
La recepción teatral en la Antigua Grecia: marco contextual y perspectivas para su estudio

Lautaro Heger | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | hegerlautaro@gmail.com

› RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es generar una aproximación a los factores sociales y culturales que se encontraban presentes en los espectadores teatrales de la Antigua Grecia y que determinaron tanto a la producción dramática como a la escenificación de las tragedias. Tomando el concepto de “horizonte de expectativas” de Hans Robert Jauss (1976), junto con el desarrollo del contexto circundante de la época propuesto por diversos autores, se ofrecerá una lectura de algunos pasajes de la Poética de Aristóteles que permiten vislumbrar la influencia de los espectadores de dichas obras, permitiendo de esta forma la incorporación de nuevos elementos, tanto en la construcción dramática y las temáticas abordadas por parte de los autores como en el despliegue escénico de las piezas de la época. Los avances y resultados del trabajo se encuentran enmarcados en el proyecto FILOCyT La noción de virtualidad escénica en La Poética de Aristóteles.

Palabras clave: teatro, Aristóteles, recepción teatral

Theatrical reception in Ancient Greece: contextual framework and perspectives for its study

› ABSTRACT

The objective of this work is to generate an approach to the social and cultural factors that were present in the theatrical spectators of Ancient Greece and that determined both the dramaturgical production and the staging of tragedies. Taking the concept of “horizon of expectations” from Hans Robert Jauss (1976), along with the development of the surrounding context of the time proposed by various authors, a reading of some passages from Aristotle’s Poetics will be offered that allow us to glimpse the influence of viewers of these works, thus allowing the incorporation of new elements, both in the dramatic construction and the themes addressed by the authors as well as in the scenic deployment of the pieces of the time. The advances and results of the work are framed in the FILOCyT project The notion of scenic virtuality in Aristotle’s Poetics.

Keywords: theater, Aristotle, theatrical reception

› La recepción en *Poética* de Aristóteles

La investigadora Carolina Reznik comienza su artículo *Reflexiones sobre la representación teatral griega* a partir de *La Poética* de Aristóteles (2016) afirmando que, teniendo en cuenta lo plasmado por el mencionado autor respecto del espectáculo teatral como un elemento que se encontraba separado del arte poético, existieron interpretaciones posteriores que daban por sentado la falta de interés que se evidenciaba respecto de los elementos escénicos que se desplegaron para la realización de las puestas en escena de los textos trágicos. Sin embargo, Reznik toma esta diferenciación como una forma, por parte de Aristóteles, de otorgarle entidad propia a la representación, permitiendo la posibilidad de encontrar en *Poética* un conjunto de elementos que vislumbraban la especificidad de la instancia escénica.

Dentro de dichos elementos que Aristóteles considera como componentes de la esfera de lo teatral, es posible encontrar a la recepción y la figura del espectador como determinante no sólo para el trabajo del escenógrafo, al que Aristóteles menciona como aquel que poseía el dominio en la realización del espectáculo, sino también en los poetas encargados de la composición de las tragedias. Son muchos los pasajes de *Poética* que tanto implícita como explícitamente refieren a la audiencia en su carácter participativo y de evaluación del desempeño de los actores en escena pero, también, sobre los elementos a tener en cuenta por los autores de acuerdo a la respuesta del público en el momento de la recepción.

Dentro de ese corpus, se mencionan y analizan los siguientes ejemplos:¹

Esquilo primero llevó la cantidad de actores de uno a dos y redujo el coro y dispuso que el diálogo sea el principal. Y Sófocles [introdujo] tres [actores] y la escenografía. (Aristot, *Poet.* IV. 1449a16-19)

Y relacionado a las modificaciones y los agregados en la realización de las tragedias, también se encuentra el siguiente fragmento:

Hemos dicho antes cuáles son las partes de la tragedia que es necesario utilizar como formas esenciales. Pero de acuerdo con la cantidad y con las distintas partes en que se divide, ellas son: el prólogo, el episodio, el éxodo, el coral, y de éste ya el párodo, ya el estásimo. Estas [partes] son comunes a todas [las tragedias]; propias sólo de algunas son los cánticos escénicos y los comos.

“Prólogo” es toda la parte de la tragedia que antecede al ingreso del coro. “Episodio” es toda la parte de la tragedia que sucede en medio de todos los cantos corales. “Éxodo” es toda la parte de la tragedia después de la cual ya no hay cantos corales. «Parodo» coral es toda la primera expresión del coro. “Estásimo” es el canto del coro sin anapestos ni troqueos. “Como” es el lamento conjunto del coro y [de los actores] del escenario.

Primero hemos tratado de las partes de la tragedia que es indispensable utilizar como formas esenciales. Estas [de las que acabamos de hablar] son las secciones cuantitativas, en las cuales [la tragedia] se divide. (Aristot, *Poet.* XII. 1452b14-1452b28)

¹ La traducción de los pasajes de la *Poética* de Aristóteles, utilizados en el trabajo, fueron realizados por la doctora Carolina Reznik.

En ambos fragmentos citados no se da una referencia explícita a los espectadores. Sin embargo, como se observará más adelante, parte de la influencia ejercida por el público en el marco de las competencias dramáticas encontraba su justificación en el conocimiento y la naturalización que el auditorio poseía respecto de la estructuración de la trama y sus posibilidades de escenificación. Esto era consecuencia de la asidua asistencia al teatro, la cual era fomentada por el estado.

Los siguientes pasajes de *Poética*, a diferencia de los anteriores, si mencionan a los espectadores como participantes, a través de su recepción, del espectáculo trágico y como un factor a considerar para los dramaturgos al momento de componer el texto dramático:

Segundo...la que tiene una composición doble, como la *Odisea*, y concluye de manera opuesta para los mejores y para los peores. Pero se la considera primera a causa de la debilidad de los espectadores pues los poetas siguen en sus creaciones el gusto del auditorio. (Aristot, *Poet. XIII*. 1453a30-35)

Aquí se observa el condicionamiento que suponía la opinión de los espectadores durante las funciones. A su vez, da cuenta de la especial atención que debían tener los dramaturgos a la situación de recepción, el comportamiento y el capital cultural que el auditorio poseía, aspecto sobre el cual se profundizará más adelante.

Yendo a lo vinculado con la reacción de los espectadores, el siguiente fragmento aporta elementos que ilustran y dan sustento a dichas reacciones:

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es anterior y de un mejor poeta. Es necesario, pues, que la fábula esté ordenada de tal manera que sin ver, quien escucha las acciones, experimente temor por lo sucedido...Provocar esto a través del espectáculo es menos artístico y necesita de ayuda exterior. (Aristot, *Poet. XIV*. 1453b1-10)

Aquí se menciona a la catarsis, la cual puede darse al momento del espectáculo. Es un fragmento que vislumbra el trabajo de Aristóteles en relación a la recepción en el marco del despliegue escénico, no como algo exclusivo de la composición del poeta.

Finalmente, se propone este último ejemplo:

Es necesario componer las tramas y completarlas con la expresión lingüística colocándolas lo más que se pueda ante los ojos / delante de los ojos: de este modo, al verlas con más claridad, como si estuviera frente a los acontecimientos mismos, podrá encontrar los que [es] adecuado y se le escapan menos las contradicciones.

Prueba de ello es lo que se le censuraba a Cárcino. Pues, Anfiarao salía de un templo, lo que le pasó inadvertido [al poeta] que no lo vió, pero en la escena falló porque a los espectadores esto les resultó molesto. (Aristot, *Poet. XVII*. 1455a22-1455a29)

En este pasaje, Aristóteles confirma que al posicionarse en la mirada de los espectadores, como si se estuviese durante el desarrollo del espectáculo, es posible la identificación y corrección de aquellos

errores que pueden ser perjudiciales para la composición y el ordenamiento de las acciones identificado por el público.

A través de los ejemplos citados se puede comprobar y proponer una lectura respecto del lugar que Aristóteles le atribuía al espectáculo, sin caer en la constante doxa de la falta de interés que la Poética ostenta, en relación a los elementos escénicos que se encuentran en la tragedia griega. A su vez, la posibilidad de reconocer a la recepción como componente del espectáculo, permite la caracterización y análisis del contexto de producción y representación teatral en la Antigua Grecia.

› Los espectadores en el contexto de la Antigua Grecia

Introducirse en una caracterización del público de la tragedia griega supone tener presentes a todo un conjunto de factores sociales, económicos y políticos que confirman el rol que la misma ocupaba en la vida diaria de aquella Antigua Grecia, sobre todo como pilar fundamental para la construcción y el asentamiento de las instituciones y prácticas democráticas.

Sobre esto último profundiza la autora Ana Iriarte (1996) en su libro *Democracia y tragedia*, estableciendo una sólida relación del teatro con la actividad política. *La tragedia*, según Iriarte, resultó funcional a la democracia como una forma diferenciada del mito para vincularse con el pasado y, mediante las competencias dramáticas, introducir al público como juez de las acciones acaecidas en *la tragedia* y otorgar la última palabra como forma no sólo de consagración artística de los poetas sino, también, reconocer el lugar protagónico del pueblo en la esfera pública. Existía, a su vez, un rol preponderante de lo espacial. El teatro constaba de un semicírculo al aire libre donde el público se ubicaba con una dinámica similar a la de las asambleas.

Un aspecto destacado por Iriarte es el valor que tenía en el espectáculo el uso de la palabra, llegando a adquirir mayor importancia que los elementos visuales, los cuales podían ser sustituidos apelando a la imaginación de los espectadores. Aquí se encuentra otra similitud con la esfera política donde, al igual que en el teatro, había una fuerte relevancia de la expresión hablada. Pero así como la autora asemeja tragedia con vida política a través de los procedimientos compartidos por ambas, lo mismo sucede en cuanto a temáticas reflejadas, ya que las dos tomaban como agenda principal las instituciones, los roles y disputas concernientes a la democracia.

Los aportes de Iriarte brindan la dimensión de lo político en la caracterización de los espectadores de la Antigua Grecia que se despliega en este trabajo, ya que el interés principal de los creadores y, fundamentalmente, público es la comprensión de la polis y su forma de gobierno.

En relación a los aspectos vinculados a la vida social en la Antigua Grecia, los estudios de Simon Goldhill (1997) plasmados en el artículo *The audience of Athenian Tragedy* ofrecen un paralelismo entre la tragedia con otras actividades sociales características del período abordado. Goldhill inicia con una acertada apreciación que refiere a la cultura de la Grecia Clásica como una cultura de la escena, ya que existía una fuerte valorización de la exhibición pública competitiva en una amplia gama de instituciones sociales.

El autor menciona al siglo V a.C. como el período de surgimiento de instituciones que fomentaban el encuentro y la posibilidad de exhibición pública mencionada en el párrafo anterior. Entre esas instituciones se destacan los gimnasios, los simposios, los tribunales, la asamblea y, fundamentalmente, el teatro. Todos esos espacios fueron determinantes en la consolidación de la democracia ya que tomaron como eje central el debate público y la toma colectiva de decisiones. A su vez, Goldhill repasa las similitudes en cuanto a la disposición y participación del auditorio dentro de esas instituciones, con especial énfasis en la relación entre el teatro y la asamblea donde, por ejemplo, el papel asignado al espectador era el de ciudadano democrático al cual se le exhibía la tensión presente entre la ideología de la igualdad ciudadana que la democracia buscaba ensalzar y el deseo de honor individual, la exhibición y el orgullo familiar que, de alguna forma, se abordaba de forma crítica en la tragedia.

Es así como la vida social en la Grecia Clásica se encontraba configurada con el objetivo de mostrar a la democracia como una instancia absolutamente participativa y, dentro de la tragedia, invitar al público a oficiar de jueces de las situaciones planteadas y, a su vez, generar una valoración de la exhibición pública y el manejo de la palabra hablada dentro del teatro, la asamblea, los tribunales, entre otras instituciones.

Para profundizar en el rol de los espectadores en el marco de la recepción de las tragedias, el libro de David Kawalko Roselli (2011), *Theater of the people. Spectators and Society in Ancient Athens*, caracteriza al público como árbitros en el contexto de las competencias dramáticas. Roselli destaca que la mayoría de los estudios vinculados a los espectadores del teatro antiguo se limitan a su clasificación por clase, etnia, estatus social y género. Sobre estas clasificaciones se suele determinar no sólo la competencia cultural y teatral que poseía el público sino, también, la interpretación que el auditorio realizaba respecto de los signos producidos por el actor durante el espectáculo. Esa interpretación de signos que Roselli destaca es lo que convertía al público en co-creadores del espectáculo, ya que gracias a la constante asistencia al teatro que los griegos tenían como costumbre los mismos se fueron familiarizando con las configuraciones de la producción teatral.

El autor, a su vez, refiere que la comedia posee una mayor conciencia de la presencia de una audiencia, a diferencia de la tragedia que busca exhibir la destreza actoral y de los poetas, sin reparar en la presencia del público. La heterogeneidad y masividad de las audiencias resultaba de vital importancia tanto para los artistas como para los funcionarios públicos y los jurados de las competencias dramáticas que se veían condicionados por las reacciones de los espectadores en su deliberación. Entre los motivos por los cuales se fundamentaba esa influencia se encuentran el conocimiento que el público poseía de las estructuras de las obras, algo que Aristóteles menciona en uno de los ya citados pasajes de *Poética*, y también la participación previa y posterior a la escenificación de la tragedia que los espectadores tenían en el culto a Dionisio.

Es así como Roselli ofrece el aspecto artístico en la caracterización de los espectadores, ya que son quienes participan en la creación dramática a partir de su juicio y sus reacciones frente a lo que contemplaban y, por lo tanto, ponen de manifiesto la atención que, según Aristóteles, debían prestar los poetas, funcionarios y jurados hacia el público.

› El concepto de “horizonte de expectativas” y su uso para la recepción de la tragedia griega

A partir de lo mencionado por Aristóteles en *Poética* respecto de los elementos del espectáculo y las dimensiones abordadas por los autores citados en el apartado anterior, resulta necesario el ordenamiento respecto de cómo analizar los diversos cambios que tuvieron lugar en el desarrollo, la consolidación y la transformación de la tragedia griega en cuanto a componentes escénicos, temáticas abordadas por los poetas y, también, la recepción y participación del auditorio en el devenir de la misma.

De esta forma, el concepto de horizonte de expectativas, propuesto por Hans Robert Jauss (1976) en el libro *La literatura como provocación*, ofrece una manera de sistematizar el rol de los espectadores no sólo en su acción en la tragedia sino, también, en otras formas artísticas previas y posteriores. Exponente de la denominada estética de la recepción, Jauss manifiesta su crítica hacia una historia de la literatura anclada en la biografía de los autores o la pertenencia de la obra a un género en particular, debido a la imposibilidad que dichos factores representa para encarar una historia de la literatura, o de otras manifestaciones culturales, que pudiesen dar cuenta no sólo de la multiplicidad de interpretaciones que una obra puede tener sino, también, del proceso vital que las obras atraviesan en cuanto a criterios de recepción.

El autor afirma que la obra de arte es percibida como un proceso, lo que de alguna manera da razón al reconocimiento que el público de la tragedia griega poseía respecto de las estructuras y los procedimientos desplegados en el transcurrir del espectáculo trágico y demás actividades involucradas en los cultos dionisiacos. A su vez, Jauss critica el concepto de obra maestra debido a que, en realidad, las obras artísticas conviven entre sí y configuran en su relación al contexto de producción. Si bien Aristóteles define como los grandes trágicos a Esquilo, Sófocles y Eurípides, no particulariza en una obra de dichos poetas como maestra, sino que las analiza en su relación, al igual que lo hace con aquellos textos perdidos, ya sea para dar cuenta de sus elementos compositivos como la reacción del público en su concreción escénica.

Jauss destaca al público como componente fundamental de la historia del arte y la literatura ya que, gracias a su valoración estética e histórica, los creadores pueden comprender y superar géneros y procedimientos formales existentes que amplían el horizonte de obras existentes. El hecho de que, en la Antigua Grecia, la asistencia de la población al teatro fuese constante es lo que fundamentaba la marcada ponderación que los jurados de las competencias dramáticas tenían de las reacciones de los espectadores y lo que funcionó no sólo como legitimación del pueblo como sujeto central de la democracia sino, también, en la transformación que la cultura griega atravesó en su configuración y comprensión del mundo, sobre todo en el pasaje del pensamiento mítico al *logos*, y en los modos de comportamiento social.

En definitiva, el concepto de horizonte de expectativas de Jauss ofrece un lugar central para los espectadores en el contexto de producción de la tragedia griega, oficiando como evaluadores de la construcción de significados en el espectáculo teatral. A su vez, brinda un argumento a favor del interés de Aristóteles en su abordaje de los elementos escénicos que conforman la representación de las tragedias.

› A modo de cierre

Continuar con la insistente postura de la falta de interés que la Poética de Aristóteles demuestra en relación a los componentes escénicos y el espectáculo no solamente significa, como ya se ha mencionado, incurrir en un error de lectura sino, además, desconocer toda una producción artística, teórica y literaria que ha desterrado por completo a dicha doxa, haciéndolo aplicable a cualquier autor, corriente estética y también, sociedad que se desempeña como espectadora y lectora de obras artísticas.

Estudiar la recepción como participante del proceso de producción artístico representa la redefinición de una infinidad de conceptos que eran dados como certeza en relación a la Antigua Grecia y ver en acción los diversos factores sociales, políticos, económicos y culturales que entran en juego en el afianzamiento del teatro como institución enmarcada en los procesos democráticos.

A lo largo de este trabajo se ha intentado mostrar que la participación de la ciudadanía no es una cualidad exclusivamente política sino, también, estética. Y por ello es que se considera a Aristóteles como un sistematizador no sólo de los procesos concernientes al arte del poeta sino, también, como un analista de los elementos internos como externos del espectáculo teatral.

› Bibliografía

- › Aristóteles (2009). Sinnot, E. (trad.), *Poética*. Colihue.
- › Goldhill, S. (1997). The audience of Athenian Tragedy. Easterling P. E. (edit.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press.
- › Iriarte, A. (1996). *Democracia y tragedia*. Akal.
- › Jauss, H. R. (1976). *La literatura como provocación*. Península.
- › Kawalko R. D. (2011). *Theater of the people. Spectators and Society in Ancient Athens*. University of Texas Press.
- › Reznik, C. (2016). Reflexiones sobre la representación teatral griega a partir de La Poética de Aristóteles. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, núm. 24 (diciembre), pp. 163-172. En línea: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3150/2789>
- › Reznik, C. (2017). La relación entre la pieza trágica y su representación en la Grecia Clásica: una dinámica performativa. *Investigación Teatral*, vol. 8, núm. 12, Agosto-Diciembre, pp. 35-48.
- › Taplin, O. (1978). *Emotion and meaning in the theatre. Greek Tragedy in Action*. Taylor & Francis Group.