

Reflexiones en torno al actor griego trágico como sistema significante

Carolina Reznik
Comisión Nacional de Investigaciones Científicas
Universidad Nacional de La Plata / Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Recibido: 5 de Febrero de 2016
Aceptado: 30 de Marzo de 2016

Resumen

En este trabajo propongo estudiar al actor griego trágico principalmente a partir de las argumentaciones de Aristóteles en La Poética y La Retórica integrando algunos análisis de pinturas de vasijas. Me centraré especialmente en cómo era concebida la actuación en la época y en la semántica particular de su hacer dentro del espectáculo teatral. Sostengo que debido a la corporalidad que se construye, a partir del vestuario, máscaras y coturnos, potenciada por la pieza trágica que se representa, la relación entre el actor y el personaje que representa podría caracterizarse como un tipo particular de identificación.

Palabras clave: Teatro, actor, griego, Aristóteles, semiótica

Abstract:

This paper proposes an study of the tragic Greek actor mainly from the arguments of Aristotle in Poetics and Rhetoric integrating, also, analysis of some paintings of vases. I will focus especially on how it was conceived at the time -mainly the relationship with the character- and the particular semantics of the actor's doing. I argue that due to the corporeality that is built, from the costumes, masks and cothurnus and enhanced by the tragic piece that represents the relationship between the actor and the character that represents could be characterized as a particular type of identification.

Keywords: Theatre, actor, greek, Aristotle, semantics.

* * * * *

Introducción

El teatro es, por naturaleza, efímero e irrepetible. La pregunta por excelencia que ha dominado su historia es ¿dónde está el teatro, cuál es su materialidad? Las respuestas han sido muy variadas –el texto dramático, la presencia del espectador, un espacio diferenciado, entre otras- y aún hoy no se ha llegado a un consenso. Pero, de lo que nadie duda es de su carácter convivial. El teatro se da en el encuentro, reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal (Dubatti, 2007: 43)¹. Es, entonces, debido a sus “estructuras conviviales” que la naturaleza teatral es irrepetible, efímera y nunca idéntica a sí misma (es decir, varía de representación a representación sin importar que se trate del mismo espectáculo).

Sin embargo, de todos modos, a partir de la noción de *hecho teatral* y mediante la metodología de *reconstrucción de puesta en escena* desarrollada dentro de la disciplina de los estudios teatrales es posible estudiar y reconstruir puestas en escena del pasado. En este caso se concibe al teatro como una actividad que excede a la representación y, por eso, toma en cuenta elementos que la rodean, por mencionar algunos: el teatro con sus características arquitectónicas, testimonios de sus participantes, programa de mano, notas de dirección². Me interesa remarcar aquí la ampliación de los documentos mediante los que se puede estudiar el espectáculo teatral. Respecto al teatro griego, tradicionalmente se consideraba pertinente su estudio solo a través de los textos que han llegado hasta hoy, concibiéndolos como literatura, justamente por el carácter efímero de la representación. Principalmente a partir de los estudios de Oliver Taplin (2000)³ se produce un cambio y una apertura del campo de estudio al concebir al teatro, también, en su escenificación. En el caso del mundo griego ampliar el horizonte de documentos para su estudio es de suma utilidad debido a la ausencia y fragmentación de ellos, además que muchas consideraciones al respecto se encuentran en fuentes de índole variada. *La Poética* de Aristóteles es uno de los documentos más antiguos respecto al teatro en general y privilegiado respecto al teatro griego. Asimismo, algunos pasajes de *La Retórica* ofrecen argumentaciones especialmente relacionadas con el hacer actoral porque los principios de esa disciplina son relevantes en lo que respecta a la actividad del habla dentro del propio drama y, también, en relación con la composición de las acciones ya que permite brindarles a ellas cualidades aptas para el efecto trágico (Sinnott, 2009)⁴.

Ahora bien, la línea tradicional en los estudios del mundo clásico niega especificidad a las actividades por no estar desarrollada, aún, la noción de las disciplinas como autónomas. En el caso particular del teatro, si bien el concepto de *representación teatral* es moderno no se puede negar que de todos modos en Grecia había representaciones teatrales que poseían características peculiares (que, a su vez, debieron haber respondido a distintas concepciones de lo que haya sido el ámbito de la representación). Consciente de la distancia temporal, y sin suponer que la noción moderna de teatro (y, por ende, la de su autonomía) está presente, creo que sí existían espectáculos teatrales con ciertas

¹ Dubatti está retomando las consideraciones de Florence Dupont. (J. Dubatti, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, 2007, p. 43).

² En todos los casos si están disponibles, por supuesto.

³ La Primer Edición de dicho trabajo es de 1978.

⁴ El libro III, principalmente, es rico al respecto. Esto se debe, en parte, a características comunes que comparten el orador y el actor.

características que pueden ser estudiadas en su particularidad. Esta es la hipótesis metodológica de mi investigación⁵.

En este trabajo propongo estudiar al actor griego trágico principalmente a partir de las argumentaciones de Aristóteles en *La Poética*, aunque será necesario referirme a *La Retórica* e integrar algunos análisis de pinturas de vasijas. Me interesa estudiar especialmente cómo era concebida la actuación en la época -principalmente la relación con el personaje representado- y la semántica particular de su hacer dentro del espectáculo teatral. Sostengo que debido a la corporalidad que se construye, a partir del vestuario, máscaras y coturnos y potenciada por la pieza trágica que se representa, la relación entre el actor y el personaje que representa podría caracterizarse como un tipo particular de identificación. Asimismo, la semántica del personaje apunta a la construcción de un mundo mítico, ideal, con sus héroes y dioses en nada parecidos, y lejanos, al hombre común en consonancia con la semántica general del espectáculo. Utilizo el término consciente de la relación con la teoría staniwslaskiana, no en el mismo sentido sino, justamente, para diferenciarlo en su variante antigua. Realizo mi investigación desde los *estudios teatrales* (Pavis, 2000; Ubersfeld, 1989), esa es la disciplina en la que me ubico para emprender mi análisis. La noción principal que será puesta en juego es la de *sistema significante*, que por supuesto no es exclusiva de los estudios teatrales sino de la semiótica en general. Implica la identificación de los diferentes elementos de la representación (vestuario, escenografía, espacio, cuerpo/actor, texto, entre otros) como conjuntos con su semántica – la cual puede coincidir o no entre ellos. El presente estudio espera poder resaltar la no jerarquía de los diferentes sistemas significantes dentro de la representación. Esto es relevante para nuestro análisis porque implica, en especial, la no preeminencia del texto dramático por sobre el resto de los elementos de la representación.

Respecto a *La Poética* y *La Retórica* considero que, por un lado, poseen comentarios descriptivos y, por otro, normativos correspondientes al pensamiento aristotélico (Halliwell, 1987, 2011). Así, se presentan como fuentes privilegiadas para estudiar tanto el contexto como el pensamiento de su autor. Sigo, en este trabajo, las ediciones de Sinnott (2009) y Halliwell (1987) en el caso de *La Poética* y la de Racionero (1990) para *La Retórica*. A ellas corresponden las traducciones de los pasajes citados.

El actor griego trágico según *La Poética* y *La Retórica* de Aristóteles

Ya expliqué que si bien *La Retórica* no es un tratado respecto al teatro, el libro III, sobre todo, es rico en argumentaciones respecto el hacer actoral. Ahora bien, además, sostengo que en *La Poética* también se encuentran comentarios al respecto, muchos de ellos posibles de analizar gracias a las herramientas de los estudios teatrales que pasarían inadvertidos desde otros abordajes.

En el capítulo XIX encontramos una referencia explícita: “[...] *los modos de expresión lingüística, cuyo conocimiento es propio del arte actoral y del que tiene tal*

⁵ Este trabajo forma parte de mi investigación doctoral, actualmente en proceso de elaboración, financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICET).

[arte] *directiva*.” (Aristóteles, *Poética* XIX, 1456b 10) Eduardo Sinnott comenta este pasaje y aclara que estos “modos” dependerían de los elementos tonales de la expresión fónica (2009, nota 537: 140). De todos modos, es necesario para completar la interpretación del pasaje recurrir a uno de *La Retórica*:

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. Así es, poco más o menos, cómo los [oradores] ganan sus premios en los certámenes, e, igual que en éstos, los actores consiguen ahora más que los poetas [...] (Aristóteles. *Retórica* III i, 1403b27-33)

Entonces, los “*modos de expresión lingüística*” corresponderían al modo de decir y a “*cómo debe usarse [la voz] para cada pasión*”. Es decir, referirían al carácter interpretativo de la voz, a su capacidad para representar y expresar. Sin duda la referencia es sumamente interesante ya que uno de los problemas tradicionales respecto al actor griego es cómo representaba, ya que estaba prácticamente con todo su cuerpo cubierto. Retomaré esta cuestión cuando analice, a continuación, la gestualidad. Por el momento es digno de notar la posibilidad de representar emociones mediante la voz.

La gestualidad es un tema central en el teatro y en cualquier representación. En el caso de la tragedia griega es una cuestión problemática ya que una de las preguntas que ha atrapado a los estudiosos del tema es cómo representaba el actor griego si tenía prácticamente todo su cuerpo tapado. En *La Poética* hay un pasaje clave al respecto:

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.(Aristóteles, *Poética* XXVI, 1461b26-1462a10)

Este pasaje ha generado numerosos debates e interpretaciones. Eric Csapo (2002) asegura que “exagerar demasiado” debe ser interpretado, en realidad, como traspasar un límite y no como sobreactuación. La expresión “...ὡς λίαν ὑπερβάλλοντα” admite esas dos traducciones pero sería la primera la válida dentro de este pasaje⁶. Si, entonces, la crítica no es por exageración sino por no representarlos de manera adecuada, acorde a cómo actuarían según su carácter, podríamos caracterizar el estilo de actuación esperado por Aristóteles (y, en todo caso, por Minisco como representante de los actores “viejos”) como realista. El filósofo no se

⁶ Sinnott lo toma en el mismo sentido: “Lo que se les reprochaba a Calípides y a otros no era, desde ya, que encarnasen personajes no dignos, sino que no los representaran con la dignidad que se esperaba por su carácter de figuras elevadas.” (E. Sinnott. *Poética*. Buenos Aires, 2009, nota 917, p. 222).

está refiriendo, en esta crítica, a las acciones de los personajes ya que ellas son tarea del poeta producto de la composición de la trama. Sino que refiere a su gestualidad, a la forma de moverse, a cómo actúa (valga la identificación con el hacer del actor). La cuestión se relaciona con la noción de *êthos*, el carácter moral, que se manifiesta no solo por medio del discurso sino que, también, a partir de la gestualidad. Entonces, los caracteres elevados -como lo son los personajes trágicos- deben, además de hablar y actuar como tales, poseer una gestualidad acorde. Ahora bien, la noción de *êthos* y su lugar en *La Poética* ha generado numerosos debates y lecturas encontradas. A grandes rasgos podemos dividirlos en las que abogan por el *êthos* como noción estética dentro del tratado (Gudeman, 1928, por ejemplo) y las que, por el contrario, la enmarcan de una manera más general dentro del pensamiento del filósofo y la relacionan con su carácter ético (Schütrumpf, 1970, entre otros). Según esta última postura, el *êthos* se relaciona, dentro de *La Poética*, con la elección y es algo diferente del pensamiento. Ellos en conjunto son los que funcionan de marco y caracterizan, en definitiva, la acción. Creo que en el marco de *La Poética*, teniendo en cuenta la crítica que recién analicé respecto a la actuación, sería pertinente entenderla en este último sentido. Lo que le molestaría a Aristóteles es la no correspondencia entre la acción y el *êthos* del personaje ya que, según él, el segundo modela necesariamente a la forma de actuar y accionar de los individuos.

Una aclaración antes de continuar, el realismo por el que estaría abogando Aristóteles se restringe solo a la actuación. Por lo menos en lo que respecta a la actividad del poeta, y entonces a la construcción de la trama, el filósofo es partidario de un idealismo poético (Halliwell, 2011: 220 y ss.). En eso consiste la universalidad del discurso poético: se narran cosas que no pasaron pero pueden pasar según lo verosímil y necesario pero esa regularidad en el mundo, si bien tiene relación con la realidad, no sería comprobable empíricamente o esa realidad no sería lo prioritario en la composición⁷: “...*la función específica del poeta no es decir las cosas que ocurrieron, sino decir las cosas como podrían ocurrir, esto es, las cosas posibles según verosimilitud y necesidad.*” (*Poética*, IX, 1451a36-b11) Al respecto, además, es bastante claro cuando trata, en el capítulo XXV, sobre los problemas de la composición poética y prefiere las cosas como “deberían ser” a “como son” siempre y cuando cumplan “el fin del arte”.

Entonces, volviendo al pasaje, el filósofo no estaría censurando los gestos en general sino unos en particular. Asimismo, a partir de la crítica podemos inferir, además, que la nueva generación de actores no se desempeñaba de esa manera sino, más bien, de manera contraria. Kostas Valakas (2002) estudia la gestualidad del actor y caracteriza el estilo de actuación de las últimas dos décadas del siglo quinto como “manierista”. Es decir, como un estilo artificial con gestualidad complicada, no realista y, por lo tanto, ilusionista. El autor se concentra principalmente en los textos trágicos y satíricos. Si bien concuerdo en la caracterización para el actor trágico, que se desprende del pasaje de *La Poética*, no coincido en unificar el tipo de actuación para los diferentes géneros dramáticos antiguos y creo que la caracterización merece una detallada explicación y un análisis pormenorizado.

⁷ Al respecto: C. Reznik. El eikós en el discurso poético y retórico según Aristóteles, VI Jornadas sobre el Mundo Clásico, Universidad de Morón, 2012a. (inédito) y C. Reznik. 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, 2012 (inédito).

No ahondaré en este tema porque excede el objetivo del presente trabajo, solamente diré que, a mi criterio, la actuación trágica y la cómica griega difieren, en principio, en que la segunda rompe la ilusión dramática al referirse directamente al auditorio y abordar temáticas contemporáneas a él. La actuación trágica, por el contrario, es totalmente ilusionista y cerrada en sí misma, en consonancia con el espectáculo trágico en su conjunto. Ahondaré en esta cuestión, referida solamente al actor trágico, un poco más adelante.

En otro pasaje encuentro una referencia a la utilización de gestos o, por lo menos, una instancia no oral /lingüística:

Pero es evidente que también las acciones deben tratarse a partir de estas distinciones, cuando hace falta presentarlas como dignas de conmiseración, como terribles, como grandes o como verosímiles. La diferencia está sólo en que, en un caso, deben mostrarse [así] sin [el complemento de] una explicación, y, en el otro, el hablante debe lograrlos por medio del lenguaje, y deben surgir según su exposición. (Aristóteles, *Poética* XIX, 1456b 8)

El “mostrar sin una explicación” refiere a lo gestual y se contrapone a los casos en que se realiza con el complemento del lenguaje. Lo interesante de diferenciar ambas variantes es que se concibe al cuerpo como productor de significado, independiente de lo lingüístico. Ya lo había observado a propósito de la voz y lo encuentro aquí respecto al cuerpo. Por supuesto, ambos sistemas significantes son parte del hacer actoral y están íntimamente relacionados. Pero, lo que me interesa remarcar aquí es que, al igual que la voz, lo gestual parece ser considerado como productor de sentido en sí mismo. Recapitulemos un poco el análisis.

De análisis de pasajes seleccionados se desprendió que, según Aristóteles, el hacer actoral consiste en el uso de la voz y el gesto. Resultó interesante que ambos aspectos, propios del mismo hacer, sean concebidos como productores de sentido en cierto punto independientes entre sí. En relación al uso de la voz el tratado no dice mucho respecto a cómo debe ser usada sino que, con el complemento de pasajes de *La Retórica*, se aclara que consiste en cómo debe ser usada para casa pasión. De los gestos, en cambio, es posible extraer conclusiones un poco más desarrolladas. Al parecer, Aristóteles no está condenado, como fue interpretado, a los gestos en general sino a los que no son acorde al carácter representado y “traspasan un límite”. Del análisis de los pasajes correspondientes concluí que el filósofo estaría abogando por un estilo de actuación más realista que el que se estaría desarrollando en la época.

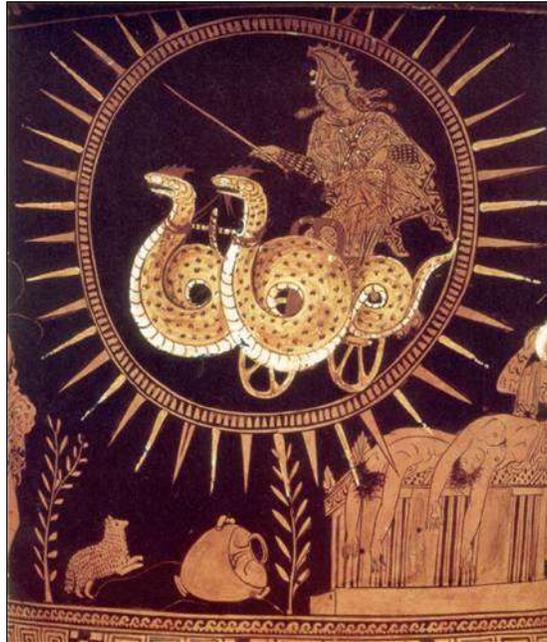
El actor griego trágico según las pinturas en vasijas

Antes de analizar su convención pictórica, expliquemos cuáles son los elementos que nos permiten definir a una pintura como teatral. La principal característica es la presencia de elementos teatrales: máscaras, evidencia de vestuario, partes de escenario, intérpretes de aulós, escenas identificables con textos dramáticos y, cuando las hay, inscripciones con nombres de los personajes. Pero, por supuesto, las representaciones pictóricas no son siempre claras y unívocas y muchas veces no se puede precisar con certeza si están relacionadas con el teatro. Esta dificultad se agrava por otra modalidad de dichas pinturas: muchas veces lo

que se pinta no es la representación teatral, como podríamos verla en el escenario, sino lo que la obra representa, es decir la realidad representada. Entonces nos enfrentamos con el problema de saber si determinada pintura remite a una obra teatral o a un mito conocido que también fue llevado al teatro. Como si esto fuera poco, el hecho de que muchas obras no nos hayan llegado aumenta la confusión y podemos clasificarlas como correspondientes a una obra perdida o a cierta versión de un mito si no tenemos otro dato en el cual apoyarnos. Además, no hay que perder de vista que las pinturas están realizadas por artistas / artesanos que muchas veces se toman libertades creativas y, aunque la pintura corresponde a determinada representación teatral, hay ciertos elementos que no provienen de ella⁸.

Una de las primeras características que se observan en estas pinturas es la diferencia entre la forma de representar los distintos géneros dramáticos. Cada uno de ellos, tragedia, comedia y drama satírico, poseen su propia convención pictórica la cual podemos relacionar al tono de los mismos y a la actitud de la época hacia ellos.

La convención de la representación pictórica de la tragedia consiste en representar la realidad presentada en escena. Salvo excepciones nada en ella nos remite a la escena en su materialidad y, por lo tanto, al teatro como construcción que genera ilusión. Podemos relacionar esta forma de representación con la estructura del género mismo. En las tragedias no se rompe la ilusión dramática sino que se presentan como una realidad cerrada sin contacto con el público.



El vuelo de Medea, M26.1

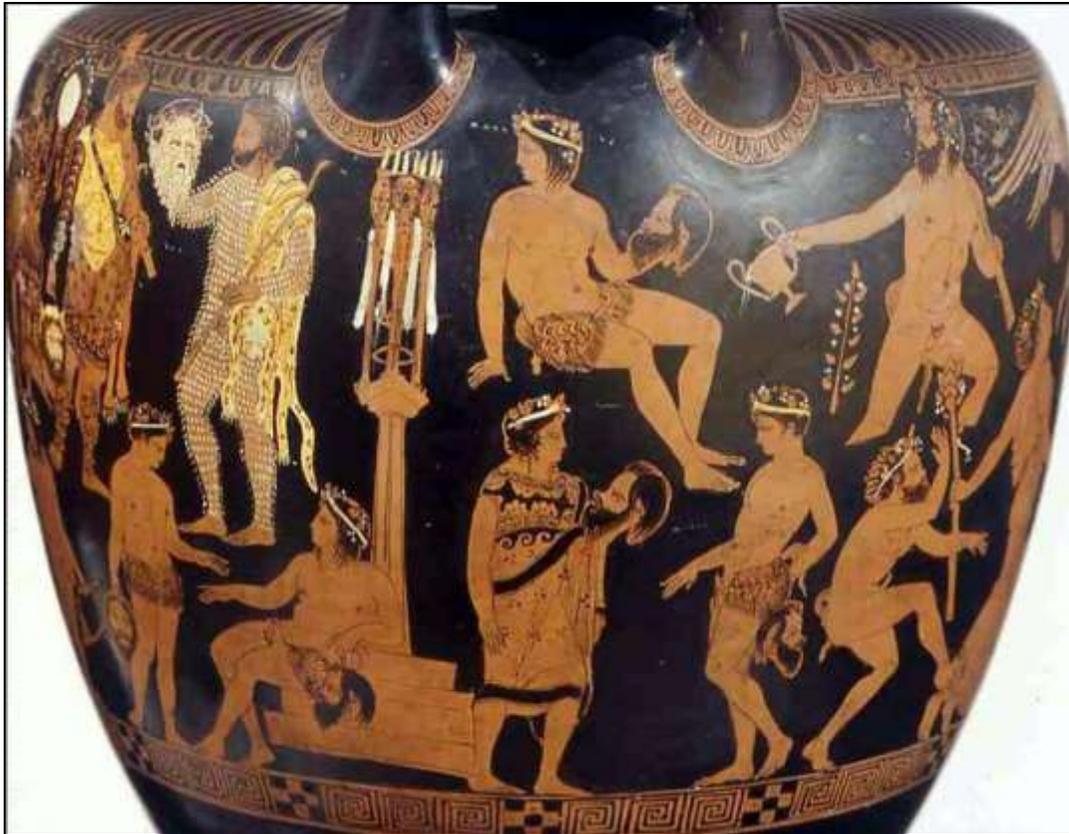
⁸ Para un desarrollo detallado del tema: J. R. Green, J. R.. Theatre in ancient greek society, Londres y Nueva York, 1996 y C. Dukelsky y A. M. Martino “Imágenes teatrales en la pintura de vasos griegos”, en Rev. Do Museu de Arqueologia e Etnologia, nro. 12, (2002).

La comedia, en cambio, se representa en los vasos principalmente a través de los coros y se evidencia la representación. Se muestra que los personajes están actuando y se nota que usan vestuario.



Vasija 96AB113, comedia

Los dramas satíricos son un poco más complejos, sobre todo porque solo conservamos uno completo (*El cíclope* de Eurípides) y algunos fragmentos (Sófocles). Podríamos caracterizar su convención como mixta ya que en algunos casos se representa la ilusión dramática y en otros la representación escénica. También encontramos pinturas que muestran a los actores antes o después del espectáculo, preparándose para la representación o relajándose luego de ella.



Cratera ática de figura rojas. Pintor de Pronomos, 410 A. C.
Ariadna y Dionisos rodeados de actores.

Hasta aquí, las características de las diferentes convenciones de las pinturas teatrales. Más allá de los problemas mencionados, son una fuente riquísima para estudiar el teatro de la época. Respecto al actor trágico en particular, objeto de este trabajo, se observa que su vestuario representa a determinado tipo y no a un personaje en particular, salvo en algunos casos en los que poseen algún elemento característico (la piel de animal de Heracles, por ejemplo) y posee ciertos elementos que facilitan su identificación. La diferencia generalmente se daba por la máscara utilizada y esto se debe, en parte, a que un mismo actor hacía varios papeles y cambiarse solo la máscara era mucho más sencillo que cambiarse el atuendo completo. Por otro lado es posible advertir ciertas posiciones corporales constantes que corresponden a determinados personajes o situaciones dramáticas: actitud de *allocutio*, expresión de congoja o dolor, por mencionar algunas.

Sistematización del análisis y algunas conclusiones

Extraigamos, a continuación, algunas conclusiones del análisis realizado. A partir del estudio de los pasajes seleccionados de *La Poética* y de *La Retórica* señalamos que el actor, para Aristóteles, representa con su cuerpo y con su voz. Además, el filósofo prefiere el realismo en la actuación que, al parecer, en su época era más bien manierista. Para

completar el análisis, recurrimos a las vasijas con pinturas teatrales, sus diferentes convenciones de acuerdo al género y explicamos que, a partir de ellas, se observa el vestuario y máscaras tipificadas, poca variedad de expresiones. Lo mismo respecto a las actitudes corporales que son, más bien, codificadas y estándares.

Ya referí que en los estudios teatrales el gesto, lo corporal, el cuerpo del actor es un sistema significante. Puede ser utilizado de muchas maneras, ocultado, borrado, exacerbado, pero siempre va a generar sentido. En el caso del teatro griego esta cuestión es sumamente interesante porque el cuerpo real del actor está tapado casi por completo (máscara y vestuario) y agrandado (coturnos). Todo esto construye cierta corporalidad que podría ser caracterizada como no realista porque es un cuerpo agrandado, exagerado, rígido en la expresión facial. Es decir, todo el cuerpo del actor estaba completamente tapado, agrandado y, en cierto punto, deformado respecto de un cuerpo real. Por un lado, esto respondía a la necesidad de que la representación, y en este caso particular el actor, sea visto desde lejos. Pero me interesa superar esta afirmación para profundizar en la semántica que construye, más allá que responda a dicha necesidad.

El actor griego trágico aparece en escena con su cuerpo real borrado y, por lo tanto, él como persona real también. Su gestualidad, manierista, es artificial y exagerada, tampoco parece responder a cómo se actuaría en la vida cotidiana. Me pregunto si esto responde al mundo mítico representado en escena, ajeno a la realidad propia del auditorio. Creo que ésa es la semántica que se construye: un mundo ajeno al auditorio en todos sus aspectos que corresponde al pasado mítico, ideal, con sus héroes y dioses en nada parecidos, y lejanos, al hombre común. Considero, además, que dicha construcción, cerrada en sí misma, separada de la realidad del auditorio es totalmente compatible y favorece el efecto que Aristóteles le adjudica a la tragedia, las pasiones que deben generarse no se anulan por ser una realidad ajena al auditorio⁹. Al contrario, y más que nada por referir a un pasado mítico común y conocido por todos pero lejano, creo que la construcción extraña e irreal favorece y potencia dichas pasiones. Por supuesto que, como dice el filósofo, la posibilidad de generar dicho efecto debe estar ya contenida en la construcción de la trama y, así, su representación completaría dicha semántica y la potenciaría con sus medios específicos.

El actor y el personaje se funden en escena, el actor es el personaje en la escena. Nada en él refiere a su persona y hasta su corporalidad es diferente a la de una persona real. Dejando de lado que -como ya expliqué- esta construcción es acorde al mundo mítico representado, ajeno al auditorio, genera el borramiento del actor en tanto actor y persona real, la distancia entre ambos desaparece y el actor es Edipo o Agamenón, por ejemplo. Durante el tiempo en el que transcurre la pieza se crea una realidad otra -que por otra parte es propia del teatro- y el auditorio presencia la realidad de lo representado o lo representado como real. Sin duda esto se relaciona con los orígenes rituales del teatro y con la actualidad ritual del contexto en el que se representan las obras. Pero, eso no invalida la relación que

⁹ En el caso de la comedia, la semántica es diferente y se busca generar pasiones diferentes (S. Halliwell. *Ecstasy and Truth. Interpretation of Greek Poetics from Homer to Longinus*, New York. 2011).

propongo entre el personaje y el actor que lo encarna que se genera, como ya desarrollé, por la semántica de la corporalidad que construye¹⁰.

Asimismo, justamente a partir de dicha semántica -en la que el cuerpo del actor se borra y, por lo tanto él como persona también- creo que podemos pensar cómo era concebida su labor en tanto actor y su relación con el personaje. Ya adelanté que la considero como un tipo de identificación, no en el sentido moderno sino en una modalidad diferente. El actor se funde con el personaje y aparece en escena “siendo” ese personaje. Nada en él refiere a su persona o a su cuerpo. Ahora bien, ya aclaré que el término identificación en el teatro corresponde, desde la modernidad, al sistema desarrollado por Stanislavski. Si bien no lo utilizo en este trabajo en ese sentido, me interesa conservar el término porque creo que resulta clarificador para la relación entre el actor y el personaje que acabo de desarrollar. Una de las principales diferencias con la técnica del director ruso es, justamente, que ella es producto de una detenida y elaborada conceptualización respecto al teatro y a la actuación que tiene de base el desarrollo de la autonomía del arte y del teatro. Para lograr la identificación -del actor y su personaje pero también del público con la representación- los recursos apuntan al mayor realismo posible y a plantear la escena como una continuación de la realidad en la que está inmerso el espectador. En el caso del teatro y del actor griego, como argumenté, sucede lo contrario. En primer lugar, no considero que la concepción sea el resultado de una conceptualización sino que, al contrario, conserva las características de una manera de concebir al teatro totalmente intuitiva y mágica. Luego, lo más interesante es que para generar la identificación y creación del personaje como real se procede a alejarlo lo más posible del mundo del auditorio, deformándolo, agrandándolo y petrificando sus expresiones faciales. Entonces podríamos caracterizar la identificación antigua como un proceso proporcionalmente inverso al moderno, aunque persiguen el mismo objetivo y generan idéntico efecto.

Ahora bien, me interesa pensar, además, cómo funcionaría en este panorama la preferencia de Aristóteles por un estilo de actuación realista, como se desprende del análisis del pasaje de la crítica de Minisco. Todos los sistemas significantes de la representación teatral trágica tendrían como denominador común, justamente, su aspecto no realista y construirían, como recién aseguré, un mundo cerrado en sí mismo diferente de la cotidianidad del auditorio. Ellos mantienen una relación armónica entre sí y de esa manera construyen la semántica del conjunto. Si uno de los sistemas significantes, en este caso la actuación, rompe esa armonía necesariamente la construcción del sentido se modifica, aunque la semántica del espectáculo puede seguir siendo, en su conjunto, la misma pero producto de una interacción diferente entre sus elementos. Además, el sistema signifiante que entra en tensión es puesto en evidencia y es, justamente, esa tensión la que se manifiesta. Y en el caso que sea el accionar del personaje, cómo él actúa, creo que se genera un efecto particular de extrañamiento o puesta en evidencia. Resulta interesante, entonces, que Aristóteles prefiera el realismo en la actuación y, así, subrayar o poner en evidencia por sobre el resto de los elementos cómo actúa el personaje. Justamente porque la tragedia implica el cambio de fortuna del héroe y ello se produce, entre otras cosas, por su

¹⁰ En el caso del coro trágico, si bien la semántica y construcción de su corporalidad es diferente, al formar parte de la convención establecida no rompen la ilusión. No ahondo en esta cuestión en este trabajo porque excede su objetivo y no se desprende del análisis de las consideraciones de Aristóteles.

accionar (errado, impío, etc.). En este panorama la puesta en evidencia y falta de armonía entre el sistema significante de la actuación y el resto de los elementos de la representación generaría una semántica acorde y, sin duda, potenciaría la reacción emotiva y el efecto aleccionador que, según el filósofo debe generar la tragedia.

Respecto a este extrañamiento de la actuación, me interesa pensar la relación con otro procedimiento moderno. En este caso me refiero al extrañamiento desarrollado por el dramaturgo y director Bertolt Brecht. El extrañamiento brechtiano busca generar en el espectador la reflexión respecto a lo representado en la escena a través de, justamente, extrañarlo, separarlo, mostrar su naturaleza de representación. Desde el lado de la producción, el procedimiento integra recursos que rompen la ilusión dramática: el actor sale del personaje y le habla al espectador o se mantiene con el cuerpo neutro cuando sale de la escena sentado a la vista del público a la espera de volver a participar, la escenografía no es realista, entre otros. Al igual que con la identificación stanislavskiana, en este caso los procedimientos utilizados no son acordes a lo que planteo respecto de la actuación griega que prefiere Aristóteles. Pero, una vez más, me interesa remarcar que el efecto en cierto punto es el mismo o, por lo menos, lo que argumenté que espera el filósofo: poner en evidencia el accionar del personaje en relación al resto de los elementos del espectáculo y, así, generar cierto efecto en el auditorio.

Por último, me interesa realizar algunas consideraciones acerca del efecto emotivo de la tragedia porque considero que, como acabo de explicar, se relaciona con la representación en sus aspectos formales y no es algo que corresponde únicamente a la elaboración de la trama. Es decir, como dice Aristóteles, el efecto debe estar ya en su composición pero creo que la representación, a partir de sus medios específicos, lo potencia y reelabora. No entraré en la discusión respecto a en qué consiste dicha respuesta emocional porque excede el objetivo de este trabajo (además que en *La Poética* no se explica ni se desarrolla dicha cuestión). Sigo a Halliwell (2011) cuando sostiene que el efecto emocional tiene como objetivo el placer que se desprende de una respuesta emotiva pero que, además, implica un sentido ético y estético. Es decir, el *ἔργον* de la tragedia no sería algo no artístico ni solamente irracional y forma parte del proceso de construcción de sentido por parte del auditorio¹¹. El tipo de placer depende, claro está, del género en cuestión, en el caso de la tragedia correspondería al placer de la piedad y el temor que genera la mimesis¹². Lo que me interesa recalcar, a partir del análisis que acabo de realizar, es que esa respuesta emocional -en parte ética, en parte estética y en parte irracional- que ya debe estar contenida en la composición de la trama, es potenciada y reelaborada a partir de los recursos propios y específicos de la representación. La construcción del mundo ajeno diferente al del espectador, con los héroes agrandados y de expresión facial estática, incrementa – a su manera- esa respuesta emocional que, además, modela el entendimiento de la pieza. En definitiva, me interesa hacer notar una vez más, en este caso respecto a las

¹¹ Hay una gran tradición erudita que sostiene dicha posición. Por ejemplo: Janko desarrolla en detalle la construcción del sentido a partir de la respuesta emocional que genera el espectáculo en el auditorio. (R. Janko. "From Catharsis to the Aristotelian Mean" en A. Oksenberg Rorty. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, 1992., pp. 341-358.

¹² Entendida en el sentido de ficción y no de imitación.

emociones, que cada instancia genera una construcción a partir de recursos propios de su especificidad genérica que no son un mero traspaso.

A modo de cierre, me interesa volver a remarcar la importancia en el caso del teatro griego, pero seguramente también para otras disciplinas, de la apertura del campo de estudio para integrar en los análisis documentos y aproximaciones diversas. Un estudio que se proponga estudiar representaciones teatrales del pasado debe enfrentarse a la esencia misma del teatro: su carácter efímero e irrepetible. Pero, mediante la metodología de reconstrucción de puesta en escena que he desarrollado aquí dicha tarea se vuelve posible y, sin duda, implica el enriquecimiento del campo de estudio de esta disciplina. La posibilidad de estudiar los espectáculos teatrales griegos brinda, no solo un mejor conocimiento y comprensión de su cultura sino, también, la posibilidad de enriquecer el estudio y entendimiento del teatro posterior. Este trabajo es un comienzo en la dirección propuesta y emprendió dicha tarea esperando contribuir a la comprensión del teatro griego clásico pero también estableciendo relaciones con procedimientos modernos. Y, lo más importante, aspirando a la apertura de un espacio de investigación de un objeto que, precisamente por su fugacidad, muchas veces se torna escurridizo.

Bibliografía

E. Csapo. *Actors and icons of the ancient theatre*, Malaysia, 2010.

----- “Kallipides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles”, en P. E Easterling, y E. Hall (eds.). *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge, 2002, pp. 127-147.

----- “Performance and Reception: Introduction” *ICS* 24-25, 1999-2000, pp. 295-332.

B. Dort. *Teatro y sociología*, Buenos Aires, 1968.

J. Dubatti, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, 2007.

- C. Dukelsky y A. M. Martino. "Imágenes teatrales en la pintura de vasos griegos", en Rev. Do Museu de Arqueologia e Etnologia, nro. 12, 2002.
- P. E. Easterling y E. Hall, E. (eds.). Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession. Cambridge, 2002.
- P. E. Easterling (ed.). Greek tragedy. Cambridge, 1997.
- J. Féral. Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras. Buenos Aires, 2004.
- . Acerca de la teatralidad, Buenos Aires, 2003.
- J. D. García Bacca. Poética. Versión directa, introducción y notas, México, 1945.
- V. García Yebra. Poética de Aristóteles, edición trilingüe. Madrid, 1992.
- S. Goldhill. "Programme Notes", en S. Goldhill, y R. Osborne (ed), Performance Culture and Athenian Democracy, Cambridge. 1999, pp. 1-32.
- . Reading Greek Tragedy. Cambridge, 1986.
- S. Goldhill y R. Osborne (ed.). Performance Culture and Athenian Democracy. Cambridge, 1999.
- , . "The language of tragedy: rhetoric and communication", en P. E. Easterling (ed.). Greek tragedy. Cambridge, 1997, pp. 127-149.
- R. Graff. "Reading and the "Written Style" in Aristotle's "Rhetoric"", Rhetoric Society Quarterly, Vol. 31, No. 4, 2001, pp. 19-44.
- E. I. Granero. El arte de la Retórica. Traducción, introducción y notas, Buenos Aires, 2005.
- J. R. Green. Theatre in ancient greek society, 1996.
- "Towards a reconstruction of performative style" en P. E. Easterling y E. Hall (eds.). Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession, Cambridge, 2002, pp. 93-126.
- A. Gudeman y L. Cooper. A bibliography of the Poetics of Aristotle, Oxford, 1928.
- S. Halliwell. Ecstasy and Truth. Interpretation of Greek Poetics from Homer to Longinus. New York, 2011.
- Aristotle's Poetics, Londres, 1986.
- R. Janko. "From Catharsis to the Aristotelian Mean" en A. Oksenberg Rorty (ed.). Essays on Aristotle's Poetics, Princeton, 1992, pp. 341-358.
- P. Pavis. Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Buenos Aires, 2003.
- , El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine, Barcelona, 2002.
- Q. Racionero.. Aristóteles. Retórica, introducción, traducción y notas de Q.R., Madrid, 1990.
- E. Schutrumpf. Die Bedeutung des Wortes Êthos in der Poetik des Aristoteles. (Zetemata, 49.) Pp. viii+---147. Munich, 1970.
- E. Schlesinger . Poética. Aristóteles. Buenos Aires, 2004.
- G. M. Sifakis. "Looking for the actor's art in Aristotle", en P. E. Easterling y E. Hall (eds.). Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession, Cambridge, 2002, pp. 148-164.
- E. Sinnott. Poética. Buenos Aires, 2009
- O. Taplin. Greek Tragedy in Action, Londres, 2000.
- A. Ubersfeld. Semiótica teatral, Madrid, 1989.
- K.Valakas. "The use of the body by actors in tragedy and satyr-play", en P. E. Easterling y E. Hall (eds.). Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession, Cambridge, 2000, pp. 69-92.
- D. Wiles. Mask and performance in greek tragedy. From ancient festival to modern experimentation. Cambridge, 2007.

Lista de títulos pertenecientes a trabajos previos propios

C. Reznik. “Estilo escrito y estilo performativo en Aristóteles: un estado de la cuestión”, III Jornadas interdisciplinarias de jóvenes investigadores de la antigüedad grecolatina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, julio-agosto 2015^a (inédito).

----- “El estilo escrito y el estilo performativo según Aristóteles y sus implicancias para un estudio del teatro griego”, II Congreso Internacional de Retórica e interdisciplina “La cultura y sus retóricas”, Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, junio 2015 (inédito).

----- “La noción de performance en el mundo griego clásico”, II Jornadas de Estudios Sobre la Performance, Universidad Nacional de Córdoba, Octubre 2014 (inédito).

----- “Problemas para el estudio de la representación teatral griega antigua”, VII Jornadas sobre el Mundo Clásico, Universidad de Morón, Octubre 2014 (inédito).

----- “La dimensión performativa del éthos”, XVII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Universidad Nacional de General Sarmiento, Septiembre 2013 (inédito).

----- “Consideraciones sobre el actor trágico según Poética de Aristóteles”, IX Jornadas de Investigación en Filosofía, Facultad de Humanidades y Cs. De la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Agosto 2013 (en las Actas de las Jornadas ISSN 2250-4494).

----- “El eikós en el discurso poético y retórico según Aristóteles”, VI Jornadas sobre el Mundo Clásico, Universidad de Morón, Octubre 2012a (inédito).

----- “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, 2012 (inédito).

----- “Consideraciones sobre la especificidad del estilo performático según la Retórica de Aristóteles”, 1er Congreso Internacional de Retórica, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2011a (en las Actas del Congreso).

----- “Las representaciones teatrales en la pintura antigua”, XX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011 (inédito).