

Para entender Atenas

La casa de Dionisio. Un estudio sobre el espacio escénico en la Atenas clásica

MAURICIO VÉLEZ UPEGUI Y
LAURA FUENTES VÉLEZ
Fondo Editorial Universidad Eafit,
Medellín, 2015, 108 págs.

EL LIBRO de Vélez Upegui y Fuentes Vélez es una breve monografía que tiene como propósito estudiar el espacio escénico en la Atenas de los siglos V y IV a. C. Los autores se concentran en describir las partes estructurales del Teatro de Dionisio, cuyas espléndidas ruinas soportan todavía el paso del tiempo en la acrópolis ateniense, y analizan tanto la función de cada una de ellas como su relación con el drama clásico. Los estudios de esta índole son cruciales, pues no es posible comprender a cabalidad la producción literaria de la Grecia clásica sin tener en cuenta el espacio donde cobraron vida las obras de autores como Esquilo, Sófocles, Aristófanes o Eurípides. Los textos de estos ilustres poetas son una parte fundamental pero incompleta de la experiencia dramática, pues estas obras se concibieron para ser puestas en escena en determinados espacios que tenían una estrecha relación con su forma y contenido, así como con la realidad política, cultural y social de la polis.

El libro consta de tres partes. En la primera, la introducción, se presenta el contexto histórico en el que tuvo origen y se desarrolló el Teatro de Dionisio. Allí los autores se ocupan fundamentalmente de establecer la relación entre el espacio físico de Atenas y sus instituciones y costumbres. Para ellos, que en este punto siguen la tesis principal de Jean-Pierre Vernant en *Los orígenes del pensamiento griego*, la palabra o el discurso ocupan un lugar central en el sistema de la polis. La estructura democrática ateniense hizo de la palabra el más importante instrumento de poder y el motor de la vida ciudadana, que a su vez moldeó las características del espacio físico de la polis:

La particularidad arquitectónica del corazón de la ciudad —expandida y abierta en el centro (ágora)— se replicaría en algunos de los edificios

que las autoridades levantaron con el propósito de favorecer el encuentro del mayor número posible de individuos. Nos referimos al lugar donde debía sesionar la Asamblea (...) y al espacio donde, gracias al patrocinio de Pisístrato, se institucionalizarían los certámenes corales y dramáticos de las Grandes Dionisias (el Teatro de Dioniso [*sic*]) [pág. 18].

En la segunda sección del libro se analizan las tres partes principales del edificio teatral: el auditorio (lugar reservado para los espectadores), la orquesta (espacio del coro) y el escenario. Apoyados en la evidencia epigráfica, arqueológica e iconográfica, los autores dan cuenta de las funciones de dichas partes y de su relación con las tragedias, las comedias y los dramas satíricos puestos en escena en el teatro. También muestran que ciertas prácticas religiosas de Atenas, especialmente aquellas que hacían parte del culto a Dionisio, determinaron algunas de las características del teatro e hicieron de él un espacio sagrado y no meramente un lugar para disfrutar el espectáculo. Los autores advierten con frecuencia al lector cuáles son las preguntas sobre las cuales todavía hay incertidumbre o discusión en la literatura académica, pues la evidencia de que disponemos está lejos de ser concluyente.

El libro también es cuidadoso en la manera como trata la evolución histórica tanto del complejo arquitectónico como de los géneros dramáticos. Por ejemplo, en el caso de la tragedia, se señala que la participación del coro, gran protagonista en las obras de Esquilo, pasó a un segundo plano en dramaturgos como Eurípides. Esto hace que surja la pregunta sobre el reducido espacio que se les asignó a los actores (el escenario), en contraste con la amplitud del lugar reservado para el coro (la orquesta) y muestra que el desarrollo de las partes estructurales del Teatro de Dionisio no respondía exclusivamente a las características particulares de los dramas que allí se pusieron en escena.

En la tercera parte del libro, los autores ofrecen al lector las tres conclusiones principales de su estudio. En primer lugar, que los atenienses mantuvieron con la tierra y los espacios

humanizados por ellos una profunda relación vivencial que generó una nueva conciencia según la cual lo genuinamente humano era inseparable de la polis. En segundo lugar, que las partes estructurales del Teatro de Dionisio, edificio destinado a la competición artística, indicaban con sus secciones al tiempo diferenciadas y complementarias (...) una cierta reproducción indirecta de los componentes urbanos en que la ciudad, en el marco del régimen democrático, había decidido (...) organizarse social y políticamente [págs. 85-86].

Por último, los autores señalan que para los atenienses la palabra era “no sólo la principal herramienta política (...), sino también el elemento por excelencia de la vida social” [pág. 86].

Aunque Vélez Upegui y Fuentes Vélez sostienen que “la palabra era la dueña y señora del festival dramático ateniense” [pág. 38], no dejan de lado elementos como el vestuario, la danza, la disposición de los integrantes del coro y de los actores, la utilería y otros recursos escenográficos, que analizan no solamente desde el punto de vista del formato de los dramas, sino también de la tradición religiosa y el sistema democrático. Sin embargo, el libro pasa por alto algunas investigaciones recientes que han señalado la importancia de los elementos visuales del drama clásico (lo que Aristóteles denominó *opsis*, ópsis).

El libro editado por George W. M. Harrison y Vayos Liapis, *Performance in Greek and Roman Theatre*, tiene contribuciones esclarecedoras sobre ese último aspecto del drama clásico. Por ejemplo, el capítulo de Peter Meineck, “Under Athena’s Gaze: Aeschylus’ *Eumenides* and the Topography of *Opsis*”, ofrece un análisis de la interacción del paisaje que podían contemplar los espectadores en el Teatro de Dionisio y la recepción de *Las Euménides*, de Esquilo. En particular, Meineck muestra cómo la colosal estatua de bronce de Atenea Prómacos, realizada por Fidias en el siglo V a. C. y visible desde el teatro, determinó en gran medida la estructura de la *Orestea* de Esquilo y la experiencia dramática de los atenienses.

Quisiera también señalar una pregunta que queda abierta en el estudio

TEATRO		RESEÑAS
<p>de Vélez Upegui y Fuentes Vélez, concerniente a la posición del discurso dramático frente a otros discursos en la Atenas de los siglos V y IV a. C. Según los autores,</p> <p>El germen contenido en el drama, para cuyo despliegue la ciudad dispuso un lugar especial, fue valorado por los atenienses como un acontecimiento festivo, en cuya gestación latía el imperecedero ideal de consecución de la excelencia (ἀρετή [areté]) [pág. 26].</p> <p>Esta afirmación requeriría al menos una breve discusión de la crítica de Platón a la poesía en la <i>República</i>. Justamente, la preocupación platónica tiene que ver en parte con la relación entre la poesía (de la que hacen parte las tragedias y comedias puestas en escena en el Teatro de Dionisio) y la virtud o excelencia. Platón censura muchas formas de poesía al ver en ellas un peligro para el desarrollo moral de los individuos, pues sostiene que los poetas no conocen la verdadera naturaleza de la virtud y el vicio. Por supuesto, la posición platónica no era la única entre los filósofos; por ejemplo, la <i>Poética</i> de Aristóteles puede ser leída como respuesta a las inquietudes de su maestro y en buena medida como reivindicación de la poesía. No obstante, con Platón e Isócrates se dio origen a la discusión sistemática sobre el lugar del discurso filosófico en la vida de la polis y su superioridad frente a otros discursos para la consecución de la excelencia.</p> <p>Son pertinentes algunos comentarios sobre la edición y otros aspectos formales del libro. En primer lugar, aunque los autores incluyen algunas imágenes y figuras de alta calidad, pocas veces remiten al lector a ellas. También habría sido deseable encontrar imágenes más detalladas de las partes del teatro para facilitar la descripción. El estudio carece de índice conceptual, de nombres y de materias, lo que dificulta su uso como libro de referencia. Finalmente, aunque la prosa es clara y generalmente limpia, hay errores sistemáticos en el uso del griego. Los autores incluyen numerosas palabras en el alfabeto original y emplean la transliteración (es decir, la transcripción al alfabeto latino) como ayuda para algunos lectores. Aunque hay diversos métodos de translite-</p>	<p>ración, su uso debe ser uniforme a lo largo del texto. Sin embargo, los autores a veces incluyen los acentos (por ejemplo, en el caso de πόλις [pó-lis]), otras veces los omiten (como en la transliteración de ὄρχηστρα como <i>orchestra</i>, en lugar de <i>orchēstra</i>) y otras veces los marcan en el lugar equivocado (como en ἀγορά, transliterada como ágora, en lugar de <i>agorá</i>). Hay también errores recurrentes en el uso del plural; por ejemplo, en la página 50, el dativo singular (ὄρχηστρα) se confunde con el nominativo plural (ὄρχηστραι) y posteriormente los autores escriben <i>orchestras</i>, que no es la transliteración correcta de ninguna de las dos formas. La palabra οἶκος, ‘casa’ o ‘hacienda familiar’, se escribe incorrectamente como οἰκός [pág. 45, n. 26] y se dice que πομποί [pompoí] significa ‘marchas’ o ‘procesiones’, cuando el vocablo correcto es πομπαί [pompaí]. Estos descuidos editoriales son desafortunados en un libro que, en otros aspectos, contribuye positivamente a la divulgación de los estudios clásicos en Colombia.</p> <p style="text-align: right;">Santiago Melo Arias</p>	