

Jorge Dubatti
(Coordinador)

El teatro y el actor a través de los siglos

Araceli Laurence
Graciela González de Díaz Araujo
Nidia Burgos
Laura Cerrato
Lydia Di Lello
Gabriel Fernández Chapo
Jorge Luis Caputo
Agostina Salvaggio
María Natacha Koss
Mariana Gardey
Héctor Levy-Daniel

Araceli Mariel Arreche
Clara Ibarzábal
Pablo Mascareño
Carlos Fos
Ezequiel Obregón
Patricia Lanatta
Martín Wolf
Jorge Dubatti
Silvana Hernández
Victoria Eandi



Editorial de la Universidad Nacional del Sur

El teatro y el actor a través de los siglos / coordinado por Jorge Dubatti.- 1a ed. - Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2010.
385 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-1620-13-5

1. Historia del Teatro. I. Dubatti, Jorge, coord.
CDD 792.09

Fecha de catalogación: 13/08/2010



**Editorial de la
Universidad Nacional del Sur**
www.ediuns.uns.edu.ar
ediuns@uns.edu.ar



**Red de Editoriales
Universitarias Nacionales**

Ilustración de tapa: Jacopo Peri interpretando el papel de Arión en el quinto *intermedi* de 1589, antecedente de la ópera, según dibujo de Bernardo Buontalenti.

Diseño y diagramación de tapa: Fabián Luzi

Diagramación interior: marciakillmann@hotmail.com

Queda hecho el depósito que establece la ley 11723.

© 2010 Ediuns

INDICE

Introducción, por Jorge Dubatti	7
Poéticas cómicas de actuación en el teatro oficial y en el teatro popular de la Grecia antigua, por Araceli Laurence	9
El actor del teatro indígena precolombino. Originalidad y actualidad, por Graciela González de Díaz Araujo	29
La Commedia dell'Arte. Orígenes y desarrollo, por Nidia Burgos	43
La actuación shakesperiana: antes y ahora, por Laura Cerrato	59
La poética de Racine en el cuerpo del actor: El caso de Michel Baron, por Lydia Di Lello	81
El actor romántico inglés: la figura de Edmund Kean, el gran intérprete shakesperiano, por Gabriel Fernández Chapo	107
Apuntes para una teoría del actor en el romanticismo alemán, por Jorge Luis Caputo y Agostina Salvaggio	123
Henry Irving y la tradición inglesa, por María Natacha Koss	139

El teatro político de Erwin Piscator: actores con una causa, por Mariana Gardey	155
Marlon Brando: conceptos sobre la actuación, por Héctor Levy-Daniel	185
Un cuerpo a la intemperie. El actor de teatro en espacios abiertos, por Araceli Mariel Arreche	203
Representar lo imposible: el actor frente al teatro vanguardista de Federico García Lorca, por Clara Ibarzábal	221
Tita Merello: esencia dramática atravesada por la intuición, por Pablo Mascareño	237
Las actrices peronistas en el Teatro Municipal. Tres mujeres, un proyecto político en la gestión teatral, por Carlos Fos	251
La formación del actor de comedia musical en la Post-dictadura, por Ezequiel Obregón	273
La actuación titiritera. Uno con otro: juego de ilusiones, por Patricia Lanatta	291
El actor en el debate ético. Reflexiones acerca del hábito teatral, por Martín Wolf	313
Para recordar a Renzo Casali, por Jorge Dubatti	339
Javier Daulte: la propuesta compositiva del actor como producto de la progresiva apropiación del universo emocional del personaje, por Silvana Hernández	345
Claudio Gallardou: “Cada cultura tiene su propia comicidad”, por Victoria Eandi	361

Presentación

Jorge Dubatti

Este volumen reúne una selección de las conferencias plenarias y de los testimonios y materiales de estudio presentados en el *VII Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal*, entre el 1 y el 4 de setiembre de 2010, en Buenos Aires.

Nuevamente el Congreso ha sido dedicado a la historia del actor, por lo que el presente libro guarda continuidad con los tomos de la serie *Historia del actor* hasta hoy publicados.¹

Queremos agradecer especialmente a la Editorial de la Universidad Nacional del Sur por incluir estos trabajos bajo su sello.

En los últimos años la temática del actor, en su complejidad (su historia, métodos y técnicas, escuelas, poéticas, formas de agrupación y trabajo, entrenamientos, cartografías, etc.), ha cobrado centralidad en las reflexiones de la teatrología argentina e internacional. Creemos que esta nueva recopilación realiza una notable contribución al respecto. Nuestro agradecimiento a los especialistas de diversas universidades nacionales que han provisto sus trabajos: Araceli Mariel Arreche, Nidia Burgos, Jorge Luis Caputo, Laura Cerrato, Lydia Di Lello, Victoria Eandi, Gabriel Fernández Chapo, Carlos Fos, Mariana Gardey, Graciela González de Díaz Araujo, Silvana Hernández, Clara Ibarzábal, María Natacha Koss, Patricia Lanatta, Araceli Laurence, Héctor Levy-Daniel, Pablo Mascareño, Ezequiel Obregón, Agustina Salvaggio y Martín Wolf. Cubren un espectro muy diverso, del actor griego clásico a Marlon Brando y la comedia musical.

¹ Nos referimos a *Historia del actor. De la escena clásica al presente* (J. Dubatti coord., Buenos Aires, Colihue Teatro, 2008) e *Historia del actor II. Del ritual dionisíaco a Tadeusz Kantor* (J. Dubatti coord., Buenos Aires, Colihue Teatro, 2009).

El *Congreso de Historia del Teatro Universal* vuelve a estar organizado por la Cátedra de Historia del Teatro Universal de la Universidad de Buenos Aires (Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras), el Área de Historia y Teoría Teatral del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA y el Área de Artes Escénicas del Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación. Participan en la organización la ATEACOMP (Asociación Argentina de Teatro Comparado), la AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral), el Instituto de Investigaciones en Arte Dramático de la Universidad del Salvador (USAL) y el Instituto de las Artes de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). A todos ellos nuestra gratitud por su apoyo.

Buenos Aires, 20 de julio de 2010.

Jorge Dubatti (Coordinador), 2010. *El teatro y el actor a través de los siglos* (Actas de VII Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal), EdiUNS, Bahía Blanca, Argentina, ISBN 978-987-1620-13-5

Poéticas cómicas de actuación en el teatro oficial y en el teatro popular de la Grecia antigua

Araceli Laurence
Universidad Nacional de Lomas de Zamora

1. Introducción

Las representaciones cómicas del teatro oficial de la antigua Grecia se manifiestan en: el drama satírico -poética intermedia entre la tragedia y la comedia propiamente dicha- y la comedia que, a lo largo de la historia del teatro griego, se denominó: Antigua, Media y Nueva.

El teatro oficial está dirigido a un público reducido que, en el mejor de los casos, está conformado por los ciudadanos libres y tanto la selección de las obras como la distribución de los premios son ajenas a la influencia de las masas. Los encargados de estas tareas son, por un lado, los ciudadanos ricos que financian la “liturgia”, es decir, pagan los gastos de representación y, por otro, el jurado encargado de elegir los ganadores que determina sus acciones por cuestiones políticas.

Las comedias se representaban¹ en las Leneas –festividad en honor a Dioniso-. Alrededor de 442, recibió la protección del Estado.

¹ “Gracias a las inscripciones, estamos en condiciones de perseguir esta institución [el agón estatal de comedias de las Dionisias] hasta el año 120 a. C. Es de suponer que desde un principio se tratara de una competencia entre cinco comedias para un día. Sabemos que cuatro días de las Grandes Dionisias, del diez al trece del

En las Dionisias Urbanas², que era una fiesta de mayor envergadura, ya se celebraban comedias desde 486 a. C. Los actores cómicos concursaban en la época de las *Antesterias* (febrero/marzo). Durante largo tiempo, la comedia era regida por la improvisación. Aristóteles menciona a los *falóforos* “Coronados de follaje y flores y precedidos por un joven con la cara negra de hollín que llevaba un falo, avanzaban hacia la orquesta [...]. Parientes cercanos de estos personajes son los ‘*ithýfaloi*’, cuyo equipo también incluye la máscara de borrachos”. (Lesky, 1979:261)

Si bien los teóricos alemanes clasicistas y románticos presentan al teatro oficial griego como un triunfo de la democracia y como un ideal del teatro nacional, según Hauser, debido a su conformación aristocrática, este teatro no tenía nada de popular ya que el verdadero teatro popular estaba conformado, según el autor, por el mimo, al que nosotros agregaremos, la farsa fliácica.

En tanto el teatro oficial ofrecía escenas de construcción artística con costumbres que parodiaban lo trágico y lo heroico, el teatro popular nos brindaba “cuadros breves, fragmentarios, dibujados de modo naturalista, llenos de temas y tipos de la más trivial vida cotidiana. En él tenemos por primera vez un arte que no sólo está creado para el pueblo sino en cierta medida también por él”. (Hauser, 1993:113)

elafebolión, estaban reservados a las representaciones dramáticas, y en una opinión difundida, si bien no puede comprobarse con absoluta certeza, que el diez de elafebolión estaba dedicado a la comedia. En las épocas difíciles de la guerra del Peloponeso el número de comedias se redujo a tres en tres días (probablemente el 10, 11 o 12 del elafebolión). Se representaba una tetralogía trágica cada día y a continuación una comedia. También en las Leneas se presentaban en el agón cinco poetas con una comedia cada uno, y, análogamente, en esta fiesta la gran guerra condujo a una reducción a tres” (Lesky, 1979, p. 448).

² “Los poetas cómicos eran distintos de los trágicos parece que a la trilogía trágica y el drama satírico, seguía una comedia. Habría, pues, tres en cada fiesta, una detrás de las obras de cada trágico y a una de las tres se le concedía un premio. La comedia mucho más radicalmente que el drama satírico constituye una inversión del ambiente espiritual de la tragedia pese a todos los rasgos comunes” (Rodríguez Adradós, 2000, p. 11, 12).

2. Teatro oficial

2.1. Drama satírico

La forma establecida de la representación teatral en Atenas, en el siglo V, era la tetralogía. Se representaban tres obras trágicas (a veces, relacionadas por el tema, aunque esto no era siempre así) a la que seguía una cuarta que se denominaba drama satírico o drama de sátiros. Para obtener el premio en las competiciones de las Grandes Dionisias, el poeta debía componer tres tragedias y un drama satírico. Al igual que la tragedia, el drama satírico, era una

representación conjunta de coro y actores, en la que todos usaban máscaras pero el coro representaba invariablemente sátiros, criaturas mitad hombre, mitad animal, conducidas por Sileno [...] y asociadas en especial –y a menudo en las obras- con Dioniso³, pero frecuentemente también con otros dioses y ciertos héroes. Su vestimenta era indecorosa, había una buena proporción de danza vigorosa, y el lenguaje y los gestos eran a menudo obscenos. (Pickard-Cambridge, A., 1962: 62-63)

Según Cataudella⁴, Aristóteles, al parecer, oponía una fase posterior más seria a una fase satírica de la tragedia que comprendería: a) un coro formado por sátiros o personas vestidas con piel de cabra; b) Dioniso como personaje; c) una acción simple y; d) estaba compuesta en tetrámetros trocaicos. Así entendido, el drama de sátiros

³ El canto dedicado a Dioniso se denomina ditrambo cuya interpretación, inicialmente, estaba a cargo de un coro que baila y canta alrededor de un altar. Más adelante el coro se separa del exarconte que le responde, inicia el canto y se enfrenta con el coro.

⁴ Gerard Else en *The origin and early form of greek tragedy* sostiene que el fragmento aristotélico es inconsistente e incoherente en el contexto de la *Poética* y nos recuerda que Aristóteles derivó la poesía seria de los himnos, la tragedia derivaría del antiguo ditrambo hímnico que fue transformado a través de la introducción de temas heroicos por Arión. Así, los dramas satíricos quedarían excluidos de los orígenes de la poética trágica.

derivaría de las mismas estructuras que la tragedia pero acentuando los elementos más irreverentes del dionisismo, mientras que la tragedia era más solemne.

Schmidt afirma que el drama de sátiros ha recibido la influencia de la lírica lo que se evidencia en: el debate de los coros; el carácter predominantemente humorístico, aunque no se llega a la agresión personal; y la parodia del mito.

El drama de sátiros presenta una concepción del héroe y el mundo de la tragedia semejante a la comedia, tanto en esta última como en el drama satírico: a) el contexto es mítico; b) se parodia a la poesía épica y a su héroe y; c) los protagonistas siempre logran su objetivo sin causar daño.

Estas semejanzas, de ninguna manera deben permitir la confusión de ambos géneros dramáticos; en todo caso el drama de sátiros lograría una síntesis de lo cómico y lo trágico pues sus personajes pertenecen al mundo heroico y su lenguaje y estilo son elaborados; pero la situación antiheroica de la que son protagonistas hace que despierte la hilaridad del auditorio. (Deli, 1973: 5)

El argumento eran antiguas leyendas, grotescas por sí mismas o convertidas en tales. Se parodia la poesía heroica y sus protagonistas. El triunfo se logra a través de la astucia. El final siempre es feliz.

Igual que en la tragedia y la comedia hay episodios que se alternan con participaciones del coro. Pero la extensión de las partes es irregular.

Los que entonaban los cantos llevaban falos y representaban demonios gordos, el coro de animales siempre estaba integrado por sátiros.

La estructura es igual a la tragedia: prólogo, párodos y varios episodios que se alternan con cantos corales, aunque hay mayor libertad en la extensión. Dice Koster que “como el estilo del drama de sátiros, la estructura de sus versos ocupa el lugar intermedio entre la comedia y la tragedia”. (*Traité de Métrique Grecque*, Leiden, 1953, 2da. Edición, p. 103, trad. D. Deli) Las partes líricas (Cf. *El Cíclope*) son breves. Los metros son simples, la mayoría con

variaciones del yambo (créticos, etc.) combinan docmios y anapestos. En *El Cíclope*, Eurípides utiliza el dialecto dorio para los cantos del coro, pero también imita a Homero y emplea interjecciones y onomatopeyas.

Se consideran constantes de la poética: la servidumbre de los sátiros y su alejamiento involuntario del lugar de origen. Otra acción característica es la escena en que los sátiros hacen que alguien aparezca repentinamente. Para Pearson, los sátiros podían estar al servicio de algún ogro o ser demoníaco. En cambio, para Robert, el amo siempre debía ser Dioniso, aunque esto no está verificado. Robert sugiere, también, que

la liberación del coro era un elemento constante en el desarrollo de la pieza de sátiros y que, en una especie de superposición de las condiciones reales del contrato teatral, el coro era relevado de su compromiso con el corega o arconte al final de la actuación diaria; es decir, luego de la representación del drama de sátiros. (Deli, 1973: 9)

Los sátiros⁵ solían estar ocupados bailando con ninfas. En *El Cíclope* son cobardes, lascivos y codiciosos. Sin embargo, en *El Sabueso* de Sófocles estos rasgos aparecen atenuados. Dice Lesky:

en los vasos del siglo V los sátiros o Silenos, como se les llama, también, llevan orejas y colas de caballo [...] todos los intentos por demostrar la existencia de sátiros cabríos en el Peloponeso han sido inútiles. Pero los sátiros de las artes plásticas, con sus colas y orejas de chivos, son helenísticos y revelan una influencia del modelo de Pan [...] hay muchos factores que justifican que ya en la época arcaica los sátiros fuesen calificados de machos cabríos. El padre de los sátiros, Paposileno,

⁵ Los sátiros parecen haber estado asociados a Dioniso. Seiscientos años antes de Arión ya aparece su nombre en una tableta de Pilos de fines del siglo XIII. En relación con las ninfas, según Hesíodo, sátiros y ninfas son hijos de los mismos padres, sin embargo en una obra de sátiros anónima publicada en el papiro de Oxyrhynchus VIII, 63, fragmento 7, se dice que los sátiros son, en realidad, hijos de las ninfas. En Jenofonte, aparecen como hijos de las Náyades.

lleva siempre una vestimenta a manera de malla velluda que en sus alegres hijos aparece como un rudimentario delantal de piel vellosa al que está sujeto el falo. Esto, al igual que sus largas barbas –ornamento de todo verdadero sátiro- no pertenece al caballo sino al macho cabrío. Estos sátiros son animales salvajes, y así se los llama. Su lujuria no conoce límites, y no va descaminada la explicación de *Etymologicum Magnum* que deriva su denominación de machos cabríos del aspecto afrodisíaco de su naturaleza. (1979: 252)

La cobardía es una constante del carácter de los sátiros, que está documentada, también, en la plástica. En un vaso de fines del siglo V a. C., por ejemplo, se encuentra una figura de Perseo con la cabeza de la medusa en una mano, rodeado por sátiros que se alejan con actitudes cómicas de terror (la escena podría estar inspirada en el drama de Esquilo que seguía a la trilogía sobre Perseo). En una crátera del Siglo IV se ve a Heracles sostener el globo terrestre mientras los sátiros aprovechan su imposibilidad de defenderse para apoderarse de sus armas. En *El cíclope* de Eurípides, podría inspirarse otro vaso de fines del siglo V a. C. (Milano- Collezione Moretti) en que se ve a los sátiros asistir al momento en que Odiseo y sus compañeros ciegan al Cíclope. (Deli, 1973:12)

Durante el helenismo hubo un renacer del drama de sátiros, debido al nuevo fervor del culto por Dioniso. Aparece mencionado Sositeo como un autor renovador de la poética, a la que devolvió su carácter grosero.

2.2. Comedia Antigua, Media y Nueva

2.2.1. Comedia Antigua

Durante las fiestas de Dioniso además del ditirambo había distintos episodios como el desfile de carretas donde, originalmente, se llevaba el vino nuevo al mercado y en cuyo camino iban intercambiando bromas los conductores y los espectadores como así también en los festejos posteriores a la cosecha en que se recorrían

las calles dando rienda suelta a las burlas. En las poblaciones rurales del Ática eran habituales las manifestaciones a costa de los vecinos con alguna particularidad o con una conducta que diera lugar al escarnio. A esta tendencia a la sátira verbal se unió la imitación de los gestos y defectos, así vemos en estas procesiones mezcladas con cantos satíricos y jocosos, el germen de la representación. A estos episodios dionisos los designaban con el nombre de “*kómos*” que fue desde su origen una combinación de coplas licenciosas y alusiones satíricas en conjunto con disfraces burlescos. Estas manifestaciones, durante mucho tiempo, se realizaban sólo en las aldeas lejos de las sanciones que podían traer aparejadas en las ciudades aristocráticas. Según Bowra, la comedia nace del ritual de las danzas relativas a los misterios de la fertilidad y la procreación. Desde los tiempos más remotos, los griegos contaban con ceremonias en que las procesiones *itifálicas* y las burlas rústicas se combinaban. Ya hay vasos de los siglos VII y VI, procedentes de Corinto y Sición, que dan cuenta de esto. Pero la comedia aparece, por primera vez, con su forma definida en Atenas y vinculada a Dioniso. Si bien el origen de la comedia es impreciso, Aristóteles reconoce el derecho de Megara y Sicilia a considerarse inventores de la poética. Los megarenses sostenían, dice Aristóteles, que la comedia había nacido entre ellos a favor de la democracia, es decir, que estas poblaciones encontraron diferentes ocasiones para parodiar y humillar a los ricos terratenientes o a los vecinos que ejercían funciones públicas. Luego, se comienza a emplear el verso para las breves escenas burlescas, innovación que se atribuye a Susarion que, en el primer tercio del siglo VI, introduce en el Ática estos nuevos diálogos versificados.

Epicarmo y Formio fueron los primeros en componer comedias con introducción, nudo y desenlace. Según Aristóteles, la idea de componer comedias de acción encadenada fue traída a Atenas, desde Sicilia, por Epicarmo. Así, las poéticas cómicas que durante mucho tiempo fueron dejadas a la iniciativa de los aficionados fueron incluidas en las representaciones oficiales veinte años después de la batalla de Salamina. De ahí que la comedia tenga la misma estructura que la tragedia: prólogo, episodio y éxodo (partes dialogadas) y partes

cantadas, es decir, párodos o entrada del coro y los intermedios corales llamados *stásimos* en las tragedias.

Los títulos de las comedias surgían de la composición del coro.

Uno de los rasgos más notables de la comedia Antigua es la *parresía* (lenguaje libre) que siempre fue uno de los orgullos de esta poética. Se ridiculizaba e insultaba libremente a aquellas personas a las que el temor o la buena educación hacían respetar en la vida cotidiana. La acción es variada y se mezclan escenas de injurias y peleas que son el núcleo de la farsa. La comedia Antigua es cruda, ‘inconveniente’ y está llena de alusiones locales. Los personajes conocidos de Atenas son caricaturizados constantemente. Hay debates y disputas. Las acciones son ridículas, extravagantes, de una irrealidad extrema. Las mujeres y los hombres que inventa Aristófanes “contrastan su buen sentido en acciones de una improbabilidad que llega al absurdo”. (Bowra, 1953:121) Usa el lenguaje de la calle y el campo, el dialecto, el lenguaje oficial, chistes de actualidad y viejas canciones, equívocos y parodias, versos conocidos se aplican a las situaciones más inesperadas. La regla es la economía y el dominio, nunca se insiste en una burla ni se alargan las injurias. La actuación se rige por el sinsentido, los hombres emplean alas o van a los cielos montados en escarabajos y sobreviven a miles de conspiraciones.

2.2.2. Comedia Media

La comedia Media es más suelta que la Antigua y no tan perfecta como la Nueva. La comedia Media no es comedia política aunque no suprimió las referencias a los sucesos contemporáneos y a los avatares políticos atenienses en particular. Son muchos los fragmentos que atacan a Demóstenes y a Filipo, asimismo, se hace referencia a los filósofos, sobre todo a Pitágoras y a Platón.

La burla de los mitos tiene un papel importante en la comedia Media aunque no central. Muchas escenas parodiaban la interpretación de los mitos que se hacía en la tragedia. La comedia tenía con la tragedia euripídea una estrecha relación ya que la tomaba tanto para

parodiarla como para extraer de ella formas estructurales y motivos. Surgen ahora, también, los temas eróticos.

Los personajes característicos son: la vieja cómica, el rufián (este personaje aparece por primera vez en Eubolo), el joven enamorado, el fanfarrón, el parásito, el cocinero, el esclavo, entre otros.

Los títulos son tomados de oficios y profesiones.

El lenguaje ya no es obsceno y se acentúa la independencia del coro en relación con el núcleo de la obra tal como aparece en la última etapa de Aristófanes. Aunque había casos intermedios en los que el coro permanecía en escena e intervenía en los diálogos.

Hasta el siglo IV se usó el tradicional traje cómico con malla rellena y falo, se supone que hacia el final de la Comedia Media se comenzaron a usar los vestidos de la Nueva, parecidos a los que usaba la gente cotidianamente.

2.2.3. Comedia Nueva

En relación con la comedia Nueva, los fragmentos que se conservan no permiten determinar la estructura de esta poética. Solo se puede suponer la evolución que condujo a la farsa burguesa de Menandro. Como representantes de la comedia Nueva, se destacan Menandro, Filemón y Dífilo con alrededor de cien obras cada uno. Dice Pickard-Cambridge: “los restos de las obras de Menandro son demasiado fragmentarios y la atribución de los versos a personajes en particular es a veces demasiado insegura”. (1962:148) No tenemos la certeza de cuántos actores eran necesarios para realizar las representaciones, generalmente, se afirma que son tres pero: “lo cierto es que poseemos escenas de obras de Menandro que no podrían representarse sin cuatro actores”. (Pickard-Cambridge, 1962:148-152)

En la comedia Nueva ya no encontramos ni párodos, ni agón ni parábasis. Prácticamente desaparece el coro para dar lugar a intermedios sin relación con la acción y que, habitualmente, dividen la obra en cinco actos. Queda, así, como elemento central, el diálogo compuesto en trímetros yámbicos. La comedia Nueva procura la realización de las tendencias de Eurípides “el triunfo del principio

dramático, arte, que no es ni trágico ni cómico, sino ambas cosas a la vez y que procura la intensa consciencia de sí mismo, al ser ‘la imitación de la vida, el espejo de lo humano, la expresión de la realidad’”. (Cicerón, De República, IV, 11, citado por un peripatético, Murray, p. 241) Los actores de la comedia Nueva representan personajes tipo que perdurarían durante años, pasando por la comedia latina y la comedia renacentista. Los principales son los que muestran el aspecto risible del borracho, el parásito o la cortesana. La actuación es costumbrista. Hay encuentros inesperados, hallazgos de personajes gemelos que se confunden entre sí, prostitutas nobles, y padres incomprensivos y de mal carácter. Se ponía la atención en situaciones cotidianas de la sociedad contemporánea. La intención satírica de la comedia Antigua se sustituye por las características y los móviles que los llevan a tener determinados comportamientos. Los personajes de Menandro eran simpáticos y de buenos sentimientos.

Entre los motivos más habituales encontramos: la seducción, la pérdida del honor de una joven, *anagnórisis* después de muchos años e intrigas que resuelven situaciones difíciles.

Entre sus temas podemos mencionar: la contienda sucesoria, la pobreza y la angustia económica, la desintegración familiar, la oposición entre la ciudad y el campo, la injuria, la injusticia, el enriquecimiento ilícito, etc. Ramírez Trejo sostiene que guerra y matrimonio aparecen funcionando a modo de antítesis: la guerra, devastadora, que causa el desorden de las cosas y la boda como expresión escénica de la reconstrucción. La guerra nunca forma parte del núcleo pero subyace en los textos porque es la causante de los enfrentamientos entre ricos y pobres, hijos y padres, amos y esclavos. El matrimonio expresa la reintegración personal y social del individuo. Se realizaban en estas obras uniones entre personas de distinta clase social, entre un joven y una prostituta (*Kolax*), o entre ciudadanos libres y esclavos (*Heros*). Así, a través de la variedad de parejas se contrastan los tipos más variados. “El amor apasionado es la fuerza que hace dinámicos y convergentes a los personajes de la comedia Nueva”. (Ramírez Trejo, 1997: XXXIV)

El público es advertido de lo que va a ocurrir a través de un prólogo orientador. La apelación al público no está limitada solo al prólogo sino que reaparece en numerosos monólogos a lo largo de las obras. Siguen cumpliendo un papel importante los apartes.

Si se considera al coro como representante de la colectividad es notorio por qué perdió su significación en las circunstancias políticas cambiantes. El coro en la comedia Nueva está desligado de la acción, su danza y canto es un relleno entre actos. Según Lesky, el corte indicado por el coro nos permite hablar de actos. Si bien no es segura la afirmación de Horacio en cuanto a la existencia de cinco actos como norma fija sí existen grandes posibilidades para esta suposición.

Según Ramírez Trejo:

- La comedia Nueva en su momento histórico, recurre a la tradición literaria y a través de una confrontación de caracteres, expresa la crisis del hombre y constata, afirmando la diferencia, la distinción entre el hombre honesto y el malvado.
- Sostiene a partir de sus escenas que cada ser humano es dueño de su destino.
- La crisis del hombre se manifiesta en el diálogo que aspira al equilibrio entre las personas. El diálogo expresa el desarrollo de los caracteres tratando de lograr los ideales de la *paideia* helenística.
- El ideal de la comedia Nueva es que todos los hombres sean considerados 'legítimos' por su honestidad.
- "Esta igualdad en la honestidad, buen comportamiento o 'virtud' se entiende dentro del *perípato* que establece una estrecha relación entre pensamiento (mentalidad) y conducta con proyección filantrópica y social. De ahí la importancia de la conducta razonada". (1987: IX, X)

El diálogo en la comedia Nueva supone que cada personaje tiene su propia mentalidad para dirigir su conducta y que a través de la comunicación verá sus errores o persuadirá a su destinatario de sus convicciones. Los intercambios son persuasivos y retóricos. Hay

muchas afirmaciones. Si hay objeciones, tendrán respuesta. La conclusión será siempre de mutuo acuerdo, expreso o tácito.

El monólogo será considerado como una influencia de la tragedia. Los personajes buscan la comunicación con el público. Algunos de los monólogos describen situaciones que no suceden en escena, otros, reflexionan sobre la propia conducta o la de los demás o sobre los acontecimientos, en otros, se formulan juicios sobre los hechos, en algunos casos, se mezclan los diferentes matices. Se utiliza el vocativo para apelar al público.

En cuanto a la estructura rítmica se utiliza el metro pódico cuantitativo⁶. El verso más usado es el trímetro o senario yámbico con sustitución. “Así pues, el sistema de la estructura métrica del senario yámbico es muy flexible en la comedia Nueva. Pero el ritmo contenido en esa estructura parece exigir cierta integridad”. (Ramírez Trejo, 1987: LIX)

3. Teatro popular

3.1. Mimo

El canto épico está destinado a los banquetes aristocráticos, el teatro oficial se dirige a un público más amplio pero compuesto por ciudadanos libres. El teatro oficial tampoco es dirigido popularmente en cuanto a la selección de las obras y la distribución de los premios, ya que esto les compete a los ciudadanos ricos.

Teniendo en cuenta lo antedicho podemos decir, siguiendo a Hauser que:

El verdadero teatro popular de los antiguos fue el mimo que no recibía ninguna subvención, y, en consecuencia, tampoco consignas y, por ello, sacaba sus criterios artísticos únicamente de la propia e inmediata

⁶ Senario yámbico puro:

u-/u-/ u-/u-/ u-/u-

Sustituciones:

-/ / -/ -/ /

uuu/uuu/uuu/uuu/ /

uu-/uu-/uu-/uu-/uu-/

experiencia de su relación con el público. El mimo⁷ no ofrecía a su público dramas de artística construcción [...] sino cuadros breves, fragmentarios, dibujados de modo naturalista, lleno de temas y tipos de la más trivial vida cotidiana. (1994:113)

Los mimos eran cómicos profesionales pero también actores populares que no tenían nada que ver con la clase superior ilustrada. Procedían del pueblo y, de ahí, sacaban sus conocimientos. Sólo querían entretener a los espectadores. Este teatro popular sin pretensiones tuvo una evolución muy larga e ininterrumpida y una producción más rica y variada que la del teatro oficial aunque, lamentablemente, la mayor parte se ha perdido.

Entre todos los artistas que ofrecían entretenimiento público, algunos estaban dotados para la mímica. Podían imitar, por ejemplo, relinchos de animales, etc. (Cf.: Platón, *República*, 396 B) y tenían gran habilidad para la gesticulación, arte que logró gran desarrollo en la antigüedad, y la expresión facial.

El mimo es mucho más antiguo que la tragedia y su origen está en estrecha relación con las “danzas corales-mímicas, los ritos de la vegetación, las hechicerías de la caza y el culto a los muertos”. (Hauser, 1994:114)

La tragedia parece haber tomado la forma dramática del mimo en cuanto a la transformación de los actores en personajes de la acción y el pasaje del pasado épico al presente. (Cf. Hauser:114)

Para hacer un abordaje al análisis de los mimos debemos tener en cuenta su carácter teatral ya que las formas de los textos literarios que se han conservado dependen de una determinada forma de representación. Según Wiemken, el término mimo designa a una forma de práctica escénica, que se caracteriza, fundamentalmente, por la improvisación. Flickinger y Jacoby proponen que las ceremonias mímicas iban vinculadas a ocasiones de alegría y festejo, y luego pasaron al culto religioso. Rodríguez Adradós, en cambio, se opone a esto.

⁷ Del verbo griego *miméomai*- *oûmai*: imitar [algo o a alguien]; remedar, representar.

Desde el siglo IV a. C. el mimo constituyó la forma predominante del espectáculo teatral, vinculado a las formas más humildes del entretenimiento y la diversión populares.

Aristóteles hace referencia al mimo en la *Poética* para describir un teatro elemental de carácter improvisado. El término fue acuñado en Sicilia para denominar a las composiciones literarias de Sofrón, inspiradas en los mimos de su tierra.

Entre las poéticas vinculadas al mimo que le han servido como antecedente podemos mencionar la *parodíai* de la épica realizada por un solista con acompañamiento musical. La *hilarodia* que es una parodia de la *citarodia*. Más cercanos al mimo parecen estar el *mágodo* y el *lisiado*. La diferencia entre ambos consiste, según Aristóxeno, en que: “el *mágodo* representaba personajes femeninos y masculinos con vestidos femeninos, el que, por el contrario, representa personajes femeninos con atuendos de mujer y masculinos con ropa de hombre se llama *lisiado*. Por lo demás cantan las mismas canciones y todo es muy parecido” (1983:15). Los temas del *mágodo* eran tomados de la comedia adaptándolos a su modo y disposición. Dice Ateneo “el *mágodo* danza afeminadamente y realiza todo tipo de inconveniencias, representando, unas veces, a mujeres, adúlteros y chulos, otras, a un hombre borracho que, en el curso de una juerga, se presenta a la casa de su amada”. (1983:15) En definitiva, parece que estas diferentes formas de representación popular eran englobadas por Aristóteles bajo la forma de ‘mimo’ y que el rasgo más definitorio del mismo es la improvisación.

Los tratados de la Antigüedad no han prestado mucha atención a esta poética. Nos llegó la definición de Diomedes (siglo IV d. C): “imitación de la vida que contiene tanto lo permitido como lo que no lo está”. (1983:16) Definición en la que se vuelve a poner el acento en el carácter mimético y en el elemento amoral del mimo.

Algunos temas o motivos son constantes en la representación mímica: el de los asistentes a una fiesta que cuentan lo que ocurrió en ella, el ladrón desvergonzado, la alcahueta, la enamorada desgraciada, el ensueño.

El teatro siciliano, la comedias de Epicarmo, los mimos de Sofrón y Jenarco son el resultado de un proceso de literaturización de la primitiva farsa doria, así entendido, el mimo o teatro popular improvisado en proximidad con la poesía dramática oficial, se vuelve literario. No obstante, el mimo siciliano trasladado a Grecia no pudo resistir la competencia con el teatro ático en el que el elemento teatral estaba, sobre todo, al servicio de una poesía dramática elevada. El teatro oficial redujo las posibilidades del mimo popular. En Atenas, no está atestiguada la presencia de este tipo de representaciones que era, más bien, típica de las pequeñas localidades.

En forma paralela al teatro oficial, sobre todo, en pequeños círculos de amigos, en ocasiones de banquetes o fiestas privadas ejercían su profesión los mimos en cuyo programa entraban: cantantes, bailarines, declamadores, payasos, solistas instrumentales e ilusionistas. Un ejemplo de estos espectáculos lo brinda Jenofonte en *El banquete*: intervienen en éste, un payaso, un flautista, una bailarina y un joven que danza y toca la cítara. La bailarina hace malabarismo con un juego de doce anillos. Pero el número central era el mimo erótico de Ariadna y Dioniso.

A partir de la decadencia del teatro oficial con la muerte de Menandro el espectador recuperó al mimo. Existían los actores, los herederos del teatro popular que recorrían Grecia aisladamente o en pequeñas compañías; los temas tradicionales del mimo a los que se sumaban algunos del teatro clásico, si bien en forma esquematizada; y, se integraba la danza y la música.

La compañía mímica montaba espectáculos para diferentes ocasiones (un acontecimiento ciudadano importante, la coronación de un príncipe, la celebración de una victoria, la inauguración de un templo). Los fondos eran aportados por los soberanos o los mecenas. La compañía montaba una representación en que un delgado hilo argumental servía de pretexto para que cada actor luciera su particularidad.

Poco a poco, estas compañías ocasionales se fueron consolidando y los actores adquirieron una especialización en la interpretación de

determinados tipos: el viejo, el esclavo, el parásito, el gracioso, la señora, el galán. Así, lo que sucede en escena está en función de un determinado actor y de la compañía.

Este tipo de agrupación aparece verificada por los descubrimientos arqueológicos de fines del siglo III a. C. en la que aparecen representados tres mimólogos.

Los mimólogos representaban *hypótheses* o tramas, siguiendo la distinción de Plutarco entre *paegnia* e *hypótheses*, quien nos dice que ninguno de los dos tipos eran aptos para el simposio, el primero, por su inmoralidad y, el segundo, por su extensión. Melero dice que el término *paegnia* designaba una representación mímica muy simple, sin contenido dramático, llevada a cabo por un intérprete solista que, cambiando la voz, incorporaba distintos personajes, una especie de monólogo dramático en el que un actor dialoga consigo mismo, cambiando la máscara y la voz. La *hypótheses*, en cambio, requería una acción dramática más compleja y la intervención de la compañía mímica.

Entre los mimos literarios encontramos los de Herodas que eran representados por el propio autor o por actores profesionales en algún banquete o reunión de amigos. Los mimos de Herodas mezclan temas alejados de cualquier audiencia culta y que, por eso, resultaban interesantes, y los combina con una lengua y un metro obsoletos. Herodas se rebela contra los actores del teatro oficial por estar prohibido que los autores y actores de mimos participaran en las fiestas dionisias.

La iglesia mostró una gran hostilidad hacia el mimo, sobre todo, por el motivo del adulterio (en grado de intento), tal como lo atestiguan unos versos de Juvenal. (*Sátiras*, VI, 41y ss.)

Podríamos preguntarnos el motivo por el cual una poética que se caracterizaba, fundamentalmente, por la improvisación y que estaba a cargo de actores especializados en los diferentes tipos o papeles, se volcara por escrito. Esto se debe a que no existían compañías estables. Los mimos eran solistas que, por el salario de un día, llevaban a cabo su actuación o se unían a una compañía mayor en distintas ocasiones.

En oportunidades en que se necesitaba un argumento más elaborado se requería un texto que reuniera los pasajes más complejos.

Los *hypótheses* o mimos de mayor complejidad no podían ser representados en ámbitos privados, necesitaban la escena pública. No se requería orquesta ni escenografía.

Jugaban un papel primordial: las carreras, las bofetadas sonoras, los gestos obscenos, los golpes y los gritos junto a la música y la danza.

Este tipo de actuación gozó de gran popularidad en la Antigüedad. Su enorme capacidad de adaptación a las distintas circunstancias históricas hizo que los mimos sobrevivieran. Lo veremos formar parte de la cultura cristiana con los mimos cristológicos.

En la medida en que el teatro oficial entra en decadencia debido a la ausencia de nuevos temas y autores, el interés del espectador se centró en quién y cómo representaba, así, el actor derrota al autor y a la puesta en escena de la obra y el público iba a reencontrarse con el mimo.

3.2. Farsa fliáica

Dentro de las poéticas de actuación cómicas encontramos diferentes manifestaciones: los *deikeliktai*, actores que llevaban máscaras; *falóforos*, que al avanzar, llevaban una corona de flores e iban precedidos por un joven con la cara tiznada que llevaba un falo postizo; *fliáces*; los *ithýfaloi*, personajes parecidos a los *falóforos*, cuyo equipo también incluye la máscara de borrachos y los *autokábdaloi* que son actores que improvisaban según la situación que se presenta, por lo general, vinculados al culto y con temática habitual del mimo. Los *deikeliktai*, por ejemplo, solían representar escenas de robo de fruta o carne o imitar a un curandero extranjero, constituían un coro y llevaban máscaras.

La mayor parte de estas manifestaciones de carácter cultural aparecen confinadas a territorio dorio y muchas de ellas colaboraron a dar origen a la comedia

Con el nombre de *fliaces* se designaba a los actores que interpretaban las farsas que llevaban, también el mismo nombre. Eran semejantes a los *deikeliktai* espartanos. Originalmente, estaban vinculados a Dioniso como pertenecientes al culto y cortejo de este dios. Es una poética equivalente a la farsa *atellana*⁸ osca, con sus máscaras convencionales. Tuvieron una evolución popular muy larga, desde el siglo V a. C., con escenas muy simples donde los actores improvisaban un diálogo en dialecto dórico local, como se ve en numerosos vasos, sobre todo de Pulla y Pestum. Los actores aparecían disfrazados con vestidos adherentes, falo bien visible, vientre y trasero engrosados. Al igual que el mimo la farsa fliácica se tornó literaria.

4. A modo de cierre

Las manifestaciones cómicas del teatro oficial, asumen la función de expresar la crítica de la vida pública; juzgan las cuestiones políticas, discuten la política en el pleno sentido griego, es decir, las cuestiones de interés colectivo para la comunidad; cuestionan a los individuos y a sus actos; observan la educación, la filosofía, la poesía y la música. Así, se miraron estas actividades, por primera vez, como expresión de la cultura del pueblo y se las trajo a juicio en el teatro ante todo el público de Grecia. Si bien la Comedia Antigua parece no conocer límites, sus temas son siempre del interés de la comunidad y no de la vida cotidiana, es ahí que el mimo encuentra un amplio espectro de posibilidades para cubrir: la interpretación no canónica de un mito o el estudio de caracteres. Gran parte de esto pasará a la escena oficial.

El origen de las representaciones cómicas surge del impulso irrefrenable del hombre hacia la risa ya que, tal como afirma Aristóteles, el hombre es el único animal capaz de reír, con lo que coloca a la risa en el mismo plano que el lenguaje y el pensamiento y como expresión de la libertad.

⁸ La farsa atellana es proveniente de la aldea osca de Atela, era una poética rústica que mostraba a ciertos personajes en una situación risible.

Bibliografía

- Aristóteles, 2004. *Poética*, Buenos Aires, Editorial Colihue, traducción: E Sinnott.
- Bentley, Eric, 1982. *La vida del drama*, Barcelona, Paidós.
- Bowra, C. M., 1953. *Historia de la literatura griega*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Cantarella, R., 1971. *La literatura griega clásica*, Buenos Aires, Editorial Losada, .
- Cataudella, Q., 1965. “Satiricón”, en *Dioniso*, XXXIX, Nro. 1-4, pp.158 y ss.
- Capello, Francisco, 1941. *Historia de la literatura griega*, Publicación del Instituto de Literaturas Clásicas, Universidad de Buenos Aires.
- Deli, Delia A., 1973. “Prólogo” a *Los sabuesos* de Sófocles, Buenos Aires, Editorial Eudeba.
- Else, G. F., 1967. *The origin and early form of greek tragedy*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press.
- Eurípides, 1945. *Le cyclope*, Edición de Jacqueline Duchemin, París, Librairie Ancienne H. Champion.
- François, Enrique, 1941. *El teatro de los griegos*, Buenos Aires, Instituto Mitre.
- Hauser, Arnold, 1994. *Historia social de la literatura y del arte*, Colombia, Editorial Labor.
- Jaeger, 1993. *Paideia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Jenofonte, 1993. *El Banquete*, México, UNAM.
- Lesky, Alvin, 1979. *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, traducción: José María Díaz Regañón y Beatriz Romero.
- Lida, María Rosa, 1944. *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Losada.
- Melero, A., 1981-1983. “El mimo griego” en *Revista Interclásicas*, Número 86, Universidad de Murcia.
- Navarre, Octave, 1965. *Las representaciones dramáticas en Grecia*, Buenos Aires, Editorial Quetzal.

- Pickard-Cambridge, A. W., 1962. *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford University Press.
- , 1953. *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford Univ. Press.
- , 1956. *The theatre of Dionysus in Athens*, Oxford Univ. Press.
- Ramírez Trejo, Arturo, 1987. 'Introducción' a *Comedias* de Menandro, México, Universidad Autónoma de México.
- Rodríguez Adradós, Francisco, 1983. *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial.
- Snell, B., 1964. *Scenes from greek drama*, University of California, press.
- Suda*, Recensuit Thomas Gaisford S. T. P., Tomos I y II.
- Vaccaro, M. 1971. *Introducción al teatro clásico*, Buenos Aires, Columba.