

CAROLINA REZNIK
(*IdIHCS-UNLP-UBA*)¹

CONSIDERACIONES SOBRE LA REPRESENTACIÓN ORATORIA EN LA *RETÓRICA* DE ARISTÓTELES Y SUS RELACIONES CON LA REPRESENTACIÓN TEATRAL

Considerations on the oratorical representation according to Aristotle's *Rhetoric* and its relations with the theatrical representation

ABSTRACT: This article aims to study the oratorical representation from Aristotle's *Rhetoric*. We will inquire the specific procedures to place the representations within their generic specificity. The oratorical representation will also be studied in relation to the procedures of theatrical performance. Our hypothesis is that Aristotle does not identify both representations in terms of their procedures and semantics but only as acts of representation. We claim that their common procedures acquire particular semantics and work according to the norms of each discipline. We object the reading that some critics have done of the treatise -and that has arrived until today- which ensures the philosopher argues that both representations work in the same way. Our analysis conceives both disciplines in a dynamic interaction and not one subordinate to the other in the sense of imitating or taking procedures without refunctionalizing them.

KEY WORDS: Aristotle, Rhetoric, Performance, Greece, Theater.

RESUMEN: El objetivo de este artículo consiste en estudiar, a partir de la *Retórica* de Aristóteles, la representación oratoria. 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. 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 que algunos críticos han realizado del tratado -y que ha llegado hasta hoy- que consiste en asegurar que, para el filósofo, ambas representaciones funcionan de la misma manera. 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.

PALABRAS CLAVE: Aristóteles, Retórica, Representación, Grecia, Teatro.

Fecha de Recepción: 13 de junio de 2017.

Fecha de Aceptación: 30 de octubre de 2017.

Introducción

LA *POÉTICA* Y LA *RETÓRICA* DE ARISTÓTELES POSEEN UNA HISTORIA conceptual y cultural común que se debe a circunstancias tanto internas cuanto

¹ Este trabajo se realizó dentro del marco de una Beca de Investigación de Finalización de Doctorado (2015-2017) financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) de la República Argentina. El presente artículo forma parte de nuestra tesis doctoral radicada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Actualmente en proceso de redacción final.

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 con esto, ambos tratados, *Poética* y *Retórica*, 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: 220). Asimismo, los dos 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 que, sin duda, condicionó sus respectivas recepciones a lo largo de la historia.²

Ahora bien, lo que nos interesa resaltar aquí es la proximidad y puntos de contacto entre ambas disciplinas. Weiss (1982) identifica los cuatro abordajes más populares³ respecto a los límites entre ellas: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 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, tanto el hacer del orador y del actor como la representación teatral y 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 este artículo consiste en estudiar, a partir de la *Retórica* de Aristóteles, la representación oratoria. Se indagará en relación a sus procedimientos para enmarcarlos dentro de su especificidad genérica y se los pondrá en relación con

² Cf. DURING (1957 y 1990), SOLMSEN (1968) y FLASHAR (1994). Para un análisis detallado del estado de la cuestión de la transmisión de ambos tratados, cf. CHICHI y SUÑOL (2008).

³ El autor reconoce los cuatro planteos tradicionales pero no los comparte. Para sus objeciones y comentarios cf. CHICHI (2013).

⁴ Leemos a WEISS siguiendo a CHICHI (2013).

⁵ Entre las cuatro posiciones se incluye la de KENNEDY (1999), uno de los historiadores más influyentes en la materia (CHICHI 2013: 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 persuasion is a phenomenon of all human cultures, and analogies to it are also found in animal communication. All communication involves rhetoric." (1999: 1 y ss.). Asimismo, cf. BURKE (1966) y BARNES (1995), entre otros.

los propios de la representación teatral. Nos concentraremos en el libro III porque es allí donde se encuentran las argumentaciones relevantes para nuestro trabajo. 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 una de las lecturas tradicionales 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

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 se refiere a la expresión (*λέξις*, *léxis*)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). Los que aseguran que la obra fue editada tal cual nos llegó por el propio Aristóteles (por ejemplo, Racionero 1990) resuelven lo que tradicionalmente se ha clasificado como contradicciones argumentando que corresponden a distintos años de composición, pero que fue el propio filósofo quien revisó y editó el tratado. No es el objetivo del presente trabajo indagar ni discutir dichas posiciones pero, de todos modos, un estudio que aborde la *Retórica* – aunque no sea su totalidad– no puede dejar de mencionar y, en cierto punto, tener en cuenta dicha problemática.

Ya explicamos que el objeto de estudio del trabajo es la representación oratoria. Nos interesará indagar especialmente en qué consiste dicha representación y cómo la corporalidad del orador es puesta en juego. Es por ello que nuestro estudio no se centrará en la totalidad del Libro III sino solo en lo concerniente a este aspecto. 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.

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

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.

⁷ A lo largo del trabajo se consignarán los términos en griego clásico involucrados en cada caso siempre transliterados y traducidos la primera vez que se los mencione.

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

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 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: 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: 100). Volveremos sobre esta cuestión un poco más adelante.¹⁰

Centrémonos, ahora, en el capítulo 7, en el que se desarrolla la expresión adecuada: “La expresión será adecuada siempre que exprese 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, *to 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

⁸ Los pasajes de la *Retórica* con los que trabajamos aquí corresponden a la traducción de RACIONERO (1990).

⁹ Más allá que Aristóteles explicita en este pasaje que implica la utilización solo de la voz.

¹⁰ Para una visión de conjunto sobre la representación oratoria desde la antigüedad hasta el S. XX cf. DIEZ CORONADO (2003).

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 involucraría una metarreflexión 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 involucra 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. La intención, como hemos explicado varias veces ya, no es identificar asuntos comunes sin más sino pensarlos en relación cuando corresponda porque creemos que enriquecen el análisis. 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 carácter¹¹ y las pasiones ha generado debates y opiniones encontradas que se relacionan con la problemática de la composición del tratado en general.¹² Fortenbaugh (1991), que como ya comentamos, no aboga por la responsabilidad completa de Aristóteles en la forma en que la *Retórica* nos llegó y se inclina por la independencia del libro III, basa parte de su argumentación justamente en las pruebas por el ἦθος (*ēthos*, carácter) y el πάθος (*páthos*, pasiones). Al autor le llama la atención el tratamiento del tema en I.1 donde se condena ese tipo de pruebas porque no son propias del arte. Asimismo, si bien se las menciona al comienzo de III.1, en la segunda parte del capítulo no se vuelve a ellas y es recién en el capítulo 7 cuando se las retoma. Fortenbaugh resuelve la cuestión argumentando que la inclusión de las pruebas por el carácter corresponde a

¹¹ En este trabajo traducimos ἦθος (*ēthos*) como carácter, más allá que en algunos casos la edición de la *Retórica* con la que trabajamos traduzca talante.

¹² Para un desarrollo del papel del ἦθος y del πάθος argumentativo cf. WISSE (1989).

un momento posterior en el pensamiento aristotélico en el que el filósofo desarrolló una noción de la persuasión para la cual dichas pruebas no poseen matices negativos. Y, en el caso del libro I, el estagirita estaría criticando una tradición retórica contemporánea que consistía en generar cierto efecto emocional en el auditorio (1991: 153-154). Racionero (1990), por su parte, interpreta la cuestión como uno de los motivos por los que Aristóteles unió el libro III al resto del tratado. Según él, este tipo de pruebas corresponderían a las presentadas en I.2.1356a2-3 como la segunda especie de pruebas por persuasión aunque no las nombra en términos de carácter o pasiones (nota 5, p. 480).

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: 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 en 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: 515, nota 118). 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 explicamos, 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 mencionamos que parece implicar un aspecto extralingüístico. 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 indicamos– 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.¹³ 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.

¹³ Sin duda la relación con la *identificación* stanislavskiana también es válida para la *katharsis* poética.

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 signos¹⁴ (ἡ ἐκ τῶν σημείων δεῖξις) y esos signos pueden incluir los no verbales. El diccionario (Bailey: 2000: s.v) define σημείον (*semeiōn*) 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”.¹⁵ Blundell (2002) analiza en profundidad la noción de ἦθος (*ēthos*, carácter). Su trabajo no se centra en la *Retórica* sino que estudia los diferentes significados y matices de la noción para comprender cómo la concibe el filósofo en la *Poética*. Pero, de todos modos, indaga respecto de las pruebas por el ἦθος (*ēthos*). 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 (*ēthos*)¹⁶. Woerther (2007) también posee un extenso estudio sobre el ἦθος (*ēthos*) 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 – en el original, *style éthique*– es diferente del ἦθος (*ēthos*) 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. Este punto es interesante para el presente análisis ya que lo oral incluiría, a nuestro criterio, una representación. Retomaremos esta cuestión cuando volvamos sobre nuestra pregunta inicial respecto de cómo es

¹⁴ Esta caracterización también sería válida para la expresión de las pasiones como se deja ver por el καί (kaí) del comienzo (καὶ ἠθικὴ δὲ αὕτη ἡ ἐκ τῶν σημείων δεῖξις, ὅτε ἀκολουθεῖ ἡ ἀρμόττουσα ἐκάστῳ γένει καὶ ἕξει).

¹⁵ “And this mode of proof arising out of (external) signs (exhibited in language, tone, and action)...”

¹⁶ La autora refiere en su análisis a *Rhet.II.1.2.1D378a.6-9* y *Rhet.III.17.3.1418a37-b1*.

pertinente denominar el desempeño oral de los oradores, si como una representación o como una declamación.

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 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 uno 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 como una crítica o condena por parte de Aristóteles a la gestualidad de los actores.¹⁷ 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: mientras que el teatro construye un universo cerrado en sí mismo y lejano respecto

¹⁷ “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).

de la realidad propia del auditorio que corresponde a la tradición mítica, el discurso persuasivo se maneja dentro de la realidad de su receptor¹⁸.

Aquí resulta necesario realizar un breve desarrollo respecto de lo que en el pasaje se traduce como “rostro”, en griego πρόσωπον (*prósōpon*). El diccionario (Bailly 2000: s.v.) lo define en su primera acepción como rostro o figura y en la mayoría de sus acepciones implica lo corporal, sumándole un matiz de artificialidad (figura artificial, máscara de teatro, personaje teatral). Wiles (2007), dentro de su extenso análisis respecto de las máscaras en el teatro griego, hace notar, justamente, 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. Por eso su utilización no generaba un alejamiento del actor sino que era parte de su transformación en otro y era percibida como parte de la identidad del personaje. 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. Dejamos por el momento esta cuestión que retomaremos cuando pongamos en relación, unas páginas más adelante, el hacer teatral y el de los oradores.

Retomemos la relación que establecimos con la *identificación* stanislavskiana para diferenciar la identificación del productor de sentido de la identificación del receptor. Afirmamos 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. 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 hemos desarrollado ya, el gesto y la palabra no deben ser redundantes para no evidenciar el artificio. Pero, aunque en el caso de la

¹⁸ Para un análisis detallado del verosímil de ambas disciplinas cf. REZNIK (2012 y 2012a).

producción la modalidad es diferente, se busca generar el mismo efecto en el receptor. Puede resultar 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.

Retomemos, ahora, la afirmación de que la expresión adecuada implica una reflexión de segundo 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: 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 (*êthos*) 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. Asimismo, ha generado numerosos comentarios e interpretaciones, tanto respecto de la relación del hacer del orador con la actividad teatral como en lo tocante únicamente al hacer retórico. Racionero hace notar, en primer lugar, que en este pasaje la división de los géneros oratorios se desprende de la clase de expresión – λέξις, *léxis*– y no del asunto del discurso como consta anteriormente en el tratado (1.3). Al no ajustarse del todo a la caracterización del libro 1, el comentarista asegura que es posible que la reflexión del filósofo se encuentre en un estadio diferente en el cual su doctrina no ha alcanzado, aún, los rasgos con los que ha sido fijada por la tradición (1990: 548-549, nota 254). Respecto a la identificación del hacer del orador con la actividad teatral, Chichi (2013: 20) asegura que en materia de λέξις (*léxis*) el filósofo utiliza el paralelismo en el sentido de esperar que los contendientes sean capaces de exhibir la

fuerza dramática de sus discursos, que incluye tanto las emociones como la caracterización de sus papeles, a la manera en que lo hacen los actores.

Cope (1877), por su parte, se detiene en las implicancias de la distinción para la actividad del orador que debe ser hábil tanto en el estilo escrito como en el del debate (oral / performativo). Según el autor, el manejo de lo oral comprende solo el correcto uso de la lengua nativa y no la exactitud de la composición minuciosamente estudiada propia de lo escrito. Ahora bien, un orador debe manejar ambas maneras de comunicar su discurso y, entonces, ambos estilos se presentan como las dos caras, necesarias, de su actividad. Cope, siguiendo el pasaje, caracteriza lo que en inglés se denomina *debating style* como un estilo que carece de la minuciosidad y detallada elaboración que sí posee un discurso escrito, elaborado y meditado en detalle. Si dejamos de lado la posibilidad de que el discurso oral haya sido previamente confeccionado y calculado en todos sus componentes, el comentarista le estaría adjudicando la frescura y espontaneidad de la comunicación oral y, tal vez, cierto margen para la improvisación propia de un intercambio hablado. Es interesante dicha caracterización, que se desprende de las palabras del filósofo (“La expresión escrita es mucho más rigurosa...”) pero que en rigor pareciera un poco ingenua ya que no tiene en cuenta el carácter de construcción del discurso de los oradores, el hecho de que, justamente, esa frescura y espontaneidad constituyen una representación. Ahora bien, un poco más adelante el filósofo 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 conjunciones y el repetir muchas veces lo mismo son 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 agonístico 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 las apariciones de la palabra representación (ὑπόκρισις, *hypókrisis*) en la *Retórica* y se pregunta si Aristóteles propone un equivalente técnico y retórico de la representación teatral o si utiliza la palabra para relacionarla con el hacer del actor (y, entonces, no pertenecería propiamente al arte de la retórica). La autora reconoce tres desarrollos del término en el tratado, en II.8. 1386a2934 tendría el sentido de representación teatral:

Y como los padecimientos que se muestran inminentes son los que mueven a compasión, mientras que los que ocurrieron hace diez mil años o los que ocurrirán en el futuro, al no esperarlos ni acordarnos de ellos, o no nos conmueven en absoluto o no de la misma manera, resulta así necesario que aquellos que complementan su pesar con gestos, voces, vestidos y, en general, con actitudes teatrales excitan más la compasión, puesto que consiguen que el mal aparezca más cercano, poniéndolo ante los ojos, sea como inminente, sea como ya sucedido.

La segunda aparición es al comienzo del libro III en 1.1403b15-23

...nos queda ahora por hablar acerca de la expresión, dado que no basta con saber lo que hay que decir, sino que también es necesario decirlo como se debe, y esto contribuye mucho a que se manifieste de qué clase es el discurso. Así, pues, de conformidad con la naturaleza <del asunto>, al principio investigamos lo que es naturalmente primero, a saber, las materias mismas a partir de las cuales se obtiene la convicción; pero, en segundo lugar, <debemos investigar> el modo como estas materias predisponen los ánimos mediante la expresión; y, en tercer lugar -cosa que es potencialmente importantísima y de la que, sin embargo, no nos hemos ocupado todavía- aquello que concierne a la representación.

Según Woerther Aristóteles estaría evaluando una transposición técnica del ámbito actoral. El filósofo no podría ignorar una práctica de la época pero, según ella, la presenta como accesoria y a continuación evalúa si una representación oratoria tendría un lugar legítimo dentro de la técnica oratoria. Unas líneas más adelante continúa el desarrollo de esta segunda aparición, pasaje que hemos citado ya (*Rhet.* III.1.1403b27-33), y asegura que en este caso sigue la referencia a la labor teatral y a los procedimientos de dicha disciplina que utilizan los oradores. La tercera aparición es en *Ret.* III.12.1.1413b2-10, texto al que ya nos referimos y que relaciona la representación con el género deliberativo.

La autora asegura que una representación oratoria propiamente técnica sería, en realidad, una contradicción de los términos: mientras que el teatro puede ser, por un

lado, leído y, por otro, representado, los discursos políticos no pueden ser otra cosa que pronunciados. Entonces, concluye, una representación técnica retórica no sería legítima para Aristóteles. Por el contrario, consistiría en una práctica ajena a la disciplina e implicaría una separación entre el autor del discurso y la persona que lo interpreta mientras que en la disciplina de la retórica son la misma persona¹⁹. Por último, comprometería el estatuto verdaderamente retórico del discurso: por un lado, su carácter técnico y, por otro, el uso de la demostración. Sonkowsky (1959) argumenta en el sentido opuesto y, como referimos algunas páginas antes, 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 empírico y menos técnico 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. Pero, de todos modos, no nos ocupamos de indagar si la representación oratoria sería legítimamente técnica y propia de la disciplina. 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 (*ēthos*) y en menor medida las pruebas por el πάθος (*páthos*) – λέξις ἠθικὴ y λέξις παθητικὴ, *léxis ēthikē* y *léxis pathetikē*.²⁰ 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 si no “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 μίμησις (*mímēsis*) 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.

¹⁹ La autora deja de lado de manera explícita la actividad de los logógrafos.

²⁰ Como comentamos en unas páginas anteriores ellas se relacionan, también, con la problemática de si la representación es técnica o no. Muchos estudiosos dudan de que haya sido Aristóteles el que las incluyó en el tratado. Cf. FORTENBAUGH (1991) y GRANERO (1990).

Esta diferencia, propia de ambas actividades, se acentúa en el caso del actor griego que, como observamos, 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 cotidianidad 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.

Conclusiones: relaciones entre la representación oratoria y la representación teatral

En este artículo nos propusimos estudiar la representación oratoria a partir de la *Retórica* e indagamos, especialmente, respecto del rol que ocupa en ella la corporalidad del orador. Asimismo nos interesó establecer relaciones con la representación teatral para superar la lectura tradicional que consiste en asegurar que Aristóteles las identifica sin más. Por el contrario, afirmamos que, según el filósofo, los recursos compartidos adquieren semántica y funcionamiento acordes a la especificidad disciplinar.

Al poner en relación ambas actividades hay que considerar su especificidad: el discurso poético es una μίμησις (*mímēsis*)²¹ destinada a generar un efecto emotivo en el auditorio mientras que el discurso oratorio es cotidiano, no mimético y tiene como fin persuadir. Esto es relevante para el presente estudio porque cada uno de ellos, de acuerdo a dichas características, posee un verosímil particular y mantiene una relación con la realidad diferente: mientras que el discurso convincente debe tener un anclaje en la realidad del auditorio, tiene que ser creíble y parecer natural y cotidiano; el discurso poético presenta un universo ficcional cerrado en sí mismo que adquiere credibilidad a partir de su propia estructura narrativa. Estas diferencias, a nuestro criterio, rigen el funcionamiento y articulación de los procedimientos comunes en cada una de las disciplinas los cuales funcionan y significan de acuerdo a ello. Asimismo, hay que tener en cuenta que ambas actividades poseen, por un lado, manifestaciones escritas y, por otro, orales o performativas. Consideramos que esta cuestión es más significativa en el caso del orador que en la actividad poética porque el trabajo del poeta y la representación teatral están atravesados por lo

²¹ En el marco de *La Poética* la noción debe ser entendida en el sentido de ficción, no de imitación.

performativo.²² En el caso del orador, por el contrario, los géneros que se sirven del estilo escrito no implican una representación posterior y son un fin en sí mismo.

En lo que respecta específicamente a cada una de las representaciones –la oratoria y la teatral– cada una de ellas articula sus procedimientos de manera diferente, en algunos casos en forma opuesta. Si bien ambas involucran lo corporal, en el caso del teatro Aristóteles prefiere que la voz y el cuerpo sean redundantes en cuanto al sentido mientras que el orador debe utilizarlos de manera alternada para que no se evidencie el artificio y no se perjudique la naturalidad del discurso. Ahora bien, en los casos en que su cuerpo no acompaña el argumento de todos modos significa, aun cuando lo que se busque es neutralizarlo. Esta diferencia en cuanto a la utilización de dichos recursos se debe a que el arte poética consiste en la representación de acciones y, entonces, ambas esferas –el lenguaje y lo gestual– funcionan como un todo en el actor. En el caso del orador, la cuestión es distinta. Para el género deliberativo Aristóteles menciona de manera explícita su corporalidad (*Rhet.* III.7.2.1408b6-8). Pero, a diferencia de lo que prefiere para el actor, el filósofo recomienda su uso alternado, no conjunto, porque si no se evidencia el recurso (y el carácter artificial del discurso). Y, por último, algo que no hay que dejar de lado relacionado con la gestualidad del orador, y con la representación oratoria, que lo diferencia claramente del actor, es que aquel habla en su nombre con el cuerpo descubierto y vestido de la misma manera que su auditorio, es decir, de manera cotidiana. El actor griego, por su parte, posee su cuerpo totalmente tapado, agrandado y en cierto punto deformado en relación al de su auditorio.

Dentro de la representación oratoria nos detuvimos en la expresión adecuada para indagar acerca de cómo debe articularse la expresión de los caracteres y de las pasiones. Relacionamos ambas expresiones con la llamada *identificación* stanislavskiana, especialmente en lo que concierne al efecto generado en el auditorio, pero la diferenciamos de la teatral en lo que respecta a los recursos mediante los cuales la lleva a cabo el actor y el orador.

En suma, como ya adelantamos y afirmamos en la hipótesis de este trabajo, cada recurso adquiere matices y funcionamientos acordes a cada una de las actividades atendiendo, además, a si es una manifestación escrita o performativa. El hecho de que en ambos tratados haya argumentaciones referidas a ambas labores, y que se identifique la representación teatral con el género deliberativo, no significa, a nuestro criterio, que Aristóteles las conciba como idénticas. Sino que en sus argumentaciones tiene en cuenta, también, sus relaciones o modalidades similares (por ejemplo, la representación) pero sin perder de vista sus especificidades. Cuando

²² Esta es una de las hipótesis de nuestra tesis doctoral, investigación en la que se inscribe el presente trabajo.

la actividad oratoria adquiere características performativas, es decir, en el género deliberativo, toma recursos propios de la representación teatral pero, al insertarse en un contexto disciplinar diferente, dichos recursos se resignifican y refuncionalizan.

CAROLINA REZNIK
IdIHCS-UNLP-CONICET

BIBLIOGRAFÍA

- BAILLY, A. (2000), *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec Français*, París: Hachette.
- BARNES, J. (1995), "Rhetoric and Poetics", en Barnes, J. (ed.) *The Cambridge Companion to Aristotle*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 259-286.
- BLUNDELL, M. W. (1992), "*Ethos and Dianoia Reconsidered*", en A. Oksenberg-Rorty (ed.), *Essays on Poetics*, Princeton: Princeton University Press, pp. 155-175.
- BURKE, K.D. (1966), "Rhetoric and Poetics", en *Language as Symbolic Action*, Berkeley: The University of California Press, pp. 295-307.
- CANDEL SANMARTÍN, M. (1997), "Aristóteles y el sistema del saber" en García Gual, C. (ed.), *Historia de la Filosofía Antigua*, Madrid: Trotta, pp. 217-247.
- CHICHI, G. (2006), "El modo adecuado de decir y la relevancia estilística (Aristóteles, *Retórica* III, capítulo 7)", en: C. Durán y H. Hebrard (comp.), *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.
- _____ (2013), "Acerca de las presentaciones de los textos de la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles", en *Opúsculo filosófico 18*, Publicación del Centro de Estudios de Filosofía Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, Mendoza, pp. 13-54.
- CHICHI, G.M. y SUÑOL, V. (2008), "La *Retórica* y La *Poética* de Aristóteles: sus puntos de confluencia", *DIANOLA, Revista del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM* (México), 60: 79-111.
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).
- 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: Cambridge University Press, pp. 127-147.
- DÍEZ CORONADO, M. A. (2003), *Retórica y representación: Historia y teoría de la actio*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- DUPONT-ROC, R. y LALLOT, J. (1980), *La Poétique. Texte, traduction, notes*, París: Seuil.
- DÜRING, I. (1990), *Aristóteles*, trad. Bernabé Navarro, México: Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM.
- _____ (1957), *Aristotle and the Ancient Biographical Tradition*, Göteborg: Göteborgs Universitets Årsskrift.
- 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, pp. 1-35.
- FLASHAR, H. (2004), *Die Philosophie der Antike, Band 3: Ältere Akademie Aristoteles Peripatos en Grundriss der Geschichte der Philosophie begründet von Friedrich Überweg, völlig neu bearbeitete*

Ausgabe herausgegeben von Helmut Holbey; 2. Basel: durchgesehene und erweiterte Auflage, Schwabe Verlag.

- FORTENBAUGH, W. (1991), "Persuasion Through Character and the Composition of Aristotle's Rhetoric". *Rheinisches Museum fuer Philologie* 84: 152-156.
- FREESE, J. H. (1926), *Aristotle in 23 Volumes, Vol. 22*. Cambridge and London. Harvard University Press; William Heinemann Ltd. (texto alojado en www.perseus.tufts.edu).
- GOLDHILL, S. (1999), "Programme Notes", en Goldhill, S. y Osborne R. (ed), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-32.
- HALLIWELL, S. (1987), *Aristotle's Poetics*, Londres: Duckworth.
- _____ (1993), "Style & Sense in Aristotle's Rhetoric Bk. 3". *Revue Internationale de Philosophie* 184: 50-69.
- KENNEDY, G. A. (1994), *A New History of Classical Rhetoric*, N. Jersey: Princeton University Press.
- 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/lecreu/wpcontent/uploads/sites/3/2016/06/NavaudOrateurActeurAntiques.pdf>.
- PAVIS, P. (2003), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires: Paidós.
- RACIONERO, Q. (1990), *Aristóteles. Retórica*, introducción, traducción y notas de Q.R., Madrid: Gredos.
- REZNIK, C. (2012), REZNIK, C. (2012), "El eikós en el discurso poético y retórico según Aristóteles", *VI Jornadas sobre el Mundo Clásico*, Universidad de Morón (inédito).
- _____ (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 (inédito).
- SANSONE, D. (2012), *Greek Drama and the Invention of Rhetoric*, Malden: Wiley-Blackwell.
- SINNOTT, E. (2009), *Poética*, Buenos Aires: Colihue.
- SOLMSEN, F. (1968), "Drei Rekonstruktionen zur Antiken Rhetorik und Poetik", en Stark R. (ed.), *Rhetorika. Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetorik*, Hildesheim: Olms Studien, 1968, pp. 184-205.
- SONKOWSKY, R. (1959), "An Aspect of Delivery in Ancient Rhetorical Theory", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 90: 256-274.
- STANISLAVSKY, K. (2002), *La construcción del personaje*, Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2009), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Barcelona: Alba.
- WEISS, S. M. (1982), "Rhetoric and Poetics. A Re-evaluation of the Aristotelian Distinction", *Rhetoric Society Quarterly* 12: 21-29.
- WILES, D. (1997), *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge: Cambridge University Press
- _____ (2007), *Mask and performance in greek tragedy. From ancient festival to modern experimentation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- WISSE, J. (1989), *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam: Hakkert.

WOERTHER, F. (2005), “Λέξις ἠθικὴ (*ethical style*) in book III of Aristotle's *Rhetoric*? The uses of ἠθικός in the aristotelian corpus. La λέξις ἠθικὴ (*style éthique*) dans le livre III de la Rhétorique d'Aristote? Les emplois d'ἠθικός dans le corpus aristotélicien”, *Rhetorica* 23: 1-36.

_____ (2007), *L'èthos aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*, Paris: Vrin.

_____ (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, pp. 77-87.