

El teatro como lugar público

La casa de Dioniso. Un estudio sobre el espacio escénico en la Atenas clásica, de Mauricio Vélez Upegui y Laura Fuentes Vélez (2015). Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 95 p.

DOI: 10.17230/co-herencia.14.27.13

Mateo Navia Hoyos*

ultimaletra@gmail.com

Como bien lo indica la investigadora teatral colombiana Marina Lamus Obregón, en el siglo xx detonaron múltiples perspectivas para el estudio del teatro occidental:

Cuando antes se pensaba en una historia del teatro aparecía sólo el texto, más tarde fue la triada del autor, actores, público, y a medida que se ha continuado la reflexión, en los tiempos actuales, es indispensable pensar en todos los factores en los cuales descansa el hecho teatral, además de los ya mencionados, hoy se tienen en cuenta: el sitio donde se representa (escenario y edificio), dirección, escenografía, elementos técnicos, relaciones con otros espectáculos, con otros géneros artísticos, ámbito social de la producción, por sólo enumerar algunos, junto con un complejo sistema de relaciones e interacciones. (2010, pp. 15-16)

En la perspectiva apuntada por Lamus, el ensayo de Mauricio Vélez Upegui y Laura Fuentes, *La casa de Dioniso. Un estudio sobre el espacio escénico en la Atenas clásica*, logra referirse a elementos diversos del acontecer teatral, al describir y analizar tanto “las partes estructurales de dicho edificio, como las funciones desempeñadas por cada una de ellas”. Los autores convier-

* Magíster en Historia por la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, y candidato a Doctor en Historia por la misma Institución.

ten el Teatro de Dioniso en la puerta de acceso para recrear cómo se veía y escuchaba el teatro ateniense en el siglo V a. C. Para ello, combinan el estilo de escritura de la divulgación artística con el de la erudición académica.

La investigación toma como punto de partida el edificio del Teatro de Dioniso con sus partes -el auditorio, la *orchestra* y la escena-; y explica la forma como eran escritos los textos y el papel desempeñado por los autores, los actores, el público asistente y los recursos escenográficos. Lo anterior en medio del marco social y político en el cual se producía el acontecimiento teatral.

Antes de abordar el tratamiento que realizaron los autores sobre las partes estructurales del Teatro de Dioniso, debe explicarse que Las Grandes Dionisias, también conocidas como Dionisias Urbanas, fueron unas fiestas institucionalizadas por Pisístrato para celebrar los certámenes dramáticos; y aunque poco se conoce sobre los procesos de selección de los autores y las obras, Vélez y Fuentes explican, citando a Platón, que los dramaturgos debían solicitar audiencia “ante el arconte epónimo, una vez este tomaba posesión de su cargo, y leían sinopsis de sus obras”. El arconte elegía al actor principal, quien comandaba a los actores secundarios, y el poeta se encargaba de la conformación del coro y de seleccionar al director. Las fiestas se realizaban cada año en el mes *Elaphebolión*, esto es, entre marzo y abril, cuando comenzaba la primavera, con el sol radiante y renaciente. El certamen solía tener una duración de 10 horas diarias en promedio.

Ahora bien, cuando los autores describen y analizan las partes estructurales del Teatro de Dioniso, ahondan en el auditorio o *koílon*, en la *orchestra* y en el escenario o *skeené*, articulando sus funciones con quienes las ocupaban: asistentes, cantantes y actores.


El auditorio se ubicaba en una colina inclinada, y lo componían 70 o más filas escalonadas en una disposición de semicírculo que semejava un abanico, con pasillos verticales y pasadizos horizontales que facilitaban la circulación. Las gradas que se construían tenían 78°, 72 cm de ancho y 22 de alto. El auditorio, desprovisto de techo o cubierta, no protegía de las lluvias o chubascos intempestivos, y tenía una capacidad de aforo que oscilaba entre 14.000 y 18.000 personas. La ubicación de los asistentes estaba determinada por su

procedencia: ciudadanos griegos, extranjeros o visitantes ocasionales, quedando reservadas las primeras filas para los quinientos miembros del Consejo, el sacerdote, los magistrados y los embajadores de las ciudades aliadas. Si los asistentes generaban algún desorden, los funcionarios conocidos como *rabducos* “obligaban a los individuos descontentos y conflictivos a ocupar los espacios asignados”. Adicionalmente, puede indicarse que si bien en un principio la entrada al teatro fue gratuita, luego comenzó a cobrarse un “derecho de entrada”, el cual posteriormente les fue subvencionado a los menos pudientes.

En la parte inferior del auditorio, una estructura circular de aproximadamente 20 m de diámetro correspondía a la *orchestra*, el lugar donde se acomodaba el coro. Sus intervenciones apoyaban la poesía, reforzaban los sentimientos y las situaciones, y evitaban interrumpir la continuidad de la acción, siempre a cargo de los actores. “Una vez recitado el prólogo (la parte inicial del drama), ya bajo la forma de un monólogo, ya bajo la de un diálogo, el coro ingresaba al teatro por unos pasadizos laterales denominados *párodoi*”, entonando una lírica que se concretaba “en forma de *himnos* (cantos en honor de un dios), *peanes* (himnos que, invocando a Apolo, pedían la victoria), *epinicios* (cantos de celebración de la victoria), *himneos* (cantos de boda), *trenos* (cantos de duelo que no implicaban necesariamente la muerte), *endechas* (cantos por la muerte de alguien entonados durante los funerales), etc.”.

No existen datos concluyentes sobre las medidas de la *skeené*, el espacio reservado para los actores. La plataforma rectangular se calcula que medía entre 20 y 21 m de largo por 6,45 m o 3,70 m de ancho. Sobre su demarcación no hay dudas, pues la *skeené* la componían “tres elementos básicos: 1) un exterior central, intervenido con una gran puerta frontal; 2) una amplia tarima de madera, donde los personajes proferían sus parlamentos y se trenzaban en una amplia variedad de diálogos (*λογεῖον* [*logeîon*]), y 3) una terraza ubicada en el techo del edificio, sobre cuya superficie (denominada *θελογεῖον* [*theologeîon*]) hacían su aparición algunas deidades”. Dichos elementos, reunidos, se convirtieron posteriormente en lo que conocemos como escenario. Por ser utilizados en la *skeené*, los autores mencionan algunos recursos escenográficos y técnicos

que se emplearon entonces: las máscaras, que debían tener relieves altos para ser contempladas desde distancias lejanas; los coturnos, de los cuales no es concluyente su uso en el siglo V a. C.; las telas con intervenciones gráficas; el *kerainoskopeiôn*, un juego de espejos para imitar relámpagos; el *bronteión*, un barril con piedras sobre una plancha metálica para simular truenos; la *ekkyklema*, una plataforma -fija o con ruedas, no se sabe- que “permitía hacer visible, por un corto lapso de tiempo, aquel evento o acontecimiento que, por su crudeza o realismo atroz, no se debía desarrollar, conforme al gusto de la época, delante de los espectadores”; y la *mechané*, conocida en latín como *deus ex machina*, un malacate del cual descendía el actor asistido por ayudantes, mientras representaba a alguna divinidad.

Las grandes dimensiones del auditorio, el protagonismo de la *orchestra*, el espacio reducido de la escena y los recursos escenográficos y técnicos poco fastuosos demuestran que el énfasis del teatro ateniense estaba en la palabra. Una palabra que se refería a la realidad de la vida diaria o a mundos ficcionales, y que encontraba en el teatro la conexión con la esfera simbólica del “espacio público de todos y de nadie”. Espacio público del teatro al que los ciudadanos no asistían para descansar o distraerse de sus vidas cotidianas, sino para confirmar “su pertenencia al cuerpo ciudadano y su participación en la vida pública”. Porque el teatro era, según Mauricio Vélez Upegui y Laura Fuentes en *La casa de Dioniso*, el lugar donde los ciudadanos lograban sentirse “parte de un ‘nosotros’ integrado por creencias, ideales y desafíos comunes”: máxima expresión de la política democrática ateniense. 

Referencia

Lamus Obregón, M. (2010). *Teatro colombiano: reflexiones teóricas para su historia*. Medellín: Fondo Editorial A Teatro Revista - Atræ.