à la machine» (1980: 85) y Fyfe (1932) «The god in the car». Consideramos importante dejar en claro en nuestra traducción que, aquí, Aristóteles se está refiriendo al ámbito espectacular. Si bien «tramoya» refiere, también, al ámbito del espectáculo, «dispositivo escénico» es más apropiado y una noción propia de los estudios teatrales.

- ³⁸ El desenlace.
- ³⁹ Seguimos a Cappelletti (1998, pág. 18). Fyfe (1932) traduce de la misma manera.
- ⁴⁰ Hay menciones a puestas en escena particulares, por ejemplo, en *Poet.* XVII. 1455a27-29, pero no sabemos de qué tragedia se trata.
- ⁴¹ Aristóteles es conocedor de la especificidad disciplinar de los diferentes géneros antiguos, no solo del teatro. Esto se evidencia, por ejemplo, en su tratamiento de la épica y de la historia.

