

LA CASA DE DIONISO
UN ESTUDIO SOBRE EL ESPACIO ESCÉNICO
EN LA ATENAS CLÁSICA

MAURICIO VÉLEZ UPEGUI
LAURA FUENTES VÉLEZ

LA CASA DE DIONISO
UN ESTUDIO SOBRE EL ESPACIO ESCÉNICO
EN LA ATENAS CLÁSICA

MAURICIO VÉLEZ UPEGUI
LAURA FUENTES VÉLEZ



MEDELLÍN - COLOMBIA, 2015

Vélez Upegui, Mauricio

La casa de Dioniso: un estudio sobre el espacio escénico en la Atenas clásica/ Mauricio Vélez Upegui, Laura Fuentes Vélez. -- Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2015.

108 p.; 21 cm. -- (Ediciones Universidad EAFIT)

ISBN 978-958-720-316-5

1. Teatro – Grecia – Historia – Hasta 500. I. Fuentes Vélez, Laura. II. Tít. III. Serie 792.0938 cd 21 ed.

V436

Universidad EAFIT- Biblioteca Luis Echavarría Villegas

LA CASA DE DIONISO

UN ESTUDIO SOBRE EL ESPACIO ESCÉNICO EN LA ATENAS CLÁSICA

PRIMERA EDICIÓN

© MAURICIO VÉLEZ UPEGUI

© LAURA FUENTES VÉLEZ

© FONDO EDITORIAL UNIVERSIDAD EAFIT

CARRERA 48A No. 10 SUR - 107 TEL. 261 95 23, MEDELLÍN

<http://www.eafit.edu.co/fondoeditorial>

e-mail: fonedit@eafit.edu.co

DISEÑO DE COLECCIÓN: Alina Giraldo Y.

GUARDA: Ex-Libris: *História Mundial do Teatro*, Margot Berthold,
São Paulo, Perspectiva, 2011, p. 103.

ISBN: 978-958-720-316-5

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio
o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial.

Concretamente aquí, en mitad del Ágora, estuvo un día la primera *orchestra*: era todo ese espacio central que hoy ocupan los plátanos, los laureles y los restos del templo de Ares, y que en los tiempos de Solón y Pisístrato era una explanada con graderías desmontables donde se realizaban danzas y *agones* dionisiacos. Fue precisamente el desmoronamiento de aquellas graderías lo que motivó la construcción del famoso teatro de Dioniso Eleuterio al otro lado de la Roca Sagrada. Sorprende pensar en aquél trágico accidente como origen fortuito del singular espacio del teatro...

Olalla, *Grecia en el aire*

AGRADECIMIENTOS

Los autores queremos expresar nuestra gratitud a las siguientes personas que hicieron posible, con su interés y apoyo entusiastas, el desarrollo y culminación de este modesto escrito, dedicado a estudiar un aspecto puntual del mundo griego clásico.

A Jorge A. Giraldo Ramírez y Efrén A. Giraldo Quintero, decano de la Escuela de Humanidades y jefe del Departamento de Humanidades, respectivamente, por aprobar una extensión del tiempo para continuar adelantando la investigación sobre el drama ático.

A Natalia Franco Pérez, directora del Fondo Editorial Universidad EAFIT, actualmente en comisión de estudios, por la incondicional acogida que le brindó al trabajo final.

Al señor Juan Luis Mejía Arango, rector de nuestra universidad y presidente del Comité Editorial de nuestro Fondo Editorial, por el espaldarazo dado a la iniciativa académica, así ésta se hubiera presentado de un modo extemporáneo.

A Claudia Ivonne Giraldo Gómez, directora encargada del Fondo Editorial, y demás miembros de este, por la diligencia, el profesionalismo y la entrega que muestran ante cada proyecto libresco que llega a sus manos.

En fin, sin el acompañamiento y el voto de confianza de Juan Felipe Restrepo David, lector atento y perspicaz, así como permanente estudioso del teatro, el libro difícilmente hubiera ganado en dignidad editorial.

Finalmente, vaya nuestro reconocimiento a todos los estudiantes, amigos, colegas y familiares que, en el transcurso de los meses, nos permitieron hacerlos partícipes de nuestros afanes intelectuales. Sin su ayuda, consciente o inconsciente, el esfuerzo que ahora presentamos bajo la figura de un estudio escrito seguramente se habría visto truncado.

Mauricio Vélez Upegui

Laura Fuentes Vélez

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	11
PARTES ESTRUCTURALES DEL TEATRO.....	23
El auditorio.....	31
La <i>orchestra</i>	47
El escenario	66
FIGURAS E IMÁGENES	
CONCLUSIONES	83
BIBLIOGRAFÍA	89



INTRODUCCIÓN

A semejanza del lenguaje, la cultura de un pueblo admite ser entendida como un juego de constantes y variables. La Atenas del siglo V a. C.,¹ en relación con la cual tendemos con frecuencia a sopesar los alcances y límites de la Grecia clásica, no constituyó una excepción al aserto de partida. Las fuentes de que disponemos para acercarnos a ella (epigráficas, iconográficas y documentales), pese a los debates que han suscitado entre estudiosos de la más variada condición, no han dejado duda alguna sobre un aspecto característico de la identidad ateniense, a saber: su particular vinculación al espacio. Un remoto indicio de este vínculo aparece por vez primera en el mito de Gea y Urano, como personificaciones de la Tierra y el Cielo, respectivamente (Hesíodo, *Teogonía*, 117 y ss.), y después, cuando el proyecto democrático impulsado por las reformas de Clístenes ya se había puesto en marcha, en la decisión de los miembros del nuevo Consejo de quinientos ciudadanos de poner el recinto bajo “la solemne protección de Rea, hija de Gea, la madre de los dioses olímpicos” (Olalla, 2015: 52), heredera de los atributos de

¹ Toda fecha que en adelante aparezca en el texto debe sobreentenderse como referida a la indicación “antes de Cristo” (a. C.). Cuando la ocasión lo requiera, restableceremos el uso de la convención para hacer notar fechas posteriores a los tiempos de Cristo.

aquella región del cosmos concedida a los mortales para vivir. Al margen de que los atenienses proclamaran, según el testimonio ofrecido por Tucídides, un muy hondo principio de *autoctonía* (*Historia*, I, 2-6 y II 36, 1),² ya para mediados del siglo habían

² La invocación de la *autoctonía*, o, si se prefiere, del que reclama para sí la condición de aborigen o “nacido de la propia tierra”, era un tópico habitual de las llamadas Ἐπιτάφια [*Epitáphia*], ceremonias públicas realizadas anualmente en las que una ciudad, con la mediación del Consejo y la posterior ratificación de la Asamblea, designaba a un orador con el fin de que pronunciara un discurso fúnebre (ἐπιτάφιος λόγος [*epitáphios lógos*]) en honor de los caídos en batalla. Considerada por los atenienses como una costumbre ancestral (πάτριος νόμος [*pátrios nómos*]), la ceremonia representaba la ocasión propicia para resaltar las virtudes de los ciudadanos que anteponian la vida de la *pólis* a la vida individual y marchaban a la guerra empujados por el deseo de “dejar este mundo en la cima de la gloria, que no del miedo” (Tucídides, *Historia*, II, 42, 4). Si el discurso fúnebre de Pericles ha sido considerado por la tradición occidental como uno de los más impresionantes documentos de filosofía política existentes hasta la fecha, ello quizás se deba a dos razones, entre otras: en principio, a que el historiador, cuya admiración por el estadista ateniense era un hecho conocido, supo entreverar con probada maestría, en medio del contenido de la Oración, una insuperable alabanza a los ideales de la democracia durante su período de mayor esplendor; y luego, a que el historiador, pese al exilio que le fuera impuesto por sus mismos conciudadanos, no quiso desaprovechar las circunstancias para recordar lo que de tiempo atrás los descendientes de Cécrope ya decían de sí mismos: que eran hijos de la tierra ática, no foráneos recién llegados ni mucho menos esclavos manumitidos. La idea, impregnada de tintes propagandísticos, será reiterada después por otros autores. Así, en Isócrates leemos lo siguiente: “[Nosotros] habitamos esta ciudad sin haber expulsado a otros, sin haberla conquistado desierta, ni habiendo reunido mezclas de muchos pueblos; por el contrario, hemos nacido con tanta nobleza y autenticidad como la tierra de la que procedemos, y hemos vivido todo el tiempo sin perderla, siendo *autóctonos*, y podemos llamar a la ciudad con las mismas expresiones que a los más íntimos” (*Panegírico*, 24-25; *Panatenaico*, 124-124). Platón, en uno de sus diálogos tempranos, se hará eco de la misma proclama y pondrá en los labios

establecido una clara distinción entre “lo rústico y lo urbano” (Jeager, 2010: 308). Rústico o campestre era aquello que, más allá de ciertos confines, remitía al paisaje natural, a la *physis* en su más amplio dominio, donde tenían lugar las actividades del pastoreo y el cultivo, necesarias en todo caso para llevar a cabo una supervivencia básica; urbano o ciudadano, en cambio, hacía referencia menos a las prácticas de conservación con las cuales un grupo humano intentaba conjurar las demandas de la necesidad, que a un tipo de entorno en el que podía actualizarse un proyecto de vida comunitaria, afincado en un sentimiento de mancomunidad: la *πόλις* [*pólis*].³ Esta distinción, por supuesto,

de Aspasia palabras semejantes: “Primer fundamento de su noble linaje [se refiere a los atenienses] es la procedencia de sus antepasados, que no era foránea ni hacía de sus descendientes unos metecos en el país al que habían venido desde otro lugar, sino que eran *autóctonos* y habitaban y vivían realmente en una patria, criados no como los otros por una madrastra, sino por la tierra madre en que habitaban, y ahora, después de muertos, yacen en los lugares familiares de la que los dio a luz, los crió y los acogió” (*Menéxeno*, 237b-c). Para una visión crítico-comparatista de este principio de *autoctonía*, en virtud del cual unos individuos se jactan de ser *los primeros nacidos de la tierra*, “en medio de otros griegos que tienen las mejores razones del mundo para reír a carcajadas de la ‘gran antigüedad’ de estos recién llegados de Atenas”, véase Detienne (2005: 10).

³ Al plantear la distinción campo-ciudad, no estamos desconociendo el hecho de que la *pólis* era una unidad político-administrativa compuesta de individuos procedentes de tres regiones diferentes: núcleo urbano *ásty* (ἄστυ [*ásty*]), costa e interior montañoso. Todo lo contrario, en la medida en que reconocemos que la *pólis* tenía lugar por y para la reunión de la asamblea de ciudadanos, creemos que se justifica el énfasis sobre la *ásty* y su función nuclear para la ciudad-Estado. Si Atenas era el conjunto de ciudadanos, y si este colectivo actualizaba su condición de tal en las reuniones celebradas en la *ásty*, entonces el espacio urbano devenía condición necesaria para postular la existencia real de la ciudad democrática del siglo V (Castoriadis, 2012: 63). Por tal razón, queremos precisar que cuando hablamos de ciudad nos referimos al centro urbano, a la *ásty*.

no carecía de antecedentes. Ya Homero, en el episodio de los cíclopes, había hecho notar que quienes no vivían en ciudades, sino en cuevas u otros ambientes naturales, no sabían de normas de justicia ni se ocupaban del bienestar de los otros (*Odissea*, IX, 112-115).

Si, además de los campos y bosques, el mar y el desierto denotaban un más allá desconocido, incierto y acaso hostil, la *pólis* significó una decisiva ruptura con la captación de lo indeterminado. Como invención radical, cuyos indicios se remontan hasta los comienzos del siglo VIII, ella supuso una transformación decisiva en relación no sólo con lo ilimitado mismo, sino también con los antiguos asentamientos humanos griegos de las épocas micénica y arcaica.

De un lado, el espacio arrebatado a la naturaleza sufrió una explícita delimitación artificial. La muralla (τείχος [*teîchos*]), entendida como cerco o límite, fue el elemento arquitectónico con el cual los atenienses se concedieron a sí mismos un espacio humanizado. Además de ser “el *dintorno* del *afuera*”, ella devino el “*contorno* del *adentro*” (Ezquerria Gómez, 2009: 24). Amurallar un espacio, reforzarlo con material sólido y resistente a las inclemencias del tiempo y los embates de los hombres, pasó a ser la seña distintiva de los núcleos humanos que se organizaban en torno de una idea común. De ahí que el dinamismo de la muralla fuera doble, pues al tiempo que mantenía a raya las amenazas procedentes del exterior (amenazas mediadas por tomas intempestivas o francas declaratorias de guerra), convidaba a los encuentros pacíficos en el interior. En otras palabras, la muralla protegía contra eventuales enemigos extranjeros y favorecía la reunión de potenciales conocidos o amigos (acaso también de “adversarios privados”). El relativo sentimiento de seguridad que proporcionaba a quienes moraban en su interior hacía posible el despertar de expectativas, deseos e iniciativas que trascendían los intereses particulares.

Esa reunión, por otro lado, sólo podía darse a condición de que se modificaran las antiguas relaciones de poder entre los hombres. Por eso, en el centro del espacio amurallado, justamente allí donde los habitantes sentían que podían permanecer al abrigo de los asedios y las intenciones de saqueo de grupos rivales, los atenienses dispusieron la creación de un lugar común, “no apropiable, público, abierto a los ojos de todos, socialmente controlado y donde la opinión de cualquiera, libremente expresada mediante la palabra en el curso de un debate general” (Vernant, 2008: 135), habría de indicar la existencia de un nuevo ordenamiento colectivo. En adelante se reservarían ese espacio (en el que estaba prohibido levantar construcciones privadas) para simbolizar la separación entre lo doméstico y lo público, entre lo propio y lo común. Como afirma Olalla, “este espacio deliberadamente vacío en el corazón de la ciudad estaba destinado a aprovechar precisamente uno de los mayores bienes que ésta ofrecía al hombre: su potencial como lugar de reunión y encuentro. Encuentro para conocerse, para compartir inquietudes, para descubrir posibilidades de acción, para consolidar los vínculos comunes” (2015: 36). Lo llamaron ἀγορά [*ágora*] (de ἀγείρω, reunir) y de inmediato lo consideraron inviolable, geoméricamente organizado y, lo más importante, sagrado. Su sacralidad estaba dada por la mirada vigilante de la misma divinidad que presidía el fuego de la casa familiar, de la llama que simulaba hundirse en la tierra y ascender positivamente hasta el cielo: Hestia. Sólo que ahora se trataba de una Hestia Κοινή [*Koiné*], es decir, de una deidad de todos y de nadie, cuyo hogar, al tiempo fijo y móvil, presidía el edificio donde se reunían algunos miembros del Consejo y se recibían a los embajadores extranjeros. Bajo esta perspectiva, Atenas admitía ser considerada como “una cierta multitud (*pléthos*) de ciudadanos” (Aristóteles, *Política* III, I, 1274b 41) que, tras los muros de un territorio sustraído a la naturaleza, se reunía periódicamente en un espacio ácrata (*ágora*)

para ocuparse de los asuntos que, a despecho de la vida privada, concernían al bienestar de la comunidad (*κοινωνία* [*koinonía*]).

La apertura y extensión limitada del *ágora* (un rasgo que después Roma y otras ciudades medievales y renacentistas adoptarán) no tenía que ver con hundimientos topográficos o irregularidades geológicas, sino más bien con convenciones urbanísticas particulares, resultantes de unas nuevas relaciones de poder. Si antes el poder se personificaba en un solo individuo (el (*w*) *ánax* al que aluden las tablillas de la escritura lineal B o el *basiléus* que aflora en el tejido discursivo de los poemas homéricos),⁴ en torno de cuya eminente figura giraba la vida palaciega de las antiguas monarquías griegas, ahora el poder se manifestaba, por así decirlo, con un nuevo rostro, menos personal, misterioso y sacro. Menos personal, puesto que el cuerpo individual del soberano sería reemplazado por una entidad colectiva, el cuerpo cívico; menos misterioso, porque las atribuciones de poder fundadas en presuntas daciones divinas serían suplantadas por facultades puramente humanas como la virtud ciudadana o

⁴ Si escribimos la letra “w” entre paréntesis es porque, gracias al cotejo entre la arqueología y la literatura, hoy se sabe que el texto homérico “contiene ciertos rasgos arcaicos que no se pueden fechar con exactitud, como la extraña preposición *proti* y la habitual observancia de la digamma (la “w”, que no existe en el griego tardío) en Wilión, la forma original de Ilión)” (Wood, 2013: 183; Latacz, 2003: 116). La digamma, presente en Wilusa y Wánax, desaparecerá con el tiempo, dejando sólo el resto de la palabra de la que hacía parte. (*W*) *ánax*, en particular, es el nombre con que las tablillas de la escritura lineal B, descubiertas por Schliemann en Micenas, Tirinto, Orcómenos y Pilos, y descifradas por Ventris en 1953, designan a la figura del señor o soberano de los denominados reinos micénicos, durante la Edad de Bronce Tardía. En Homero, dicha expresión será substituida por la de *basiléus*. Como tal nombra al rey, pero admite un valor comparativo: “se es *basiléuteros*, más rey que otro y menos que un tercero. Y se puede también ser el mayor rey de todos, *basiléutatos*, como Agamenón” (Vernant, 2008: 143).

el mérito personal; y menos sacro, porque los objetos y símbolos religiosos antes celosamente guardados en los palacios y casas sacerdotales serían conducidos a los templos con el fin de que pudieran ser contemplados, sin mayores restricciones, por el conjunto de los ciudadanos. Depositar el poder de dominación en el *ágora* significaba hacer de él “el envite de una discusión abierta, de una aproximación crítica, de una reflexión inteligente” (Vernant, 2008: 135); en una palabra, implicaba ver surgir lo político como tal (y, por extensión, la forma democrática de gobierno que dominará la vida ateniense a lo largo del siglo V). Más todavía: en el entendido griego de que el caos era el punto de partida del orden, y a sabiendas de que este se conseguía a través de la actividad creadora del λόγος [*lógos*] (palabra razonada), el *ágora* era el espacio vacío para que el discurso circulara. El orden de la comunidad, lejos ya del mandato del βασιλεύς [*basileús*], habría de apuntalarse en el intercambio de la palabra. Y este “nuevo juego político” requería de nuevos espacios: explanadas para la congregación de una multitud de ciudadanos capaz de sancionar “las creaciones del espíritu lo mismo que [...] las magistraturas del Estado” (Vernant, 1992: 64-5).

Ni siquiera durante aquellas épocas de mayor crisis, Atenas puso en duda el valor material y espiritual de los espacios públicos y menos la importancia de la palabra proferida como herramienta por antonomasia de la naciente actividad política. En efecto, pese a la incredulidad de Ciro (que, según Heródoto, no temía a aquellos hombres que, en medio de sus ciudades, contaban con un espacio “para reunirse y engañarse unos a otros con sus juramentos”, *Historia* I, 153), y al ataque de Jerjes, en el 480, que ocasionó, además de la derrota de los persas en la batalla de Salamina, la pérdida de muchos templos y edificios públicos de la ciudad, Atenas se dio a la tarea de emprender su inmediata reconstrucción. Los trabajos se concentraron por igual en los santuarios de la ciudad alta, dedicados al culto público, y en las demás zonas de la ciudad baja, habilitadas para la vida

ciudadana. Aparte de la edificación de los conocidos monumentos de la Acrópolis, con los cuales hoy identificamos la Atenas clásica, se adelantaron en ese siglo, en el *ágora* y sus alrededores,⁵ un sinnúmero de obras disímiles pero igualmente funcionales. 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 (la colina de Πνύξ [*Phnyx*], otrora nombrada por los atenienses como Las Rocas) y al espacio donde, gracias al patrocinio de Pisístrato, se institucionalizarían los certámenes corales y dramáticos de las Grandes Dionisias (El Teatro de Dioniso). Al encontrarse y reunirse en alguno de estos espacios públicos, los atenienses estaban “inventando entonces algo nuevo: la ciudadanía. Es cierto; hasta aquel momento, el hombre no había sido nunca ciudadano. Existían en el mundo culturas piramidales, de poder concentrado en un rey-dios o repartido entre una casta, pero no culturas de ciudadanía” (Olalla, 2015: 20).

Aunque pueda sonar anacrónico, quizás no sea aventurado señalar que a cada uno de estos “espacios vacíos” le pudo haber

⁵ Las obras de reconstrucción adelantadas en el siglo V comprendieron, entre muchos, los siguientes edificios. De la Acrópolis: el *Partenón* (templo dedicado a Atenea como protectora de la ciudad), el *Erecteión* (templo de Atenea *Polias*, Poseidón y Erecteo), el *Pandroseión* (santuario de Pandrosio), el *Eleusinión* (templo para la celebración de ritos eleusinos), el Teatro de Dioniso y el contiguo Odeón de Pericles. Del *ágora* y sus alrededores: la *Stoa Basileios*, la *Stoa de Zeus*, la *Stoa Poikilé*, el *Tholos* y el *Bouleuterión*, etc. (González Ochoa, 2004: 32-40). La *Phnyx*, el espacio donde se reunía la Asamblea, ubicado en una colina a 400 m del *ágora*, también fue construido en este siglo. De hecho, la primera *Phnyx* de la que se tiene noticia data de mediados del siglo. Desde las reformas de Efiltes, la Asamblea dejó de reunirse en el *ágora* o en el *Lykeiön* para hacerlo en la colina del sureste de Atenas (Hansen, 1999: 128-129).

correspondido un modo de habla particular, según lo sugería en su momento Aristóteles (*Retórica*, I, 1358b 2-7). Así, al *ágora* y a otros edificios públicos aledaños, el habla elogiosa o denostadora, si descontamos, por supuesto, la conversación cotidiana; a la *Pnyx*, el habla que deliberaba sobre asuntos del futuro, y en cuyas recomendaciones o rechazos debía comprometerse por entero el orador; al Patio peristilar y a la Ἡλιαία [*Heliaía*], el habla defensiva y acusativa sobre asuntos acaecidos en el pasado, y cuyos contenidos debían enmarcarse en una idea compartida de justicia; por último, al Teatro de Dioniso, el habla que se distinguía porque sus expresiones y referentes apuntaban tanto a la realidad compartida diariamente cuanto a un mundo ficcional,⁶ capaz de reunir todas las temporalidades anteriores: no en vano, los personajes del pasado heroico y algunos del presente cívico volvían a cobrar vida ante los ojos y oídos de los espectadores, en el marco de unas fiestas cívico-religiosas celebradas anualmente en el mes de Ἐλαφηβολίων [*Elaphebolión*], marzo-abril, conocidas como Grandes Dionisias.⁷ Otro detalle diferenciaba el

⁶ Como el templo, el teatro era ese espacio donde los hombres podían abstraerse del tiempo y espacio reales. Si, alejándose de lo mundano y cotidiano, un ciudadano asistía al templo para experimentar lo sagrado, igualmente concurría al teatro para hacerse partícipe de una experiencia de lo ficticio. Dicha experiencia hacía referencia al prodigio de aquella poesía dramática por medio de la cual ciertos personajes y hechos del pasado mediato griegos tenían de nuevo lugar en el tiempo presente, pero sólo con el fin de “revelar su ausencia real”. De esa manera, quienes se congregaban para escuchar y contemplar el drama, lo hacían en el reconocimiento de que aquello que se presentaba ante sus sentidos era un juego de ilusión (de *mimesis*, si se quiere), en el que aquello que parecía real evidentemente no lo era (Vernant, 2002: 214-216).

⁷ Las Grandes Dionisias, también llamadas Dionisias Urbanas, constituyeron la fiesta de primavera institucionalizada por el tirano Pisístrato para servir de marco a los certámenes dramáticos. Pisístrato, en este caso, “no transformó en una fiesta estatal suntuosa un culto a Dioniso

discurso que inundaba los espacios del teatro: el intercambio de palabra y canto sólo se daba entre los actores y coro, frente a un público que fungía de auditorio general. ¿Iban los ciudadanos, entonces, a verlos y escucharlos con el fin de descansar de la ajetreada vida de la *pólis*? No. En el recitado, el canto, las danzas y otros movimientos dramáticos convencionales, lo que hallaban los asistentes no era una mera distracción de la vida ciudadana. Por el contrario, la asistencia al teatro confirmaba su pertenencia al cuerpo ciudadano y su participación en la vida pública (Nietzsche, 2004: 84). A su manera, en el marco de un culto cívico dionisiaco recientemente institucionalizado y en el seno de un nuevo espacio acreditado para dar curso a “la palabra” ciudadana, la *pólis* encontró en el drama la manera de dar continuidad al flujo mitológico que atravesaba la experiencia histórica y cotidiana de la comunidad ateniense, remontable, cuando menos, a Homero y Hesíodo. Cuando estos relatos míticos que constituían el acervo cultural griego eran representados en el escenario teatral, al tiempo que se actualizaban como patrimonio común, llegaban a ser objeto de fuertes cuestionamientos en relación con la forma de gobierno democrática que los había puesto sobre las tablas.

En consecuencia, apuntalados en la convicción de que el Teatro de Dioniso participaba de las determinaciones espaciales antes señaladas (espacio público de todos y de nadie, apertura y

ya existente sino que ‘importó’ a Atenas el culto del Dioniso venerado en Eléuteras, la aldea (*demos*) ática situada en la frontera beocia. Estimuló, por tanto, un culto que no podría ser reclamado por ningún otro linaje noble, sino uno con el cual él y su familia pretendían tener una relación especial” (Zimmermann, 2012: 22). Desde entonces, la ciudad estableció una distinción cultural que se mantendría hasta bien entrado el año 436: mientras la comedia correspondería al Dioniso de las Leneas, la tragedia se asociaría con el Dioniso Eléutereo de las “Dionisias Urbanas o Grandes Dionisias” (Lesky, 2001: 102).

circularidad geométricas y lugar de tránsito de una palabra que no por ser ficticia incumbía menos a los ciudadanos), queremos ocuparnos en este estudio de describir tanto las partes estructurales de dicho edificio, como las funciones desempeñadas por cada una de ellas.⁸ Si consideramos que la estructura ahuecada del teatro, sin duda provechosa para la escucha de la palabra recitada y cantada, no respondía sólo a funcionalidades arquitectónicas, como a primera vista pudiera pensarse, es porque suponemos que en su diseño los atenienses buscaron establecer una correspondencia con el formato del drama representado y con el contexto del cual este surgía, lo cual es otra manera de

⁸ En este punto no sobra señalar que el edificio del teatro ha sido objeto de estudios especializados en torno a las fuentes primarias. Estas son de índole arqueológica (ruinas conservadas y otras inscripciones epigráficas), iconográfica (representaciones pictóricas en vasijas) y bibliográfica (dramas antiguos, especialmente comedia, y obras de comentaristas antiguos y medievales). Académicos como Pickard-Cambridge y Haigh son reconocidos por sus aportes en materia de arquitectura teatral ática. Los trabajos arqueológicos de Dörpfeld, Arias o Cook han alimentado la discusión sobre el teatro griego. Tomando distancia de las ruinas y centrados en las fuentes documentales, principalmente, estudiosos del drama antiguo, como Taplin y Arnott, se han ocupado del teatro como espacio de representación. Más que inscribirnos en uno u otro enfoque, lo que pretendemos hacer es un llamado de atención sobre el valor del edificio teatral como espacio ciudadano dispuesto para la circulación de una palabra poética salpicada de guiños políticos y religiosos. Al ser obra de lenguaje, predominantemente de lenguaje (pues no olvidamos que el canto y la danza también estaban presentes), el drama comunicaba un conjunto de alusiones que excedía positivamente la literalidad de lo dicho. Tales excedentes de enunciación, que se desprendían a poco de haber sido emitidos los distintos parlamentos, hacían resonar, como en caracola, los ecos de la realidad que servían de matriz real a la organización de la obra. De ahí la necesidad de adelantar un proceso de comprensión no tanto de lo dicho cuanto de lo aludido por el decir. Las alusiones no sólo comprometían las situaciones cotidianas de la *pólis*, sino también circunstancias externas de su propio tiempo: guerras, epidemias, naufragios, etc.

afirmar que el teatro griego clásico era un espacio dramático y, sobre todo, cívico-religioso. Un espacio adicional creado expresamente con el aval del cuerpo cívico para que el *lógos* fabulador, nacido del deseo de exponer, como diría el Teseo de *Las Suplicantes* de Eurípides, “pensamientos o consejos útiles a la ciudad” (vv. 438 ss.), circulara libremente, sin más restricciones que los límites de la mente creadora de sus autores, y tocara las almas de quienes asistían al festival no sólo con el fin de sentir algún tipo de placer y deleite, sino también de “deducir qué es cada cosa”, de entre todas las que, sobre las tablas, se les presentaban con una “imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible” (Aristóteles, *Poética*, IV, 1448b, 5-18). Un espacio, en últimas, reservado para alojar a aquellos que, en calidad de concelebrantes, quizás veían en el teatro algo así como la casa de Dioniso.

En este sentido, y partiendo de la premisa de que el teatro era un espacio doble, material y convencional, intentaremos realizar un esbozo de lo que pudo haber sido el edificio en el siglo V, una descripción del espacio en función de las convenciones escénicas a las que estaba sujeto y, finalmente, una alusión al marco cultural de la *pólis* en el que estaba inscrita la representación dramática y, por tanto, el espacio teatral.

Entremos en materia.