

y un eterno clima benevolente, puede hacernos ignorar que la época invernal, si bien no tan rigurosa como en otras latitudes, traía sus dificultades y que por eso las representaciones al aire libre sufrían de cierta fragilidad.

El aire libre era el ámbito cotidiano de los griegos, sobre todo en Atenas, ya que vivían gran parte de su existencia fuera de su casa, cultivando el ocio (¿esclavos mediante?), y lo que Kitto califica como su “aliento vital”: la conversación. Sócrates cambió la corriente del pensamiento filosófico ático hablando en el ágora, sin escribir jamás una sola palabra. Kitto agrega que la democracia ateniense y el drama ático no se hubieran desarrollado tan felizmente bajo un techo y tras cuatro paredes.

El número de personajes de la tragedia podía ser variable, pero la interpretación, como lo hemos desarrollado en el análisis de la *Poética*, correspondía a solo tres actores: *protagonista*, *deuteragonista* y *tritagonista*. A este conjunto se los llamaba *hypokritai*, que quiere decir “los que responden al coro”. Como es sabido, este vocablo (hipócrita en castellano) terminó designando a los farsantes y simuladores de toda laya.

El público acudía al teatro con la cabeza adornada por ramas de olivos, tal como correspondía a una ceremonia religiosa. La mujer, excluida como actriz, no lo era como espectadora. Con seguridad las mujeres acudían a las tragedias, ocupando los escaños más altos de la platea y, según algunos, también a las comedias. Hay quienes niegan esto último porque la comedia recurría a expresiones de subido tono, llegando hasta límites escatológicos (por ejemplo, los maridos desesperados de deseo consolando a su insatisfecho miembro viril, como en *Lisístrata*). Creemos de dudosa legitimidad la aplicación de este criterio, que responde a actuales conceptos de moralidad para momentos de la historia donde lo que hoy es obsceno tal vez no fuera considerado como tal.

El edificio teatral

El edificio teatral, el *theatron* (lugar para ver), que equivocadamente nos lo imaginamos unido a este gran período del teatro griego, no existía cuando Esquilo y los otros grandes trágicos competían en las Dionisiácas, con excepción, dice Hauser, de Eurípides y de Menandro, vigente uno al final del ciclo clásico y actuando el otro en plena época helenística, que es cuando en realidad se construyeron estos teatros de mármol y piedra.

En cada pequeña ciudad tiene el teatro sus modestos centros; pero en las grandes ciudades se le dedican nuevas y asombrosas construcciones de piedra y mármol, cuyos restos nos han sido conservados, y en las que

pensamos sobre todo cuando hablamos del teatro griego, pero que, sin embargo, no estaban destinadas a Esquilo y Sófocles, sino al antaño maltratado Eurípides y a sus rivales posteriores, es decir, a aquella sociedad abigarrada a la que pertenecen no solo Menandro y Herondas¹⁸³, sino también toda clase de acróbatas y flautistas, juglares y parodistas¹⁸⁴.

Es posible que en el principio el teatro griego no contara siquiera con un edificio teatral específico, y que las representaciones tuvieron lugar en algún espacio abierto, aunque siempre consagrado a Dioniso. Como ya se mencionó, la ocupación del sitio de la deidad significaba la consagración religiosa de todo lo que allí sucedía. Una acción delictuosa cometida allí convertía al infractor en sacrílego.

La primera construcción para los fines teatrales, ubicada entre el 500 y el 400, era de madera y de una estructura que aprovechaba el declive de una colina. En Atenas se usó casi con seguridad la existente al pie de la acrópolis. Estos edificios, por supuesto, desaparecieron sin dejar rastros de su existencia, aceptada más como una suposición que como un dato cierto e irrefutable. No obstante es pertinente la aceptación de que Esquilo, el primero de los trágicos, ya representaba dentro de un ámbito funcional e idóneo para el menester.

Pericles mandó construir el teatro de Dioniso en el año 435, que se concluyó setenta y cinco años después. Tenía una capacidad para diecisiete mil personas y en la actualidad sobreviven sus restos muy deteriorados. En el 330, bajo la administración de Licurgo, se construyeron los edificios de piedra y mármol milagrosamente conservados, como el teatro de Siracusa, en Italia, y el de Epidauro, en la Argólida griega, construido en el año 358 por el arquitecto Policeto el joven, y hoy sitio de visita de legiones de turistas. Excavaciones posteriores descubrieron las ruinas de otros diez teatros en las ciudades de la Hélade alejadas de Atenas.

Los primeros datos sobre las características de estas construcciones son poco confiables. Corresponden a Vitrubio y al menos conocido Pólux. Vitrubio escribió *De Architectura* poco antes del nacimiento de Cristo y dedicó el capítulo V del texto a los edificios públicos griegos, entre ellos los teatros. Pólux, en el siglo II de nuestra era, se ocupa de lo mismo en su *Onomasticón*. Ambos trabajaron sobre hechos pasados y muertos, y los investigadores aseguran que los dos confundieron la época clásica con la helenística, mezclando rasgos de edificación que no tenían ninguna contemporaneidad. Por ejemplo, Vitrubio discrepa con Aristóteles, ya que atribuye a Esquilo el aporte del decorado, contribución que ya sabemos el filósofo concede a Sófocles.

Lo que queda claro es que el sitio donde se erigía el teatro era patrimonio del dios Dioniso; anexo estaba su templo. Esta ubicación responde a la necesidad de contener encerrado a un dios disoluto, capaz de soliviantar el ánimo de sus fieles, en especial si eran mujeres, y generar orgías incontenibles y desgraciadas. Como ya se mencionó, en *Las bacantes*, Eurípides describe una situación que termina con una madre presa de desvarío degollando a su propio hijo.

No obstante las imprecisiones anotadas, los especialistas han conseguido reconstruir con bastante exactitud el diseño de los teatros de mármol y piedra de la época helenística. La *orchestra* era un círculo perfecto de unos veinte metros de diámetro, dispuesto en el centro del edificio, destinado a las evoluciones del coro y donde se disponía el *thymelé*, ara o altar, de Dioniso. Era el lugar de los primitivos sacrificios o, quizás, solo una fosa destinada a recoger la sangre derramada por el inmolado macho cabrío que, se supone, se sacrificaba primitivamente antes de la ceremonia. Se presume que esta víctima de la fiesta era luego ofrecida como premio, además del *ex voto*, al poeta ganador del concurso. Otra conjetura dice que solo era el pellejo del animal sacrificado, lleno de vino.

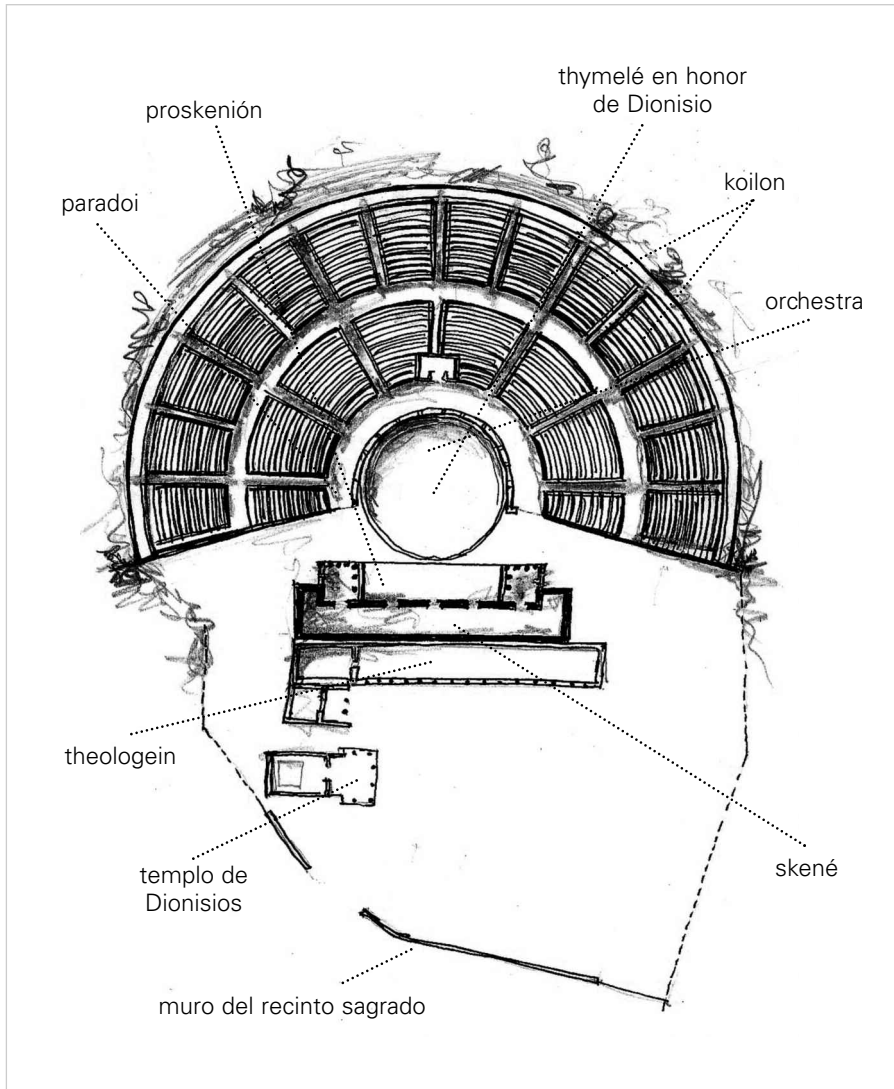
La *skené* era un edificio rectangular, tangente con el círculo de la *orchestra* y enfrenteado a los espectadores, abierto en tres partes, tres pórticos de acceso a lo que hoy llamaríamos un amplio camarín, por donde entraban y salían los actores. El protagonista siempre lo hacía por la puerta central, la puerta real¹⁸⁵.

El techo de la *skené*, denominado *theologeion*, servía de lugar de acción de los seres superiores, dioses y titanes, y su muro frontal se transformó, Sófocles mediante, en el soporte de la escenografía pintada del teatro griego. Esta escenografía era, en realidad, un vulgar decorado, una lona extendida a lo largo de la *skené*. Luego se le agregaron en los extremos los *periactos*, dos prismas giratorios que giraban sobre un eje y mostraban en las caras motivos que compatibilizaban con el tema de la decoración central. Las suposiciones van más allá, se cree que luego se estableció una tipología sumaria de los lugares representados, que los preceptistas del Renacimiento tomaron como uno de los puntos de partida para la recuperación del drama clásico. Esta especulación señala que el drama satírico requería de un decorado semejante a un paisaje silvestre, que la comedia de un frente de viviendas, y que la tragedia de la fachada de un templo o palacio o la endeble estructura de una tienda de campaña.

No obstante, y continuando con el tema de la escenografía, hay que tener en cuenta que la griega fue una teatralidad que apeló a la escenografía verbal o a elementos cargados de valor simbólico pero alejados de una copia mimética del objeto real. Se presume, por ejemplo, que la roca en la cima del Cáucaso donde el titán de Prometeo encadenado padece el castigo de Zeus, estaba simbolizada por un poste vertical donde se ataba al actor.

El *proskeniôn* o *logeion* era una plataforma extendida delante de la *skené*, el lugar donde se desarrollaba la mayor parte de la actuación pero que, en realidad, no existía en la época clásica, sino fue un elemento insertado en el siglo IV. Se estima que en la época clásica se usaba un tablado parecido, tangente con la *orchestra*, que por su estrechez y poca elevación no llegaba a la envergadura de lo que después se conoció como *proskeniôn*.

Planta del teatro griego



La fusión de la *skené* y el *proskeniôn* dio lugar a lo que se conoce como escena, espacio de exclusiva actuación de los actores en oposición a la tribuna, donde se encontraban los espectadores.

El *parodoi* eran los corredores entre la *skené* y la *orchestra* utilizados por el coro para hacer el ingreso a la misma, mientras que el *koilon* eran las gradas para los espectadores, dispuestas en semicírculo (o algo más) y apoyadas en la colina. En estas había asientos preferenciales, *proedías*, reservados a sacerdotes, magistrados, embajadores extranjeros e invitados oficiales.

Cuando la ficción de las tragedias se desarrollaban en zonas urbanas (por ejemplo en *Edipo rey*, frente al palacio gubernamental de Tebas) el espectador aceptaba una convención: el lateral derecho correspondía a la ciudad y el izquierdo el campo, de modo que los personajes identificaban su llegada de uno u otro lugar de acuerdo con el sitio por donde ingresaban a la escena.

El aforo de estos teatros suena impresionante. El de Delos aceptaba cinco mil quinientos espectadores sentados y el de Epidauros y Atenas, catorce mil. Comparemos con el teatro Astral de Buenos Aires, una de las salas de la ciudad de mayor capacidad, que alcanza la cifra de mil quinientos espectadores.

Resulta destacable la aplicación que hicieron los griegos de la maquinaria escénica, que llegaron a ser mecanismos de gran complejidad en la época helenística y que posibilitaron el desarrollo “realista” de algunas historias que exigían la utilización de algún artificio mecánico para su realización, tal como la huida de Medea hacia Atenas montada en un carro tirado por caballos alados, el *deus ex machina* tan poco considerado por Aristóteles.

El vestuario y las máscaras usadas en la tragedia y en la comedia son acaso los rubros donde se posee más documentación figurativa y fueron los objetos de época más conservados. El uso de la máscara es antiquísimo. Se dice que fue también Téspis quien las utilizó para reemplazar el primitivo y grosero maquillaje con heces de animal o barro. La máscara fue un arbitrio que jamás abandonó la tragedia o la comedia, porque estas eran imprescindibles para provocar la transformación de un actor que tenía que cambiar de personaje. En la época de Esquilo la máscara no tenía una expresión determinada, “era una superficie neutra levemente atravesada por una ligera arruga en la frente”¹⁸⁶. Los rasgos patéticos y convulsos que muestran las máscaras que alcanzaron mayor difusión en los textos de divulgación histórica corresponden, en realidad, a la época helenística, “son las máscaras de carácter”¹⁸⁷.

Se debate aún si estas máscaras poseían algún atributo para realzar la voz, un recurso que muchos tachan de innecesario debido a la apabullante acústica de los edificios teatrales conservados. Lo que está fuera de duda es el uso del coturno (aunque Barthes asigna su utilización recién en la época helenística), que daba a los

personajes de la tragedia —regios, grandes hombres o mujeres, dioses o semidioses— la majestuosidad que les exigía el rol. La comedia, por su parte, a cargo de seres ordinarios sin ninguna cualidad sobresaliente, desecha el coturno y elige el calzado común del griego de la época.

Nos resulta atractivo cerrar este capítulo con una reflexión de Roland Barthes, acerca de la pregunta de qué habría que hacer, hoy, con este teatro, un interrogante que, suponemos, ha inquietado a más de un teatrista moderno.

No se ha llegado nunca a decidir de una vez por todas si lo que hay que hacer con este teatro es reconstruirlo o adaptarlo. Mientras que hoy por lo general se representa a Shakespeare sin preocuparse por las convenciones isabelinas, o a Racine sin recurrir en ningún caso a los dramaturgos clásicos, la sombra de la antigua celebración aún se proyecta y nos fascina: la nostalgia de un espectáculo total, violentamente físico, desmesurado y a la vez humano, la huella de una inaudita reconciliación entre el teatro y la ciudad. No obstante, algo sí está claro: la reconstrucción es imposible; en primer lugar porque la arqueología nos proporciona informaciones incompletas, sobre todo en lo concerniente a la función plástica del coro que es la piedra de toque de todas las puestas en escena actuales; y, sobre todo, porque los hechos que la erudición ha exhumado no son sino funciones de un sistema total, el marco mental de la época y, en el plano de la totalidad, la Historia es irreversible: al faltar el marco, las funciones desaparecen, los hechos aislados se convierten en esencias, adoptan, querámoslo o no, una significación imprevista, y el hecho literal pronto se transforma en un contrasentido¹⁸⁸.

Notas

1. Barrow, R.H. 2006. *Los romanos* (traducción de Margarita Villegas de Robles). México. FCE.
2. Aclaramos que por cuestiones de practicidad, en este capítulo, con alguna excepción, no utilizaremos para las fechas la diferenciación entre era precristiana y cristiana (a.C., d.C.), ya que es obvio que todos los acontecimientos que serán mencionados se desarrollaron antes del nacimiento de Cristo. Asimismo se aclara que todas las fechas citadas tienen una exactitud imprecisa, pues los eruditos no suelen coincidir en este punto y, por lo tanto, varían, a veces con grandes diferencias, según la fuente consultada.
3. Hauser, Arnold. 1962. *Historia social de la literatura y el arte* (traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes). España. Ediciones Guadarrama.
4. Kitto, H.D.F. 1962. *Los griegos* (traducción de Delfín Leocadio Garasa) Buenos Aires. EUDEBA.
5. Hauser reproduce con minuciosidad las características del arte cretense, en comparación con el egipcio, que por supuesto es un precioso material de consulta sobre el tema.
6. Cardona, Francesc. 1996. *Mitología griega*. España. Edicomunicación SA.
7. Hearder, Harry. 2003. *Breve historia de Italia* (edición revisada y actualizada por Jonathan Morris; traducción de Borja García Bercero). España. Alianza Editorial.
8. Graves, Robert. 1993. *Los mitos griegos* (traducción Luis Echávarri). Buenos Aires. Alianza Editorial.