

# Reflexiones sobre la representación teatral griega a partir de *La Poética* de Aristóteles\*



Carolina Reznik

CONICET-IDIHCS-Universidad Nacional de La Plata-Universidad de Buenos Aires

[reznik.carolina@gmail.com](mailto:reznik.carolina@gmail.com)

Fecha de recepción: 30/08/2016. Fecha de aceptación: 17/09/2016.

## Resumen

En este trabajo se propone un acercamiento a la noción de *representación teatral* según Aristóteles, principalmente a partir de *La Poética*. Nos concentraremos en observar, en un primer momento, si el filósofo reconoce el espectáculo como una esfera separada. Luego, indagaremos acerca de sus características. En la conclusión, por último, esbozaremos una sistematización de lo que Aristóteles reconoce como representación teatral haciendo especial énfasis en la labor del actor.

### Palabras clave

Aristóteles  
teatro  
poética  
actuación  
representación

## Abstract

In this paper I propose an approach to the notion of theatrical performance according to Aristotle, mainly from *Poetics*. I will concentrate on observing, at first, if the philosopher recognizes the show as a separate sphere. Then I will inquire about their characteristics. In conclusion, finally, I will outline a systematization of what Aristotle recognized as theatrical performance with special emphasis in the art of the actor.

### Key words

Aristotle  
theatre  
poetics  
acting  
performance

Si bien Aristóteles incluye el espectáculo teatral entre los elementos constitutivos de la tragedia, inmediatamente después aclara que no pertenece al arte de la poética y adjudica como responsable de su elaboración al escenógrafo (*Poét.* VI.1450b17-22). Esta afirmación fue interpretada tradicionalmente como falta de interés por parte del filósofo respecto de la representación que, en muchos casos, se extendió a afirmar que en la época el espectáculo no poseía ningún tipo de entidad. Pero, lo cierto es que la diferenciación entre la instancia espectacular y la textual implica, en realidad, el reconocimiento de ambas como tales y es el punto de partida que habilita un estudio

\* Este trabajo forma parte de nuestra tesis doctoral titulada "La especificidad del teatro griego antiguo: rastreo de sus procedimientos representativos en *La Poética* y *La Retórica* de Aristóteles", actualmente en proceso de redacción final (realizada gracias a una Beca de Finalización de Doctorado CONICET).

de cada una de ellas. A pesar de que se la excluya del objeto del tratado, este está colmado de referencias al respecto. En este trabajo proponemos un acercamiento a *La Poética* de Aristóteles con el fin de indagar respecto de la concepción de representación teatral. Somos conscientes de que la noción de representación teatral es moderna e implica, entre otras cosas, la concepción de la disciplina como autónoma. Por supuesto, no la utilizamos aquí en ese sentido sino que la despojamos de cualquier matiz temporal o conceptual.

El tratado posee, por un lado, argumentaciones descriptivas del teatro de la época y, por otro, normativas en relación con el pensamiento de su autor. Así, entonces, se presenta como una de las fuentes privilegiadas a la hora de estudiar tanto el teatro de la época cuanto las concepciones particulares de Aristóteles.

Antes de analizar la instancia de la representación en sí misma, desarrollemos brevemente la diferenciación que realiza Aristóteles entre el ámbito del espectáculo y la actividad del poeta. Distinción que, como ya comentamos, implica el reconocimiento de ambas en tanto instancias separadas y, por lo tanto, permite estudiarlas.

Aún cuando el espectáculo se encuentre entre los seis elementos propios de la tragedia

...es lo más ajeno al arte y menos propio de la poética, puesto que el efecto de la tragedia se da aún sin certamen y sin actores. Además, para la realización de los espectáculos es más importante el arte del escenógrafo que el de los poetas. (*Poét.* VI.1450b17-22 [2009])

Aunque mencione el espectáculo solamente para excluirlo (Dupont-Roc y Lallot, 1980:210), el filósofo lo está reconociendo como una esfera diferente de la textual. Lo interesante del pasaje es que Aristóteles está explicitando dos responsables diferentes para cada una de las instancias: el poeta y el escenógrafo. Y el hecho de que dentro del espectáculo el arte del escenógrafo sea más importante que el del poeta marca, en principio, la no preeminencia del discurso poético (y, por ende, la esfera textual) dentro de la representación.

En otro pasaje se explicita la diferencia entre ambas instancias;

...y además, un componente que no carece de importancia: la música [y los espectáculos], que hace que el placer sea más vívido. Aparte de eso, posee vividez tanto en la lectura cuanto en la representación. (*Poét.* XXVI.1562a14-17 [2009])

Ambos componentes de la tragedia, entonces, son diferentes y, cada uno, posee modalidades diferentes: la lectura por un lado, y la representación, por otro.

Antes de continuar, es necesario realizar algunas consideraciones acerca de la esfera textual. En sí mismo el término es problemático dentro del período de transición en el que vive Aristóteles. Richard Enos subraya que el proceso de introducción y desarrollo de la escritura no es lineal ni implica el destierro o desaparición de la oralidad. Es decir que consiste en una compleja relación entre la lectura, la escritura y la comunicación oral, vínculo en el que la escritura eventualmente se integra y pasa a formar parte de lo oral (2012:4). El autor prefiere denominarla cultura oral y literaria justamente para no perder de vista la interacción particular entre ambas instancias, relación que, además, fue mutando según los periodos. Respecto de la época en la que vive el filósofo, Enos remarca que la escritura funciona al servicio de lo oral (2012:21) y, como ejemplo, menciona el trabajo del logógrafo. Para los festivales cívico-religiosos, en los que se representaban las piezas teatrales, la suposición es que la escritura se utilizaba para ayudar a preparar y fijar las representaciones (2012: 24).

Concentrémonos, ahora sí, en la instancia de la representación. A partir del relevamiento de *La Poética* es posible enumerar los elementos que, según Aristóteles, la compondrían: actor y sus derivados (cuerpo, voz), escenografía y música. Comenzaremos por el análisis del actor, porque es en relación con él que hay más comentarios.

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.” (Aristóteles, *Poét.* XIX.1456b10 [2009]). Si bien *La Retórica* de Aristóteles no es un tratado sobre teatro está colmando de referencias a la representación y al arte del actor especialmente. En este trabajo dejamos de lado dichas referencias. Muchos estudiosos relacionaron el pasaje antes mencionado con el siguiente:

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. (*Ret.* III. 1.1403b27-33 [1990])

No estamos de acuerdo en identificar, sin más, las argumentaciones entre ambos tratados. Creemos que, si bien la actividad retórica y la poética comparten recursos, en cada disciplina adquieren funcionamientos y semánticas específicos. Mientras que en *La Retórica* los modos de expresión lingüística corresponderían a los modos de decir, en *La Poética* atañen a los medios de representación (Dupont-Roc y Lallot, 1980:307-311). Para asegurar esto, Dupont-Roc y Lallot remiten a otro pasaje:

Deben componerse las tramas y completárselas con la expresión lingüística, colocando ante los ojos [las acciones] lo más que se pueda. Pues, de esa manera, al ver [las] con la mayor claridad, como si se asistiera a las propias acciones, podrá descubrirse lo que es conveniente y será más difícil que pasen inadvertidas las contradicciones... también [deben] completarse [las acciones] con los gestos. Pues son más convincentes... los [poetas] que se hallan, en cada caso, en el estado afectivo... (*Poét.* XVII.1455a23-32 [2009])

Aquí Aristóteles está realizando recomendaciones al poeta para componer la trama sin caer en contradicciones o cosas ilógicas. Pero de todas maneras refiere claramente a la representación. ¿Qué significa colocar las acciones “ante los ojos”? Halliwell (1987) lo relaciona con *La Retórica* y asegura que Aristóteles estaría pensando en el concepto retórico de proyectar emociones *ante un auditorio*. Además, asegura que el filósofo estaría acercando el poeta al actor que ensaya. No acordamos con esta interpretación y, en cambio, creemos que la identificación sería más pertinente con el director (o corego) ya que el consejo implica, a nuestro criterio, pensar en la representación, imaginarla. A nuestro criterio esta cuestión se relaciona con la virtualidad escénica.

Si avanzamos en el pasaje, ¿qué significa que el poeta debe “completar las acciones con gestos”? Comencemos por el término griego *schema* que presenta algunas complicaciones a la hora de la traducción. El diccionario (Bailly, 2000: s.v.) define la palabra como “forma, figura, apariencia”, pero también dice que en Aristóteles significa “postura, gestos pantomímicos”. Dupont Roc y Lallot, entonces, afirman que Aristóteles estaría invitando al poeta a despertar en sí mismo, a partir de los gestos, las emociones y pasiones de los personajes para producir una representación creíble. En el caso del actor, en el pasaje anterior se utiliza la palabra *schema*, relacionada

con la expresión. A partir de ellos, los autores concluyen que en la labor actoral esos modos de expresión lingüística formarían parte de la corporalidad del actor que incluye, también, el uso de la voz.

La gestualidad en el teatro griego es una cuestión interesante, ya que uno de los problemas tradicionales respecto al actor es cómo representaba, ya que estaba prácticamente con todo su cuerpo cubierto. Observemos, en relación a esto, otro pasaje:

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. (Poét. XXVI.1461b26-1462a10 [2009])

Este pasaje ha generado numerosos debates e interpretaciones. Csapo (2002) asegura que “exagerar demasiado” debe ser interpretado, en realidad, como traspasar un límite y no como sobreactuación. La expresión griega correspondiente admite esas dos traducciones, pero sería la primera la válida dentro de este pasaje. 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, a nuestro criterio, con la noción de *ethos*, el carácter moral, que se manifiesta no solo por medio del discurso sino, 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 *ethos*, y su lugar en *La Poética*, ha generado numerosos debates y lecturas encontradas. A grandes rasgos podemos dividir las que abogan por el *ethos* 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)<sup>1</sup>. Según esta última postura, el *ethos* se relaciona, dentro de *La Poética*, con la elección y es algo diferente del pensamiento (*diánoia*). Ellos -*ethos* y *diánoia* en conjunto- son los que funcionan de marco y caracterizan, en definitiva, la acción. Creemos que en el marco de *La Poética*, teniendo cuenta la crítica que recién analizamos respecto de la actuación, sería pertinente entenderla en este último sentido. Lo que le molestaría a Aristóteles es la no correspondencia entre la acción y el *ethos* del personaje ya que, según él, el segundo modela necesariamente a la forma de actuar y la acción de los individuos.

1. No leemos a Gudeman ni a Schütrumpf directamente sino a través de las referencias de Dupont-Roc y Lallot (1980).

Una aclaración antes de continuar: el realismo por el que estaría abogando Aristóteles se restringe solo a la actuación. 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 composición:

...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. (Poét. IX.1451a36-b11 [2009])

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 que la nueva generación de actores no se desempeñaba de esa manera, sino, más bien, de manera contraria. Valakas (2002) estudia la gestualidad del actor en el artículo de referencia 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 concordamos en la caracterización para el actor trágico, que se desprende del pasaje de *La Poética*, no coincidimos en unificar el tipo de actuación para los diferentes géneros dramáticos antiguos y creemos que la caracterización merece una detallada explicación y un análisis pormenorizado. No ahondaremos en este tema, solamente diremos que, a nuestro 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.

En otro pasaje encontramos 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? (Poét. XIX.1456b2-8)

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 (VI.1550a6, VI.1550b4-7 y VI.1550b11 y ss. [2009]). 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. A diferencia de *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 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 el pensamiento en *La Retórica*: allí la función pragmática la posee la historia mientras que aquí, como ya dijimos, el lenguaje (Dupont-Roc, R. y Lallot, J., 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, resulta 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.

En relación con otros elementos de la representación, no hay en *La Poética* muchas referencias. Respecto de la escenografía, al analizar el pasaje *La Poética* VI.1450b17-22 notamos la importancia del hecho de que Aristóteles adjudique al espectáculo un responsable diferente al del discurso poético. Pero en el tratado no se encuentran otras referencias para indagar en qué consistía el arte del escenógrafo y pensarlos en relación con su labor en el teatro actual. Para estudiarla en profundidad será necesario complementar el estudio con evidencia de otro tipo (por ejemplo, vasijas de la época).

Para la música, las referencias son mucho más escasas y con menos información: “...y además, un componente que no carece de importancia: la música [y los espectáculos], que hace que el placer sea más vívido.” (*Poét.* XXVI.1562a15). Este pasaje marca la importancia y corrobora la presencia de la música en la representación. Esta es una cuestión problemática en sí misma -casi no hay evidencia técnica respecto de partituras ni arqueológica referente a los instrumentos- y para su estudio de manera completa y productiva será necesario recurrir a herramientas propias de la disciplina musical. Dupont-Roc y Lallot señalan que el pasaje hace hincapié en el placer estético suscitado por la música y el espectáculo que generan una experiencia vívida de la sensibilidad (1980:410-411). Es decir que Aristóteles estaría, en este caso, subrayando los efectos emocionales que se generan a través del espectáculo (y todos sus componentes) y que serían algo que agrega la representación.

Si bien no es posible decir mucho de la escenografía y la música a partir de las argumentaciones de Aristóteles, consideramos importante relevar de todos modos los pasajes relacionados. Un relevamiento razonado, en este caso en relación con los elementos de la representación referidos por el filósofo, es una fuente de estudio en sí misma y un primer análisis que sin duda puede servir para trabajos futuros.

Para concluir, nos interesa pensar cómo funciona la gestualidad que prefiere Aristóteles, realista (la visión realista se desprendió del análisis de *Poética* XXVI.1461b26-1462a10, siguiendo a Csapo [2002]), dentro de una representación que, claramente, no lo es. El gesto, lo corporal, el cuerpo del actor es un sistema signifiante. 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 de 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, nos interesaría, por último, pensar la semántica que construye un espectáculo en el que casi todos sus elementos no son realistas -líneas arriba lo denominamos como idealismo poético- pero el accionar del personaje sí lo es.

A partir del análisis de los pasajes, concluimos que Aristóteles prefiere el estilo realista para la actuación que, al parecer, fue mutando hacia uno más manierista. Este último implicaría gestos más artificiales y ampulosos y no sería acorde respecto de los caracteres que representa, ya que de esa manera no actuarían. Ahora bien, según

la evidencia, las máscaras y el vestuario (coturnos incluidos) contribuirían a construir una semántica del cuerpo en consonancia con el estilo manierista. Ahondemos un poco en esta cuestión.

La utilización de máscaras implica, desde ya, un rostro estático y artificial y el ocultamiento de la cara real del actor. En el caso del teatro griego, si bien no nos han quedado piezas originales, por evidencia diversa (réplicas, pinturas en vasijas, etc.) se observa poca variedad respecto de las expresiones fijadas, puesto que éstas eran más bien estándar. El resto del cuerpo estaba cubierto por el vestuario y agrandado por los coturnos. Es decir, todo el cuerpo del actor estaba completamente tapado, agrandado y, en cierto punto, deformado en relación con un cuerpo real. Por un lado, esto respondía a la necesidad de que la representación, y en este caso particular, el actor fuera visto desde lejos. Pero nos interesa superar esta afirmación para profundizar en la semántica que construye, más allá de 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, artificial y exagerada, tampoco parece responder a cómo se actuaría en la vida cotidiana. Nos preguntamos si esto responde al mundo mítico representado en escena, ajeno a la realidad propia del auditorio. Consideramos 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. Sostenemos, 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. Al contrario, y más que nada por referir a un pasado mítico común y conocido por todos pero lejano, creemos que la construcción extraña e irreal favorece y potencia dichas pasiones. Ahora bien, a criterio del 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.

Asimismo, a partir de dicha semántica -en la que el cuerpo del actor se borra y, por lo tanto él como persona también- interesa pensar cómo era concebida su labor en tanto actor y su relación con el personaje. Sostenemos que debido a la corporalidad que se construye, 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*. Utilizamos el término conscientes de la relación con la teoría stanislaskiana, no en el mismo sentido moderno sino -justamente- para diferenciarlo en su variante antigua.

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 de la de una persona real. Dejando de lado que -como ya se dijo- esta construcción es acorde con el 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 proponemos entre el personaje y el actor que lo encarna que se genera, como ya desarrollamos, por la semántica de la corporalidad que construye.

Ahora bien, líneas arriba aclaramos que el término *identificación* en el teatro corresponde, desde la modernidad, al sistema desarrollado por Stanislavski. Si bien no lo

utilizamos aquí en ese sentido, resulta interesante conservar el término porque creemos que resulta clarificador para la relación entre el actor y el personaje que acabamos 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 del teatro y de 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 se argumentó, sucede lo contrario. En primer lugar, no consideramos que la concepción sea el resultado de una conceptualización sino que, al contrario, conserva las características de una manera de concebir el 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.

Pues bien, es interesante 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 tienen como denominador común, justamente, su aspecto no realista y construyen, como recién aseguramos, 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 totalidad, 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 de que sea el accionar del personaje, el modo en que actúa, creemos que se genera un efecto particular de extrañamiento y se lo resalta. Resulta interesante, entonces, que Aristóteles prefiera el realismo en la actuación y, así, subrayar 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 que, según el filósofo debe generar la tragedia.

Respecto de este extrañamiento de la actuación, es interesante pensar la relación con otro procedimiento moderno. En este caso nos referimos 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 con lo que planteamos respecto de la actuación griega que prefiere Aristóteles. Pero, una vez más, nos interesa remarcar que el efecto en cierto punto es el mismo o, por lo menos, lo que argumentamos que espera el filósofo: poner en evidencia la actuación del personaje en relación con el resto de los elementos del espectáculo y, así, generar cierto efecto en el auditorio.

Hasta aquí realizamos un acercamiento a las concepciones de Aristóteles respecto de la representación teatral volcadas principalmente en *La Poética*. El trabajo es largo y recién comienza ya que un estudio que se proponga abordar representaciones teatrales del pasado debe enfrentarse a la esencia misma del teatro: su carácter efímero e irrepetible. Siempre se nos va a escapar una parte, porque el teatro es, ante todo, un encuentro de presencias. Con todo, este trabajo emprendió dicha tarea esperando contribuir humildemente a la comprensión del teatro griego clásico.

## Bibliografía

---

- » Bailly, A. (2000). *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec Français*, París: Hachette.
- » 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*. (pp. 127-147). Cambridge: Cambridge University Press.
- » Dupont-Roc, R. y Lallot, J. (1980). *La Poétique. Texte, traduction, notes*, París: Seuil.
- » Enos, R. (2012). “Ancient Greek Writing Instruction and Its Oral Antecedents” en Murphy, J. (ed.), *A Short History of Writing Instruction. From Ancient Greece to Contemporary America*. (pp.1-35). London: Routledge.
- » Halliwell, S. (1987). *Aristotle’s Poetics*, Londres: Duckworth
- » Racionero, Q. (1990). *Aristóteles. Retórica*, introducción, traducción y notas de Q.R., Madrid: Gredos.
- » Sinnott, E. (2009). *Poética*, Buenos Aires: Colihue.
- » Valakas, K. (2002). “The use of the body by actors in tragedy and satyr-play”, en Easterling, P. E., Hall, E. (eds.). (pp. 69-92). *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge: Cambridge University Press.