**Consideraciones sobre la representación oratoria y sus relaciones con la representación teatral** **trágica[[1]](#footnote-1)**

Mg. Carolina Reznik

DNI 30219660

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UBA

Reznik.carolina@gmail.com

TEATRO-POÉTICA-RETÓRICA-ARISTÓTELES-REPRESENTACIÓN

*La Poética* y *La Retórica* de Aristóteles poseen una historia conceptual y cultural común que se debe a circunstancias tanto internas cuanto externas (Chichi y Suñol, 2008). En primer lugar, el filósofo sugiere en algunos pasajes de la *Metafísica* y de la *Ética Nicomaquea* un criterio para la organización de los diferentes tipos de conocimiento: saber teórico (teología, matemática y física); saber práctico (ética y política); y, por último, saber productivo (arte-técnica). De acuerdo a esto, ambos tratados se ubicarían en el último grupo el cual implica, a diferencia del saber teórico, una actividad transformadora y, en contraposición al práctico que revierte en el sujeto, tiene por objeto la realidad externa (Candel Sanmartín, 1997, p. 220). Asimismo, los tratados figuran juntos en el *Parisinus* 1741, manuscrito griego más antiguo conservado (Chichi y Suñol, 2008). A partir de entonces, la transmisión de ambas obras siguió un camino próximo en los catálogos y presentaciones antiguos[[2]](#footnote-2) que, sin duda, condicionó sus respectivas recepciones a lo largo de la historia.

Lo que nos interesa resaltar aquí es la proximidad y puntos de contacto entre ambas disciplinas. Weiss (1982) identifica los cuatro planteos más populares[[3]](#footnote-3) respecto a los límites entre ellas[[4]](#footnote-4): 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; otra, que diferencia el discurso mimético del no mimético; y, por último, un cuarto que tiene en cuenta criterios de verificabilidad o falsabilidad frente a un discurso que apela a las imágenes y emociones[[5]](#footnote-5). No es el objetivo de este trabajo ahondar ni problematizar en los distintos enfoques acerca de las relaciones de los tratados. Nos interesa hacer notar que, en definitiva, el hacer del orador y del actor y la representación teatral con la oratoria tienen puntos de contacto y superposición y que su estudio en conjunto sin duda contribuye a la investigación propia de cada una de las actividades.

El objetivo de esta ponencia consiste en estudiar, a partir de *La Retórica*, la representación oratoria. Nos interesará indagar especialmente en qué consiste dicha representación y cómo la corporalidad del orador es puesta en juego. Se indagará en relación a sus procedimientos para enmarcarlos dentro de su especificidad genérica y se los pondrá en relación con los propios de la representación teatral. Nos concentraremos en algunos capítulos del libro III. Así, se abordará con especial énfasis la expresión adecuada ‒ que involucra la expresión de las pasiones y de los caracteres. Cuando corresponda estableceremos relaciones con el hacer teatral.

Nuestra hipótesis asegura que Aristóteles no identifica ambas representaciones en cuanto a sus procedimientos y semántica sino solo en tanto a que son representaciones, y que sus recursos comunes adquieren una semántica y un funcionamiento acordes a cada disciplina. Así, nos interesará desmontar la lectura tradicional que consiste en la identificación entre ellas. En nuestro análisis concebimos ambas disciplinas en una interacción dinámica y no una subordinada a la otra en el sentido de imitar o tomar procedimientos sin refuncionalizarlos.[[6]](#footnote-6)

**La representación oratoria**

*La Retórica,* tal como nos ha sido transmitida, está compuesta por tres libros: los primeros dos están dedicados a la argumentación retórica mientras que el tercero refiere a la expresión (λέξις, léxis)[[7]](#footnote-7) y composición (τάξις, táxis) de los discursos. Debido a la independencia temática del último libro respecto de los anteriores la tradición erudita ha puesto en duda tanto su autenticidad (sobre todo de determinadas partes) cuanto su fecha de composición y se ha preguntado si, en realidad, el libro III no estaba destinado a ser un tratado autónomo (por ejemplo, Fortenbaugh, 1991). Pasemos al análisis.

En *Rhet.*III.1.2.1403b27-32 se lee

La [representación oratoria] estriba en la voz: en cómo debe usarse para cada pasión – o sea, cuándo fuerte y cuándo baja y mesurada-; en cómo [hay que servirse] de las entonaciones -es decir, agudas algunas veces, graves y mesuradas otras-; y en qué ritmos [conviene emplear] para cada caso. Pues tres son, en efecto, las cosas que entran en el examen: el tono, la armonía y el ritmo.[[8]](#footnote-8)

El pasaje es bastante claro para explicar en qué consiste la labor de los oradores: en el correcto uso de la voz de acuerdo a cada pasión. Ahora bien, es interesante observar que lo que aquí se traduce como “representación oratoria”, como lo indican los corchetes, es una reposición del editor en base a lo que se viene desarrollando anteriormente (Granero, 1990). Cope (1877) repone *declamation*, y refiere al término ὑπόκρισις (hypókrisis), y Freese (1926), por su parte, agrega *delivery*. Esta cuestión es significativa para este trabajo porque en español la palabra representación – a diferencia de la declamación ‒ remite directamente a la teatral e implica mucho más que el uso de la voz. Ahora bien, el diccionario (Bailly, 2000: *s.v*) anota que a ὑπόκρισις (hypókrisis), en el contexto de *La Retórica*, correspondería traducirla más bien como declamación. Y, en este caso, la palabra sí refiere únicamente al uso de la voz. Dejamos por el momento como pregunta cuál sería la manera más pertinente de referir la labor del orador[[9]](#footnote-9): si como representación, en la que entran en juego, entonces, otros recursos además de la voz, o como declamación. Asimismo, es digno de notar que, a diferencia de lo que sucede con el espectáculo teatral y la labor del actor, Aristóteles incluye la representación oratoria como uno de los elementos del arte retórico y entonces la aborda dentro del tratado (Sonkowsky, 1959, p. 258). Según Chichi y Suñol (2008) esto se debe a que como los modos de decir no son accesorios el filósofo debe ocuparse, además, de los aspectos performativos y, a diferencia de la espontaneidad de la representación teatral, son susceptibles de ser enseñados (2008, p. 100).

Pasemos, ahora, al capítulo 7 en el que se desarrolla la expresión adecuada: “La expresión será adecuada siempre queexprese las pasiones y los caracteres y guarde analogía con los hechos establecidos” (Aristot, *Rhet.*III.7.1.1408a10-12). Chichi (2006) analiza la expresión adecuada (τὸ πρέπον, tò prépon) y asegura que ella compromete un segundo nivel de reflexión. Según la autora “sólo si alguien se plantea cómo decir en determinada situación aquello que ya se tenga para decir, sólo entonces encontrará tonos, gestos, y emociones relacionadas, por eso, justas, armónicas, adecuadas, para decir lo que tenga que decir.” (59-60). No se trata de una cuestión de forma y contenido sino que pasaría por una metareflexión que toma en cuenta lo que se tiene para decir, al destinatario del discurso y las maneras de expresarlo. Entonces, concluye Chichi, lo que se tiene que decir incluye como contenidos genuinos determinadas representaciones de las pasiones y el carácter involucrados.

La expresión adecuada entendida como una reflexión de segundo grado (Chichi, 2006) implica, a nuestro criterio, entenderla ‒ además ‒ en términos de representación. Pero no el sentido de una representación teatral que involucra, entre otras cosas, un carácter ficcional. Sino que, en este caso, resulta pertinente volver al sentido más tradicional de la palabra como “hacer presente algo por medio de signos” (Pavis, 2003). De esta manera, la noción implica el mostrar de determinada forma algo que ya existe o está dado. Entonces, la expresión adecuada representa lo que se tiene que decir ‒ que se sabe de antemano ‒ de acuerdo con ciertos parámetros. Teniendo en cuenta esto, nos interesará estudiar a continuación cómo lo gestual, la corporalidad del orador, es puesta en juego. De los tres requisitos implicados en la expresión adecuada – que exprese las pasiones y los caracteres y guarde analogía con los hechos – nos centraremos en los primeros dos porque es en ellos donde la cuestión resulta más evidente y relevante. Asimismo, nos interesará hacer algunas relaciones con la actividad teatral. Aseguramos que los recursos mediante los cuales el orador expresa el carácter y despierta las pasiones en el auditorio pueden ser pensados a partir de la llamada *identificación* stanislavskiana.

La cuestión de la persuasión por el carácter[[10]](#footnote-10) y las pasiones ha generado debates y opiniones encontradas que se relacionan con la problemática de la composición del tratado en general. Lo adecuado de la expresión depende de dos factores: debe expresar los caracteres y las pasiones y guardar analogía con los hechos. Respecto de lo último el filósofo lo explica con ejemplos: “…hay analogía si no se habla desmañadamente de asuntos que requieren solemnidad, ni gravemente de hechos que son banales, ni se le ponen adornos a una palabra sencilla.” (Aristot, *Rhet*.III.7.1.1408a12-14), y, de no ser así, se provocará la risa.

La analogía con los hechos es, dentro del plano estricto del lenguaje, paralela a la expresión de los caracteres y las pasiones. Es decir, que ambas cuestiones deben mantener la relación apropiada con el asunto del discurso. La cuestión es que en el caso de estos últimos – caracteres y pasiones ‒ no es tan claro cómo se debe lograr. Según Halliwell, los caracteres y las pasiones forman parte del proceso de expresividad estilística pero el filósofo no refiere a ningún principio formal sobre cómo debe lograrse (1993, p. 63). Claramente se relaciona con qué se dice y con cómo pero intervienen otros factores:

…la expresión refleja las pasiones, si, tratándose de un ultraje, se muestra llena de ira; si de actos impíos y vergonzosos, cargada de indignación y reverencia religiosa; si de algo que merece elogios, con admiración; y si de algo que excita la compasión, con humildad. E igualmente en los demás casos. (Aristot, *Rhet*.III.7.1.1408a17-29)

La expresión debe reflejar las pasiones de manera acorde al asunto en cuestión. Pero, si bien no se lo aclara, es evidente que las pasiones en el discurso deben ir acompañadas de aspectos extralingüísticos. Veamos otro pasaje antes de profundizar el análisis:

…esta misma exposición fundada en signos es también expresiva del talante, cuando le acompaña [una expresión] ajustada a cada género y a cada modo de ser…Por lo tanto, si se dicen las palabras apropiadas al modo de ser, se representará el talante, puesto que desde luego no suelen hablar de la misma manera el rústico y el instruido. (Aristot, *Rhet*.III.7.1.1408a26-34)

Los géneros corresponden a la edad y a lo masculino y femenino que están detallados en el libro II. Los modos de ser, por su parte, son “aquello según lo cual cada uno es de una determinada manera en su vida” (III.7.1.1408a30) y suponen una propiedad durable a diferencia de los estados de ánimo que corresponden a una reacción más pasional (Granero, 1990, nota 118, p. 515). Entonces, la expresión de las pasiones se diferenciaría de la del carácter, en principio, en que la primera es la expresión de algo pasajero mientras que la segunda muestra una característica invariable del orador. Ambas tienen como objetivo convencer al auditorio, el carácter hace creíble al orador quien, mediante la expresión de las pasiones, las despierta, a su vez, en el auditorio:

[Sobre la expresión de las pasiones] Además, la expresión apropiada hace convincente el hecho, porque, por paralogismo,el estado de ánimo [del que escucha] es el de que, quien así le habla, le está diciendo la verdad…así, el que escucha comparte siempre con el que habla las mismas pasiones que éste expresa…(Aristot, *Rhet*.III.7.1.1408a20-24)

[Sobre la expresión del carácter] A los oyentes, por lo demás, esto les despierta en alguna medida las pasiones…

(Aristot, *Rhet*.III.7.1.1408a35)

Ahora bien, como ya comentamos, el filósofo no aclara en detalle en qué consisten ambas expresiones. Los pasajes citados no son del todo claros al respecto. En relación a la expresión de las pasiones, ya dijimos que parece implicar un aspecto extra lingüístico. En el primero de los pasajes se habla de la identificación del estado de ánimo del que escucha con el del que habla, lo que sugiere – como ya mencionamos ‒ otros recursos además del lenguaje. Ya adelantamos que consideramos pertinente relacionar este proceso con lo que en teatro se conoce como la *identificación* stanislavskiana. En el sistema desarrollado por el director ruso todos los recursos de la representación apuntan al mayor realismo posible y a plantear la escena como una continuación de la realidad en la que está inmerso el espectador. Ese tipo de teatro es ilusionista, lo que significa que no se rompe la realidad escénica ni se interpela al público directamente. Es decir que no se presenta como una representación ni como una ficción sino como la continuación de la realidad, como la vida misma por decirlo de una manera coloquial. Así, la platea se identifica con lo que sucede en escena en el sentido de que lo experimenta a través del personaje pero desde la seguridad de su asiento. Pero la identificación es en relación a lo emocional que transita en carne propia[[11]](#footnote-11). El auditorio del discurso persuasivo también se identificaría con el orador de una manera emocional y gracias a los recursos por él empleados, la expresión del carácter y de las pasiones. Aristóteles lo adjudica a un paralogismo y a nuestro criterio esa es solo una parte del proceso, la correspondiente a la parte intelectual o lógica.

Respecto de la expresión del carácter es más confuso cómo debe ser llevado a cabo. Por un lado, se la caracteriza como una exposición fundada en signos[[12]](#footnote-12) ([ἡ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=h%28&la=greek&can=h%280&prior=au%28/th) [ἐκ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=e%29k&la=greek&can=e%29k0&prior=h%28) [τῶν](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=tw%3Dn&la=greek&can=tw%3Dn0&prior=e%29k) [σημείων](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=shmei%2Fwn&la=greek&can=shmei%2Fwn0&prior=tw=n) [δεῖξις](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=dei%3Dcis&la=greek&can=dei%3Dcis0&prior=shmei/wn), he̅ ek to̅̂n se̅meío̅n deîxis) y esos signos pueden incluir los no verbales. El diccionario (Bailly, 2000: *s.v*) define σημεῖον (se̅meío̅n) en su primera acepción como marca distintiva y en el resto de sus significados (presagio, constelación, estandarte militar, signo grabado o escrito, etc.) la referencia al lenguaje está prácticamente ausente. Pero, por otro, el filósofo continúa “si se dicen palabras apropiadas al modo de ser” y “no suelen hablar de la misma manera el rústico y el instruido”. En este caso la referencia a la palabra es ineludible y pareciera que esa es la manera de expresar el carácter. Cope (1877), cuando traduce el pasaje (*Rhet*.III.7.1.1408a26-34), agrega el adjetivo ´externos´ a la palabra ´signos´ y aclara que ´son exhibidos en el lenguaje, el tono y la acción.´[[13]](#footnote-13) Blundell (2002) analiza en profundidad la noción de ἦθος (e̅̂thos, carácter). Teniendo en cuenta la especificidad del objeto de estudio de cada tratado en particular la autora asegura que lo que se busca aquí es la representación del ἦθος (e̅̂thos)[[14]](#footnote-14). Woerther (2007) también posee un extenso estudio sobre el ἦθος (e̅̂thos) en Aristóteles pero su objetivo es analizar la noción en general para estudiarla en profundidad en *La Retórica*. Su trabajo se centra en la noción desarrollada en los libros I y II y, justamente, la diferencia de la relacionada con la λέξις (léxis). Según la autora, el estilo ético es diferente del ἦθος (e̅̂thos) como medio de persuasión desarrollado en los primeros libros. En el libro III, por su parte, estaría despojado de todo matiz moral o evaluativo porque la referencia es más amplia que las tres virtudes (virtud, sabiduría y benevolencia) ya que incluye disposiciones que no son ni morales ni positivas. Asimismo, implica al orador real y a su actividad (a diferencia del medio persuasivo que es solo referencial). Por último, la autora asegura que el estilo ético se relacionaría casi exclusivamente con el género deliberativo porque implicaría un desempeño oral mientras que el epidíctico y el judicial tendrían relaciones más directas con lo escrito.

Analicemos un último pasaje al respecto que, a nuestro criterio, resulta clave:

Quiero decir que si, por ejemplo, las palabras son duras, no es ajustado entonces a la voz y al rostro serlo también, porque, de lo contrario, se hace patente lo que es cada una de estas cosas. En cambio, si unas veces <se procede> de una manera y otras no, aún haciendo lo mismo, pasa desapercibido. De lo todos modos, si se dice con dureza lo que es suave o con suavidad lo que es duro, el resultado no es convincente. (Aristot, *Rhet.*III. 7.2.1408b6-8)

El pasaje es interesante ya que diferencia el lenguaje de la expresión corporal del orador. Cada una de ellos como medios de expresión genera sentido en sí mismo y, en este caso, el filósofo condena su uso conjunto porque evidenciaría los recursos. Entonces, lo corporal del orador estaría contemplado en su labor y lo que censura el filósofo es la redundancia del uso conjunto de ambos recursos, el lenguaje y lo gestual. Aquí notamos una diferencia con la argumentación de *La Poética* en relación a la labor del actor. Si bien tradicionalmente se ha afirmado que el estagirita identifica ambas labores, o por lo menos muchos de los recursos comunes, en este caso la cuestión se ubicaría en el lado opuesto.

Tradicionalmente se leyó *Poet.*XXVI.1461b26-1462a10[[15]](#footnote-15) como una crítica o condena por parte de Aristóteles a la gestualidad de los actores. Seguimos a Csapo (2002) cuando asegura que el pasaje admite otra interpretación. El autor asegura que “exagerar demasiado” debe ser interpretado, en realidad, como traspasar un límite y no como sobreactuación. Entonces la crítica no es por exageración sino por no representarlos de manera adecuada, acorde a cómo actuarían según su carácter. Así, en el arte del actor la preferencia de Aristóteles es opuesta y lo gestual y el diálogo deben ser armónicos en cuanto a su semántica. Es evidente que la diferencia radica en las características propias de cada disciplina y en el verosímil de cada una[[16]](#footnote-16).

En relación a lo que en el pasaje se traduce como “rostro”, en griego πρόσωπον (próso̅pon), Wiles (2007) hace notar que la palabra griega es la misma tanto para designar la máscara teatral cuanto para la cara o rostro de la persona fuera del teatro. A partir de ello el autor asegura que ella (la máscara) estaba relacionada directamente con la identidad de una persona. Es decir, que era parte de la convención teatral y no era vista como algo artificial o ajeno. Este dispositivo es una de las diferencias más significativas entre la representación teatral, o el hacer del actor en particular, y el desempeño de los oradores en público: mientras que el primero aparece en escena transformado por la máscara y el vestuario, el último se presenta con la misma apariencia que posee en la vida cotidiana. Ambos recursos, sin duda, son acordes a, y contribuyen a construir, la semántica de cada uno de los mundos representados.

Retomemos la relación que establecimos con la *identificación* stanislavskiana para diferenciar la identificación del productor de sentido de la identificación del receptor. Dijimos que en la técnica del director ruso todos los recursos son realistas y apuntan a establecer la escena como una continuación de la realidad del espectador. Hablando en términos semióticos, todos los sistemas significantes son armónicos y redundantes y, entonces, el actor como uno de ellos lo es también (en el sentido de que la voz y el gesto como parte de él no estarían escindidos salvo que sea adrede para construir determinada semántica). Desde el lado del actor todos los procedimientos apuntan a que éste se identifique con su personaje y actúe con la verdad escénica correspondiente. Ya explicamos que todo esto genera en el espectador una identificación emocional. Ahora bien, a partir de lo que acabamos de analizar en *La Retórica* la relación que establecimos con la poética teatral stanislavskiana solo sería pertinente respecto del efecto generado en el auditorio. En relación al hacer del orador, como recién observamos, el gesto y la palabra no deben ser redundantes para no evidenciar el artificio. Pero, aunque en el caso de la producción la modalidad es diferente, se busca generar el mismo efecto en el receptor. Puede sonar paradójico que recursos utilizados de manera opuesta generen impactos similares pero lo cierto es que la diferencia radica en la especificidad disciplinar misma y en sus respectivas convenciones.

Volvamos, ahora, a la afirmación de que la expresión adecuada implica una reflexión de segunda grado (Chichi, 2006). El saber cómo decir lo que se tiene para decir de manera pertinente al asunto implica, además, el conocimiento de las emociones en sí mismas y de la expresión que conviene según la condición de la persona a representar (Chichi, 2006, p. 59-60). Entonces, aquí, entrarían en juego los denominados tratados sobre el carácter y sobre las pasiones, ambos abordados allí como medios de persuasión, que se desarrollan en el Libro II. Al respecto, Woerther (2007) se pregunta por la función del desarrollo del ἦθος (e̅̂thos) en ese libro. Asegura que, si bien Aristóteles no lo explicita, es posible conjeturar que los caracteres colaboran a la construcción de cada uno de los tres medios de persuasión (p. 281 y ss.). En este punto es posible establecer relaciones con la labor del actor quien también, teniendo en cuenta el personaje que debe interpretar, recurre a un catálogo de caracteres, emociones y gestos.

Para completar el análisis deberíamos centrarnos, ahora, en la expresión adecuada según el género oratorio, cuestión que se relaciona directamente con la representación y con la pregunta que formulamos al comienzo del análisis. En *Rhet.*III.12.1.1413b2-10 se lee:

Conviene no olvidar que a cada género se ajusta una expresión diferente. No es lo mismo, en efecto, la expresión de la prosa escrita que la de los debates, ni la oratoria política que la judicial…La expresión escrita es mucho más rigurosa, mientras que la propia de los debates se acerca más a la representación teatral…

En este pasaje Aristóteles está diferenciando el estilo escrito del estilo performativo y vincula la representación con el género deliberativo. Unas líneas más adelante dice:

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

Entonces, Aristóteles está reservando la representación para el estilo deliberativo y dentro de ella diferencia el diálogo o contenido oral del discurso. Pero este último no cumple su “tarea específica” (en griego, ἔργον, érgon) sin la representación, y esto implica que la parte textual de dicho estilo también posee ciertas características acordes con él y con un tipo de discurso para ser representado. Es decir, que no es un mismo texto intercambiable que puede ser expuesto tanto frente a un auditorio como leído en privado sino que son los dos elementos constitutivos de dicho estilo. Nos interesa resaltar la diferenciación dentro del estilo agonísitico del texto y el de su representación oral, distinción relevante para el presente estudio, que es el punto de partida que habilita, a nuestro criterio, un estudio de la representación oratoria en sí misma.

Retomemos, ahora sí, nuestra pregunta inicial que planteaba cómo sería más pertinente denominar la representación oratoria, si declamación, que involucra únicamente el uso de la voz, o representación, y entonces entraría en juego, además, lo gestual. Woerther (2015) estudia los tres desarrollos de la palabra representación (ὑπόκρισις, hypókrisis) en *La Retórica* (II.8.1386a2934, III.1.1403b15-23 y III.12.1.1413b2-10). Su conclusión es que una representación técnica retórica no sería legítima para Aristóteles y que, por el contrario, consistiría en una práctica ajena a la disciplina. Sonkowsky (1959) argumenta en el sentido opuesto y asegura que, a diferencia que en *La Poética*, Aristóteles incluye la representación como uno de los elementos propios del arte de la retórica. Navaud (2010), por su parte, afirma que la representación oratoria sería un arte más empírica y menos técnica que los otros elementos del arte retórico porque depende más de las habilidades naturales y de su ejercicio y menos de un aprendizaje y entrenamiento teórico.

Nuestra argumentación se alinea más con las dos últimas posiciones. Nos interesa retomar nuestra pregunta inicial acerca de cómo sería más pertinente denominarla, si representación o declamación, para pensar algunas relaciones y diferencias con la representación teatral. La diferencia entre ambas maneras de llamarla radica, a nuestro criterio, en si está involucrada la totalidad de la corporalidad del orador o si solo interviene el uso de la voz. La clave en este problema son las pruebas por el ἦθος (e̅̂thos) y en menor medida las pruebas por el πάθος (páthos) – λέχις ἠθικέ y λέχις παθετικέ, léxis e̅thiké y léxis pathetiké. Cuando analizamos ambas pruebas concluimos que involucraban aspectos extralingüísticos. Especialmente *Rhet.*III. 7.2.1408b6-8 es explícito al respecto y aclara la preferencia de Aristóteles por la utilización de los recursos – voz y gestos ‒ alternados porque sino “se hace patente lo que es cada una de estas cosas”, es decir que se evidencia el procedimiento. Esta es, a nuestro criterio, una de las principales características que diferencian, según Aristóteles, la representación oratoria de la teatral. Pero, a pesar de sus diferencias, consideramos que es más pertinente denominar “representación” a la oratoria ya que claramente excede lo que tradicionalmente se denomina “declamación”.

Teniendo en cuenta la principal diferencia entre ambas disciplinas, el hecho de que el discurso poético es una mimesis mientras que el discurso persuasivo no es mimético, es cotidiano y debe parecer natural, se desprende que mientras que el orador se desempeña en su nombre, el actor lo hace como si fuera otra persona. Esta diferencia, propia de ambas actividades, se acentúa en el caso del actor griego que, como vimos, tiene prácticamente todo su cuerpo tapado y deformado respecto de un cuerpo real. Además de que el mundo que habita es totalmente ajeno al del auditorio. Por el contrario, el orador se ubica dentro de la cotidianeidad de su receptor, habla y se mueve como él. Dentro de la semántica propia de cada disciplina que acabamos de desarrollar, y de los universos correspondientes que cada una construye, resulta evidente que los recursos compartidos entre el actor y el orador no pueden funcionar ni significar de manera idéntica sino que se refuncionalizan y resignifican según cada una de ellas.

**Bibliografía**

Blundell, M. W. (1992), “Ethos and Dianoia Reconsidered”, en A. Oksenberg- Rorty (ed.), *Essays on Poetic's*, Princeton: Princeton University Press.

Candel Sanmartín, M. (1997), “Aristóteles y el sistema del saber” en García Gual, M. (Ed.), *Historia de la Filosofía Antigua*, Madrid: Trotta.

Chichi, G. (2013), “Acerca de las presentaciones de los textos de la Retórica y la Poética de Aristóteles”, en *Opúsculo filosófico*, Año VI, nro 18, Mendoza.

--------------- (2006), "El modo adecuado de decir y la relevancia estilística (Aristóteles, *Retórica* III, capítulo 7)”, en: C. Durán y H. Hebrard (compiladores)*,* Actas de las *VI Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos 2006, UNLP,* La Plata: Al Margen, Julio 2008, Tomo I, pp. 55-64.

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, 60 (mayo 2008); pp.79-111. Abierto: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-24502008000100004>.

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

Csapo, E. (2002), “Kallipides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles”, en Easterling, P. E., Hall, E. (eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge: Cmbridge University Press.

Dupont-Roc, R. y Lallot, J.(1980), *La Poétique. Texte, traduction, notes*, París: Seuil.

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.

Fortenbaugh, W. (1991), “Persuasion Through Character and the Composition of Aristotle´s Rhetoric”. *Rheinisches Museum fuer Philologie* 84, pp. 152-156.

Halliwell, S. (1993),"Style & Sense in Aristotle´s *Rhetoric* Bk. 3" *Revue Internationale de Philosophie*, I, 184, pp. 50-69.

-------------- (1987), *Aristotle´s Poetics*, Londres: Duckworth.

Nadaud, G. (2010), “L’orateur et l’acteur antiques : un art partagé ?”, Conferencia realizada en el Liceo Chateaubriand de Rennes y puesta en línea en <http://www.lycee-chateaubriand.fr/lecru/wpcontent/uploads/sites/3/2016/06/NavaudOrateurActeurAntiques.pdf>

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

Reznik, C. (2012), “El eikós en el discurso poético y retórico según Aristóteles”*,* VI Jornadas sobre el Mundo Clásico, Universidad de Morón.

------------- (2012a), “La verosimilitud como recurso principal del discurso poético según Aristóteles”, XXI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Sansone, D. (2012), *Greek Drama and the Invention of Rhetoric*, Malden: Wiley-Blackwel.

Sinnott, E.(2009), *Poética.ica*, Buenos Aires: Colihue.

Sonkowsky, R. (1959), “An Aspect of Delivery in Ancient Rhetorical Theory”, en

Transactions *and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 90 (1959), pp. 256-274.

Stanislavsky, K. (2009), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Barcelona: Alba.

-------------------- (2002), *La construcción del personaje*, Madrid: Alianza Editorial.

Wiles, D. (2007), *Mask and performance in greek tragedy. From ancient festival to modern experimentation*, Cambridge: Cambridge University Press.

------------ (1997), *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge: Cambridge University Press.

Woerther, F. (2015), “Quelques remarques sur l´ ὑπόκρισις dan la *Rhétorique* d´ Aristote”, en Celentano, M. S., Chiron, P. y Mack, P. (eds.), *Rhetorical arguments*, New York: Georg Olms Verlag.

---------------- (2007), *L´ èthos aristotélicien. Genèse d´une notion rhétorique*, París: Vrin.

 ---------------- (2005), “Λέξις ηθική (*ethical style*) in book III of Aristotle's *Rhetoric*? The uses of ηθικόϛ in the aristotelian corpus. La λέξις ηθική (*style éthique*) dans le livre III de la Rhétorique d'Aristote? Les employs d'ηθικόϛ dans le corpus aristotélicien”, Rhetorica 2005,Vol.23, No.1, pp. 1-36.

1. Este trabajo forma parte de nuestra investigación doctoral y fue realizado con el apoyo del CONICET mediante una Beca de Finalización de Doctorado con lugar de trabajo en el IDIHCS-UNLP. [↑](#footnote-ref-1)
2. Para un detallado análisis, cf. Chichi y Suñol (2008). [↑](#footnote-ref-2)
3. El autor reconoce los cuatro planteos tradicionales pero no los comparte. Para sus objeciones y comentarios cf. Chichi (2013). [↑](#footnote-ref-3)
4. Leemos a Weiss siguiendo a Chichi (2013). [↑](#footnote-ref-4)
5. Entre las cuatro posiciones se incluye la de Kennedy (1999), uno de los historiadores más influyentes en la materia (Chichi, 2013, p. 26 y ss.). El autor admite que la retórica nace en Grecia y se difunde en Roma pero éste sería solo en un sentido restringido de la retórica. Kennedy, entonces, asegura que la retórica en el sentido de técnicas de persuasión es un fenómeno de toda cultura humana ya que toda comunicación involucra retórica: “Rhetoric in the sense of techniques of persuasión is a phenomenon of all human cultures, and analogies to it are also found in animal comunication. All comunication involves rhetoric.” (1999, p. 1 y ss.). [↑](#footnote-ref-5)
6. Al respecto, seguimos a Sansone (2012) quien cuestiona la concepción del teatro como subordinado a los cambios e innovaciones del arte de la retórica. [↑](#footnote-ref-6)
7. A lo largo del trabajo se consignarán los términos en griego clásicos involucrados en cada caso siempre transliterados y traducidos la primera vez que se los mencione. [↑](#footnote-ref-7)
8. Los pasajes de *La Retórica* transcriptos en el trabajo corresponden a la traducción de Racionero (1990). [↑](#footnote-ref-8)
9. Más allá que Aristóteles explicite en este pasaje que implica la utilización solo de la voz. [↑](#footnote-ref-9)
10. En este trabajo traducimos ἦθος (e̅̂thos) como carácter, más allá que en algunos casos la edición de *La Retórica* con la que trabajamos traduzca talante. [↑](#footnote-ref-10)
11. Sin duda la relación con la *identificación* stanislavskiana también es válida para la *katharsis* poética. [↑](#footnote-ref-11)
12. Esta caracterización también sería válida para la expresión de las pasiones como se deja ver por el καί (kaí) del comienzo ([καὶ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=kai%5C&la=greek&can=kai%5C0&prior=%5d) [ἠθικὴ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=h%29qikh%5C&la=greek&can=h%29qikh%5C0&prior=kai%5C) [δὲ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=de%5C&la=greek&can=de%5C0&prior=h%29qikh%5C) [αὕτη](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=au%28%2Fth&la=greek&can=au%28%2Fth0&prior=de%5C) [ἡ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=h%28&la=greek&can=h%280&prior=au%28/th) [ἐκ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=e%29k&la=greek&can=e%29k0&prior=h%28) [τῶν](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=tw%3Dn&la=greek&can=tw%3Dn0&prior=e%29k) [σημείων](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=shmei%2Fwn&la=greek&can=shmei%2Fwn0&prior=tw=n) [δεῖξις](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=dei%3Dcis&la=greek&can=dei%3Dcis0&prior=shmei/wn), [ὅτε](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=o%28%2Fte&la=greek&can=o%28%2Fte0&prior=dei=cis) [ἀκολουθεῖ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=a%29kolouqei%3D&la=greek&can=a%29kolouqei%3D0&prior=o%28/te) [ἡ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=h%28&la=greek&can=h%281&prior=a%29kolouqei=) [ἁρμόττουσα](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=a%28rmo%2Fttousa&la=greek&can=a%28rmo%2Fttousa0&prior=h%28) [ἑκάστῳ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=e%28ka%2Fstw%7C&la=greek&can=e%28ka%2Fstw%7C0&prior=a%28rmo/ttousa) [γένει](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=ge%2Fnei&la=greek&can=ge%2Fnei0&prior=e%28ka/stw%7C) [καὶ](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=kai%5C&la=greek&can=kai%5C1&prior=ge/nei) [ἕξει](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=e%28%2Fcei&la=greek&can=e%28%2Fcei0&prior=kai%5C), kaì e̅thike̅̀ dè haúte̅ he̅ ek to̅̂n se̅meío̅n deîxis, hóte akolutheî he̅ armóttusa hekásto̅ génei kaì hexei). [↑](#footnote-ref-12)
13. “And this mode of proof arising out of (external) signs (exhibited in language, tone, and action)…” [↑](#footnote-ref-13)
14. La autora refiere en su análisis a *Rhet.*II.1.2.1378a.6-9 y *Rhet.*III.17.3*.*1418a37-b1. [↑](#footnote-ref-14)
15. “Pues en la suposición de que [los espectadores] no entienden si por su parte no hacen agregados, [los actores] realizan muchos movimientos, como los flautistas vulgares…la tragedia es como los antiguos actores consideraban a sus sucesores: Minisco llamaba a Calípides “mono”, por entender que exageraba demasiado, y una opinión así acerca de Píndaro. Y como éstos están relacionados con aquéllos, así está relacionada la totalidad del arte trágico respecto de la epopeya. Una, según se dice, está dirigida a espectadores nobles, que para nada necesitan gestos, mientras que el [arte] trágico se dirige a espectadores vulgares…Además, no todo movimiento debe excluirse, salvo que deba excluirse la danza, sino el de los [actores] vulgares, que es lo que se le reprochaba a Calípides, y ahora a otros, por imitar, se aduce, a mujeres no dignas.” (Aristot, *Poet.* XXVI.1461b26-1462a10). La traducción corresponde a la edición de Sinnott (2009). [↑](#footnote-ref-15)
16. Para un análisis detallado del verosímil de ambas disciplinas cf. Reznik (2012 y 2012a). [↑](#footnote-ref-16)