

# O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

## Teatro Greco-Latino e sua recepção I

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu  
Fialho & José Luís Brandão  
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

# REFLEXIONES EN TORNO AL ACTOR GRIEGO TRÁGICO COMO SISTEMA SIGNIFICANTE

(Reflections about Greek tragic actor as a significant system)

CAROLINA REZNIK (reznik.carolina@gmail.com)

Comisión Nacional de Investigaciones Científicas-IDIHCS - Universidad  
Nacional de La Plata  
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN - Este trabajo estudia al actor griego trágico a partir de las argumentaciones de Aristóteles en *La Poética* y *La Retórica*. El análisis se centra en la concepción de la época respecto de la actuación y en la semántica particular de su hacer dentro del espectáculo.

PALABRAS CLAVE - Teatro, actor griego, Aristóteles, semiótica.

ABSTRACT - This paper proposes a study of the tragic Greek actor mainly from the arguments of Aristotle in *Poetics* and *Rhetoric*. It focuses on how the acting was conceived at the time and the particular semantics of the actor's doing.

KEYWORDS - Theatre, Greek actor, Aristotle, semiotics.

## INTRODUCCIÓN

El teatro es, por naturaleza, efímero e irreplicable. 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)<sup>1</sup>. Es, entonces, debido a sus “estructuras conviviales” que la naturaleza teatral es irreplicable, 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,

---

<sup>1</sup>Dubatti está retomando las consideraciones de Florence Dupont 1991, 1994.

testimonios de sus participantes, programa de mano, notas de dirección<sup>2</sup>. 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)<sup>3</sup> 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 su ausencia y fragmentación, 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)<sup>4</sup>.

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 características que pueden ser estudiadas en su particularidad. Esta es la hipótesis metodológica de mi investigación<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> En todos los casos si están disponibles, por supuesto.

<sup>3</sup> La Primer Edición de dicho trabajo es de 1978.

<sup>4</sup> El libro III, principalmente, es rico al respecto. Esto se debe, en parte, a características comunes que comparten el orador y el actor. Por ejemplo: "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..." (Arist. *Rh.*1403b 27-33) 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... (Arist. *Rh.*1413b 2-10)

<sup>5</sup> Este trabajo forma parte de mi investigación doctoral, actualmente en proceso de elaboración, financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICET) mediante una Beca de Finalización de Doctorado.

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*. 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 “identificación” consciente de la relación con la teoría stanislavskiana, 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 significativo*, 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. Me interesa resaltar la no jerarquía de los diferentes sistemas significantes dentro de la representación. Esto es relevante para mi 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. Si bien hay numerosos estudios que sostienen la imposibilidad de una investigación de la representación teatral griega a partir de *La Poética* de Aristóteles – debido a que no corresponde al objeto de estudio de la poética según el propio estagirita y al carácter esotérico del texto – afirmamos que es una fuente rica en argumentaciones respecto tanto al pensamiento de su autor como del teatro de la época que toman relevancia desde la óptica de los Estudios Teatrales y la Teoría del Teatro. En efecto, consideramos que el cambio de abordaje es la clave para poder aprehender y estudiar las argumentaciones, muchas veces escurridizas, referidas a la representación teatral en dicho tratado.

Asimismo, muchas investigaciones aseguran que no es posible un estudio de los espectáculos teatrales griegos por el no desarrollo, aún, de la noción moderna de la disciplina y entonces solo se los debería estudiar únicamente en relación con su contexto histórico, ritual y político. Pues bien, afirmamos que las coordenadas históricas particulares son, sin duda, relevantes pero no imposibilitan un estudio

en su especificidad. Sostenemos que un análisis de *La Poética* es un punto de partida pertinente para emprender un trabajo de esa índole.

Sigo, en este trabajo, las ediciones de Sinnott (2009), Halliwell (1987) y Dupont-Roc y Lallot (1980) en el caso de *La Poética* y la de Racionero (1990) para *La Retórica*.

### 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 [arte] directiva. (Arist. *Po.* 1456b 10)

Eduardo Sinnott comenta este pasaje y aclara que estos modos dependerían de los elementos tonales de la expresión fónica (2009: 140 n. 537). De todas maneras, 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. (Arist. *Rb.* 1403b 27-33)

Dupont-Roc y Lallot, justamente, llaman la atención respecto a que en materia de expresión lingüística, igual que con el pensamiento, debemos enfrentarnos al problema de la relación entre *La Poética* y *La Retórica*. Ahora bien, a diferencia de Sinnott (2009), los autores aseguran que la expresión lingüística no es abordada en los mismos términos en ambos tratados: mientras que en *La Retórica* corresponde a los modos de decir, en *La Poética* atañe a los medios de representación. Esta diferencia, sin duda relevante para el presente estudio, estaría justificada – a criterio de los autores- en el propósito de cada uno de los tratados (1980: 307-311). Es decir, apelan a la especificidad genérica de sus respectivos objetos y entienden que un mismo recurso adquiere características

diferentes según la especificidad del objeto (o del discurso) del cual es parte. Los modos de expresión lingüística, en griego *tà shêmata tês léxeos*, no son un simple equivalente del buen decir del orador sino que formarían parte de la corporalidad del actor que, como vemos, incluye el uso de su voz y su capacidad de representar y expresar emociones. Sin duda esta cuestión es sumamente interesante ya que refiere a uno de los problemas tradicionales respecto al actor griego: cómo representaba.

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.(Arist. *Po.* 1461b 26-1462a 10)

Este pasaje ha generado numerosos debates e interpretaciones. Eric Csapo (2002: 127-131) asegura que “exagerar demasiado” debe ser interpretado, en realidad, como traspasar un límite y no como sobreactuación. La expresión “...*hōs lían hyperbállonta*” admite esas dos traducciones pero sería la primera la válida dentro de este pasaje<sup>6</sup>. 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 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

---

<sup>6</sup> 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.” (2009: 222 n. 917)

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<sup>7</sup>.

Aclaremos que 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 sqq.). No ahondaré más aquí porque excede el objeto del presente trabajo.

Ahora bien, otra clave del pasaje es la palabra *schêma* que es de por sí un término problemático y poco claro. Dupont-Roc y Lallot aclaran que en el vocabulario estético griego de la época la palabra significa las formas corporales y lingüísticas, las figuras de la danza y de la expresión. Finalmente lo caracterizan como el idioma de los gestos del cuerpo, una forma dinámica de creación (1980: 281-283). Me interesa resaltar que dicho recurso incluye, para los autores, la utilización de la palabra.

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. 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. Profundizaré en esta cuestión, referida solamente al actor trágico, un poco más adelante.

---

<sup>7</sup> 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* sería pertinente entenderlo en este último sentido.

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. Pues, ¿cuál sería la función del hablante si el pensamiento se hiciera manifiesto, y no por medio de la exposición? (Arist. *Po.* 1456b 2-8)

Para Dupont-Roc y Lallot la clave del pasaje está en el pensamiento (*diánoia*) puesto que lo que encontramos aquí es su definición. En *La Poética* habría más de tres definiciones (1550a 6, 1550b 4-7 y 1550b 11 sqq.). Ésta es la más sintética y abstracta y refiere a lo que se produce por medio del lenguaje. Según los autores, la cuestión pasaría -para Aristóteles- por la justificación de la palabra (*lógos*) dentro del drama como se deja entrever por la pregunta final “¿cuál sería la función del hablante si el pensamiento se hiciera manifiesto, y no por medio de la exposición?”. Entonces estaríamos dentro de la función pragmática del lenguaje: los personajes de la pieza hablan para obtener ciertos efectos específicos de sus acciones. Diferente que en *La Retórica*, en el caso de *La Poética*, o más precisamente dentro del drama, el pensamiento refiere a la puesta en obra activa del *lógos*. Ahora bien, la distinción que realiza el pasaje respecto a mostrar con o sin una explicación (*lógos*) referiría a la capacidad de provocar las emociones únicamente por medio de los hechos o con el complemento de la palabra. En la pieza la historia por sí misma es capaz de producir las emociones, el *lógos*, concluyen los autores, cumpliría la función de ayudante. Así, entonces, se invierten los términos en que se aborda al pensamiento en *La Retórica*: allí la función pragmática la posee la historia mientras que aquí, como ya dijimos, el lenguaje (1980: 305-307). Una vez más, para poder captar su sentido pleno, es necesario tener en cuenta la especificidad genérica del objeto de estudio para no realizar un mero traspaso de un recurso o categoría que encontramos desarrollada en otra obra del filósofo. Ahora bien, considero pertinente agregar que especialmente en ese “mostrar sin una explicación”, pero también en el acompañado por la palabra, los gestos cumplen un rol importante o, por lo menos, no están ausentes. Aunque no hay que perder de vista que, como ya se dijo, primeramente depende del arte del poeta disponer los hechos de manera tal que cumplan su función en generar las emociones que estarían en juego.

Recapitemos el análisis respecto al actor trágico. A partir del estudio de los pasajes seleccionados se desprendió que, según Aristóteles, el hacer actoral consiste en el uso de la voz y el gesto. Ahora bien, una vez más, a pesar de compartir la utilización de dichos elementos con el trabajo del orador, fue necesario investigarlos



en relación a la especificidad genérica de la poética y no realizar un mero traspaso. Entonces, si bien revisamos algunos pasajes de *La Retórica*, la conclusión fue que la expresión lingüística en el actor no corresponde, como se desarrolla en dicho tratado, al buen decir del orador sino, más bien, forma parte de su corporalidad (Dupont-Roc y Lallot 1980). La voz y los gestos, y su capacidad de representar y expresar emociones, formarían parte de la noción de *schēma*.

Me interesa subrayar particularmente una cuestión respecto a la actuación, que retomaré a continuación: cómo funciona la gestualidad que prefiere Aristóteles, realista<sup>8</sup>, dentro de una representación que, claramente, no lo es. Ya desarrollé que para 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). Más allá que esto responda, entre otras cosas, a la necesidad de ser visto desde grandes distancias genera, además, determinado sentido y construye cierta corporalidad. Se podría caracterizar como “no realista” porque es un cuerpo agrandado, exagerado, rígido en la expresión facial. Entonces me interesará, a continuación, pensar la semántica que construye un espectáculo en el que casi todos sus elementos no son realistas –líneas arriba lo caractericé como idealismo poético - pero el accionar del personaje sí.

#### SISTEMATIZACIÓN DEL ANÁLISIS Y ALGUNAS CONCLUSIONES

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 auditorio<sup>9</sup>. 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

---

<sup>8</sup> Que se desprendió del análisis de Arist. *Po.* 1461b 26-1462a 10, siguiendo a Csapo (2002: 127-131).

<sup>9</sup> En el caso de la comedia, la semántica es diferente y se busca generar pasiones diferentes (Halliwell 2011: 208 sqq.).

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 propongo entre el personaje y el actor que lo encarna que se genera, como ya desarrollé, por la semántica de la corporalidad que construye<sup>10</sup>.

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<sup>11</sup>. 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

---

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Por ejemplo: Stanislavski, K. (2009), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Alba: Barcelona y Stanislavski, K. (2002), *La construcción del personaje*, Alianza Editorial: Madrid.

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 desprendió 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 cotidianeidad 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 accionar (errado, impío, etc.). En este panorama la puesta en evidencia y falta de armonía entre el sistema signifiante 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<sup>12</sup>. 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

---

<sup>12</sup> Por ejemplo: Brecht, B. (1970), *Escritos sobre teatro*. Nueva Visión: Buenos Aires.

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 *érgon* de la tragedia no sería algo no artístico ni solamente irracional y forma parte del proceso de construcción de sentido por parte del auditorio<sup>13</sup>. 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 *mímesis*<sup>14</sup>. 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 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 irrepitable. 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

---

<sup>13</sup> Hay una gran tradición erudita que sostiene dicha posición. Por ejemplo: Janko (1992: 341-358) desarrolla en detalle la construcción del sentido a partir de la respuesta emocional que genera el espectáculo en el auditorio.

<sup>14</sup> Entendida en el sentido de ficción y no de imitación.

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<sup>15</sup>

- Csapo, E. (2010), *Actors and icons of the ancient theatre*. Malaysia: Wiley-Blackwell.
- (2002), “Kallipides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles”, in Easterling, P. E., Hall, E. (eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 127-147.
- (1999-2000), “Performance and Reception: Introduction”, *ICS* 24-25: 295-332.
- Dubatti, J. (2007), *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Easterling, P. E. y Hall, E. (eds.) (2002), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Easterling, P. E. (ed.) (1997), *Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Féral, J. (2003), *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Goldhill, S. (1999), “Programme Notes”, in Goldhill, S. y Osborne R. (ed), *Performance, Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: C.U.P, 1-32.
- (1986), *Reading Greek Tragedy*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Goldhill, S. y Osborne R. (eds.) (1999), *Performance, Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: C.U.P.
- (1997), “The language of tragedy: rhetoric and communication”, in Easterling, P. E. (ed.), *Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 127-149.
- Graff, R. (2001), “Reading and the “Written Style” in Aristotle’s “Rhetoric””, *Rhetoric Society Quarterly* 31. 4: 19-44.
- Halliwell, S. (2011), *Ecstasy and Truth. Interpretation of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford University Press: New York.
- (1986), *Aristotle’s Poetics*. Londres: Duckworth.
- Janko, R. (1992), “From Catharsis to the Aristotelian Mean”, in Oksenberg Rorty, A. (ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 341-358.
- Pavis, P. (2003), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos

---

<sup>15</sup> Parte del material citado fue conseguido con fondos del Proyecto UNLP 1112H467 dirigido por la Dra. Graciela M. Chichi.

Aires: Paidós.

——— (2002), *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

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

Schütrumpf, E. (1970), *Die Bedeutung des Wortes Êthos in der Poetik des Aristoteles*. (Zetemata, 49.) Pp. viii+-147. Munich: Beck.

Sifakis, G. M. (2002), "Looking for the actor's art in Aristotle", in Easterling, P. E., Hall, E. (eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 148-164.

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

Taplin, O. (2000), *Greek Tragedy in Action*. Londres: Routledge.

Ubersfeld, A. (1989), *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

Valakas, K. (2000), "The use of the body by actors in tragedy and satyr-play", in Easterling, P. E., Hall, E. (eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 69-92.