

**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



**TRABAJO FINAL DE MÁSTER**  
**Máster Oficial Interuniversitario en Gestión Cultural**

TÍTULO:  
LA EVOLUCIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL DE  
FESTIVALES TEATRALES EN GRECIA

Dirigido por: Prof. VICENT GIMÉNEZ CHORNET

Presentado por: MARIOS PATSALIS

CURSO 2017-2018

## Índice

Introducción.....	5
Objetivo.....	5
Metodología.....	6
Capítulo I.....	8
1.1 Civilización y cultura.....	8
1.2 Política Cultural.....	9
1.2.1 Intervención Política.....	10
1.4 Marketing de comunicación.....	12
1.5 Festival.....	14
1.6 Tendencias Culturales a nivel Internacional.....	15
1.6.1 Ajustes políticos y legislativos en el sector cultural.....	15
1.6.2 El público de la cultura y el comportamiento cultural de los griegos.....	16
Capítulo II.....	19
2.1 El Festival Heleno.....	19
2.2 Visión y Misión.....	19
2.3 La estructura del Festival.....	20
2.4 El entorno del Organismo.....	22
2.5 Actividades del Organismo - el producto cultural.....	22
2.6 El público del Organismo.....	23
2.6.1 El público del Festival Heleno.....	24
2.7 Espacios - descripción y acceso.....	27
2.7.1 Odéon de Herodes Ático.....	27
2.7.2 El Teatro de Epidauros.....	27
2.7.3 El Pequeño Teatro de Epidauros.....	27
2.7.4 Pireos 260.....	27
2.7.5 Licabeto.....	28
2.8 Venta de entradas- gestión de entradas.....	28
2.9 Programas educativos.....	29
2.10 Breve análisis económica del Organismo, un cálculo general de las ganancias y los gastos.....	29
Capítulo III.....	30
3.1 Retrospectiva artística e histórica .....	30
3.1.1 Música.....	30
3.1.2 Teatro.....	30

3.1.3 Danza.....	31
3.1.4 Ópera.....	31
3.2 Nuevos objetivos del Festival Heleno.....	31
3.3 Reubicación del Festival en el mercado.....	32
3.3.1 Creación de objetivos de valor (Value Objectives).....	32
3.3.2 Objetivos del programa (Program Objectives).....	33
3.3.3 Objetivos Estratégicos (Strategic Objectives).....	33
3.4 Nuevos Medios de Comunicación.....	35
3.5 Análisis del entorno en el que el Festival Heleno interviene.....	36
3.5.1 Dimensión Política:.....	36
3.5.2 Dimensión Económica:.....	36
3.5.3 Dimensión Sociológica:.....	36
3.5.4 Dimensión Tecnológica:.....	37
3.6 Análisis del entorno directo en el que el Festival se desarrolla.....	37
3.6.1 Productores y Colaboradores:.....	37
3.6.2 Sociedad:.....	38
3.6.3 Creadores de opinión y Medios de comunicación de masas:.....	38
3.6.4 Competidores:.....	38
3.6.5 Trabajadores:.....	39
3.7 Análisis DAFO del Festival Heleno.....	39
3.7.1 Oportunidades:.....	39
3.7.2 Amenazas:.....	40
3.7.3 Fortalezas:.....	40
3.7.4 Debilidades: .....	41
3.8 El Festival Heleno a través de sus carteles.....	41
Capítulo IV.....	43
4.1 El origen del teatro.....	43
4.2 La teoría del origen de la ceremonia teatral.....	43
4.3 Las ceremonias/Festivales .....	46
4.4 Otras teorías sobre el origen .....	49
Capítulo V.....	52
5.1 El teatro y el drama en la Grecia Clásica.....	52
5.2 El origen de la tragedia.....	52
5.3 El origen del festival de Dionisio en el siglo VI a.C.....	53
5.4 La tragedia en el siglo V a.C.....	55

5.5 El drama satírico.....	57
Capítulo VI.....	59
6.1 La comedia griega del siglo V a.C.....	59
Capítulo VII.....	60
7.1 Los concursos dramáticos del siglo V.....	60
7.2 Selección y financiación de las obras.....	61
7.3 Los actores y la interpretación.....	62
7.4 El Coro.....	64
7.5 Música y Baile.....	67
7.6 Trajes y máscaras.....	68
7.7 Arquitectura teatral.....	70
7.8 Audiencia y espectadores.....	75
Conclusiones.....	79
Bibliografía .....	81
Anexos.....	87
Anexo I: Carteles Festival Heleno.....	87

## Índice de Ilustraciones

Ilustración I: Estructura del Organismo.....	20
Ilustración II: Gráfica I.....	23
Ilustración III: Gráfica II.....	24
Ilustración IV: Gráfica III.....	25
Ilustración V: Estructura del Teatro Griego Clásico.....	74

## **Introducción**

### **Objetivo**

Este trabajo pretende investigar el modelo de la gestión cultural en festivales de teatro en Grecia, y su evolución utilizando como ejemplos el festival llamado La Dionysia del siglo V a.C y el Festival Heleno que actualmente programa espectáculos escénicos.

La investigación de este tema tiene como objetivo analizar la manera en que funcionaba y funciona gestión cultural y analizar el proceso. Quizás en estos casos no exista dicha gestión, pero se sigue llevando a cabo.

Detalladamente, a través del análisis de los dos festivales y su entorno, en algunos de los casos externo e interno, intentará llegar a conclusiones como por ejemplo si existe la necesidad de la profesión de un gestor cultural en Grecia e investigar dicha gestión que existe detrás de esta organización. El recorrido que ha hecho esta profesión a través de estos Festivales históricos dentro de la sociedad griega. Además, esta investigación hace un análisis exhaustivo de la organización del Festival Heleno utilizando varios conceptos tanto del marketing como de la gestión cultural.

También este trabajo se interesa en analizar e intentar explicar el funcionamiento de un festival como es La Dionysia y dar una perspectiva nueva en lo que muchos investigadores están investigando actualmente. Como se hacía realmente el festival La Dionysia en el siglo V a.C.

Las principales preguntas que cuestiona éste trabajo son: ¿Existe la Gestión Cultural en Grecia?, ¿Cómo se gestionan estos dos Festivales?, ¿Tienen algo en común?.

También, es necesario analizar el entorno actual del Festival Heleno, la estructura del organismo y sus objetivos, ya que es el único organismo que programa teatro clásico en Grecia. Por eso, se realizará una investigación de la trayectoria del Festival Heleno a lo largo de los años en los que se ha llevado a cabo.

## **Metodología**

La bibliografía utilizada en su mayoría son libros en griego e inglés, y tiene como objetivo facilitar el conocimiento necesario para dar una perspectiva completa. Además, se han utilizado como fuentes secundarias la información que facilitó el Festival Heleno y sus publicaciones. Más allá de la bibliografía se utilizó también el método de Estudio de caso.

De los tres tipos de Estudio de caso, se utilizó el que presenta la información más general, siendo esta un referente para la organización, ya que el propósito del trabajo no es detectar los problemas de la empresa, sino dar una imagen genérica y estructural del organismo. Además, se hizo una investigación tipo PEST (Político-legales, Económicos, Socio-culturales, Tecnológicos) y por último un análisis DAFO (Debilidades, Amenazas, Fortalezas, Oportunidades).

Para La Dionysia se hizo una investigación histórica con el fin de presentar la gestión de un festival en el siglo V a.C., utilizando como bibliografía estudios y libros, y como fuentes secundarias los textos clásicos que ayudan a entender el entorno social.

También hemos realizado entrevistas a los responsables del Festival Heleno como otra fuente de obtener información para la redacción de las conclusiones del presente estudio.

## Capítulo I

### 1.1 Civilización y cultura

Para entender la temática es necesario presentar el contexto más amplio en el cuál actúa el organismo cultural Festival Heleno. Los términos que aparecerán en este capítulo son las herramientas metodológicas utilizadas para acercar y reflejar la temática de mi investigación.

En la bibliografía internacional aparece una división en los términos: "civilización = cultura economotecnica" y "cultura = cultura eticoespiritual" (Μπιτσάνη 2004: 29-30). Los términos civilización y cultura tienen ambos dos un origen latino. El término cultura viene desde el "homo civilis", el hombre de las ciudades y por extensión el hombre "civilizado". El término cultura viene del verbo latín "colo", que al principio significaba cultivar la tierra y por extensión el cultivo de la mente.

Los términos llegaron a tener esta importancia en Alemania en el siglo XVIII, donde la dimensión conceptual entre estos se creó para describir el conflicto entre la clase social proveniente de la burguesía junto con la de la aristocracia.

La cultura en nuestra época se utiliza principalmente en conceptos de organización social, muchas veces se encuentra como "cultura industrial", "cultura tecnológica" y "cultura occidental". Los múltiples usos en varios niveles del término se acercan más a lo que es realmente el término de la cultura.

El concepto cultura está relacionado con los prototipos del comportamiento humano, tradiciones y símbolos que se heredan con una manera verbal o no, códigos de comunicación. Podemos decir que es el conjunto de comportamientos y determinadas características culturales, que se pasan de generación a generación a través de unos procesos sociales.

El Sr. Athanasopoulos utiliza el término de la cultura como el conjunto de todo lo que ha conseguido una sociedad, manejando la naturaleza y superando la crueldad y el carácter primitivo (Αθανασόπουλος 1990: 329). Aunque, cabría

añadir que la cultura define el conjunto de los valores intelectuales y artísticos que forman la personalidad de cada individuo, introduciéndole en la sociedad.

Estos dos términos muchas veces se yuxtaponen o se repelen en diferentes contextos históricos, sociales o geográficos.

## **1.2 Política Cultural**

Para entender la manera de actuar de un organismo cultural como el Festival Heleno es necesario explicar el término política cultural, que se analizan detalladamente en los siguientes capítulos.

La Política Cultural es un sistema formado por objetivos, intermediarios y organismos, que colaboran dentro de un programa para conseguir y realizar la difusión de un fenómeno cultural de una sociedad en un determinado momento (Κόνσολα 2006: 28). El espacio donde actúan puede ser todo el país (política cultural nacional), o una zona geográfica (política regional), o una concreta actividad cultural (política sectorial) es aquí donde encontramos el Festival Heleno.

El eje principal de la política cultural es el patrocinio, con el propósito de dar a conocer la herencia cultural y la cultura moderna<sup>1</sup>, teniendo como objetivo principal realizar tres tareas claves:

1. Tareas de conservación y difusión: investigación y conservación de la herencia cultural, tangible e intangible.
2. Tarea cultural: ayudar y proteger a la creación cultural por las presiones del mercado, y conservar la libre expresión del creador artístico.
3. Tarea social: libre acceso y participación de cada persona no solo por placer, sino también libre acceso a la creación artística sin criterios de sexo, sociales, económicos, educación, regional u otros criterios señalando así el espíritu democrático que tiene el arte (Kouπή 2007: 42).

---

<sup>1</sup>Como surge de la Estructura Básica de la Dirección General de la Cultura Moderna, los sectores que surgen son: Letras, Teatro y Danza, Música, Artes Plásticas, Cine y audiovisuales y Acciones Culturales como los festivales y Eventos Culturales. ΠΔ 191/2003.

Otro de los ejes principales es el papel que lleva a cabo el Estado, solo se puede justificar su ayuda hacia las actividades culturales. Sin su ayuda no habría una oferta suficiente para el mercado. Esta ayuda debe llevarse a cabo de la siguiente manera:

- No debe tener un carácter dictatorial o de prohibitivo sobre las preferencias estéticas.
- Intervenciones que ayudan al mercado funcionar mejor.
- La oportunidad de consumir un determinado tipo de arte se crea por medio de la educación o familiarización (con obras teatrales a los colegios, a los pueblos y con las visitas de los colegios a los museos).
- Subvencionar determinados grupos sociales con problemas económicos para asistir a eventos culturales (entradas reducidas, entradas para familias numerosas, etc.).
- Intervención sobre los precios (precios más bajos en las entradas de los teatros públicos).
- Etc.

### **1.2.1 Intervención Política**

- Los productos culturales son bienes de carácter social, son necesarios para mejorar la calidad de la vida, y a los que deben tener acceso todos los grupos sociales, sin tener en cuenta el nivel adquisitivo, el nivel educativo u otros elementos.
- Política que ayuda a su pueblo a disfrutar de la cultura.
- Intervención con una oferta amplia de acciones culturales, que pertenecen a varias instituciones.

### **Lista de intervenciones:**

1. Proteger y promocionar los valores culturales.
4. Fortalecer la producción artística actual.
5. Fortalecer el consumo cultural.
6. Crear bases institucionales.
7. Mejorar la función del mercado.
8. Educar al público.
9. Educar a los artistas.
10. Investigar el proyecto cultural.
11. Proyectar el proyecto cultural.
12. Intercambios internacionales.
13. Proteger a los artistas.
14. Financiar.

En el caso del Festival Heleno, podemos decir que se cumple todo lo anterior. En los últimos años el Festival lleva a cabo programas educativos que intentan crear un tipo de público que no existía antes, como por ejemplo grupos sociales y grupos con diferente etnia, poniendo en su programación obras que están más cerca de las referencias culturales de estos grupos. El Festival ofrece entradas gratis a los desempleados, debidamente acreditados. Además, el festival se financia con un treinta por ciento (30%) con las ganancias mixtas del Gobierno Griego al Casino de Corfu y de Parnés y con patrocinio del OPAP (Organización que opera el monopolio los juegos numéricos de lotería y apuestas deportivas en Grecia).

### **1.3 Gestión Cultural**

En Grecia se utilizan las palabras Administración y Gestión. El termino administración describe todo relacionado con la organización y sus estructuras, mientras que el termino gestión describe todo relacionado con el producto.

La gestión de la cultura o la gestión cultural acerca al público los artistas y la actividad cultural. La gestión cultural crea el contexto de la acción y la representación de la cultura, apoya el proceso y la proyección de ellos.

El propósito, en el sector privado y en el público, es la producción artística y cultural. Está muy vinculada al proceso y al producto final, y por eso precisa conocimientos en los sectores artísticos. Cada bien cultural tiene un carácter de "obra" y no de un "producto" (Παπαδάκη 2007: 12).

La finalidad de la gestión cultural es lograr los objetivos de la política cultural, estas las define cada institución u organización.

#### **1.4 Marketing de comunicación**

Marketing de comunicación es la manera que adopta cada institución para comunicar su producto cultural. El proceso de comunicación incluye nueve elementos: el emisor, el receptor, el mensaje, la codificación, la descodificación, la correspondencia, la realimentación y los parásitos. El marketing de comunicación colabora en la creación de una imagen positiva para la institución.

**La creación de la táctica de una comunicación efectiva tiene ocho etapas (Κόλτερ 2006: 642):**

1. Definir el objetivo común.
15. Determinar los objetivos de comunicación.
16. Planear la comunicación.
17. Elegir los canales de comunicación.
18. El presupuesto total de la comunicación.
19. Decidir el mix de comunicación.
20. Calcular los resultados.
21. La gestión del proceso completo del marketing de comunicación.

El mix de comunicación consiste en seis formas o métodos de comunicación (Kóλτηρ 2006: 242): la publicidad, promociones de venta, relaciones públicas, los eventos, marketing directo y la venta personal:

1. La publicidad: Utilizar los medios (impresos - digitales) mediante el pago para la proyección del mensaje de la institución, la cual se dirige a las masas y a otras instituciones que tienen el control de la difusión del mensaje.
22. Promociones de venta: Acciones a corto plazo<sup>2</sup>, incentivos que fomentan la compra de un producto.
23. Relaciones públicas: Una variedad de actos que tienen como objetivo la difusión de la imagen de una institución. Las relaciones públicas no se hacen mediante el pago.
24. Los eventos: Actividades y programación que se financian a través de una empresa con el objetivo de crear interacciones diarias o especiales relacionadas con el producto. Tienen como propósito la disminución del riesgo y del "miedo" que siente el visitante.
25. Marketing directo: Establecer una comunicación directa o un dialogo con el público activo mediante el correo, teléfono, fax, correo electrónico e Internet.
26. Venta personal: Interacción cara a cara con uno o más clientes.

La creación y la consolidación del marketing de comunicación requiere establecer que vamos a decir (estrategia del mensaje), como lo vamos a decir (estrategia creativa) y quien tiene que decirlo (fuente del mensaje).

Si se ha establecido la creación y la consolidación del marketing de comunicación, a continuación tiene que establecerse el objetivo de comunicación, que tiene que ser (Γαλάνης 2006: 186):

- Concreto

---

<sup>2</sup>Cuando hacemos una promoción de un producto tenemos que pararla en un momento determinado así el público no duda de la calidad de nuestro producto cultural.

- Exacto
- Mesurable
- Alcanzable
- Determinados al tiempo

La aplicación de las tácticas que he mencionado antes del marketing de comunicación, pueden fortalecer las ventas de una institución y ayudarla en el funcionamiento de la propia.

### **1.5 Festival**

El término del festival se ha establecido mayoritariamente durante los meses del verano y se realizan eventos de todo tipo de arte.

Los festivales artísticos forman parte de la política cultural urbana. Se ha notado un crecimiento importante de festivales en las últimas décadas. Los festivales y las producciones artísticas más importantes se encuentran en los centros urbanos más grandes del país, mientras los festivales que se producen en ciudades más pequeñas tienen un carácter nacional o popular (Κόνσολα, Καραχάλης 2010: 365). La mayoría de los festivales de las ciudades pequeñas se financian a través de los municipios y se organizan por las casas de cultura y las empresas del desarrollo cultural.

El número de los festivales en Grecia presenta un aumento importante a partir de la década del 1980, cuando el gobierno decidió basar su política cultural en la descentralización y en el desarrollo cultural local. Además, a partir del año 1990 con la Red Nacional de la Cultura Local se notó un movimiento cultural intenso, mientras en los últimos años se nota un aumento de los festivales.

El caso del Festival Heleno que estamos investigando, pertenece a los festivales de centros urbanos grandes. Su existencia en el sector cultural se considera protagonista en la creación artística no solo al nivel regional sino también, al nivel nacional. Se desarrollará en el siguiente capítulo.

## **1.6 Tendencias Culturales a nivel Internacional**

En la escena cultural a nivel internacional los cambios que ocurren están relacionados con fenómenos como la internacionalización y la eliminación de las fronteras. En la época en la que vivimos ha ocurrido el fenómeno de la invasión de una cultura a muchas o de la cultura internacional a muchas pequeñas culturas, cada una de ellas habitualmente es competitiva y agresiva hacia las otras.

Además, dentro del sector cultural predomina la idea de la democratización del arte que profesa la participación masiva en la producción y en el consumo de individuos y grupos, así no forma parte de una elite determinada sino, a un grupo social muy amplio.

### **1.6.1 Ajustes políticos y legislativos en el sector cultural.**

Según el Programa más reciente que han conseguido de la Cultural Operacional del tercer Marco Comunitario del Apoyo, con un coste total: 647.639.000€, para el teatro de Epidauro con el fin estratégico del desarrollo de la cultura, la protección y la difusión de la Herencia Cultural, el desarrollo de la Cultura Contemporánea y el desarrollo del sector cultural Sociedad de la Información. Tenían como propósito la realización de nuevas infraestructuras museísticas, mejorar el servicio que ya ofrecen, la protección y promoción del monumento, el desarrollo de la cultura contemporánea, acabar los proyectos de los centros metropolitanos de congresos y de los centros culturales.

#### **Objetivos Estratégicos:**

- Intervenir equilibradamente en las estructuras del sector cultural.

- La eliminación de disparidades regionales que están relacionadas con la oferta y la demanda de productos y servicios culturales, teniendo en cuenta las características y las necesidades de cada región.

Como resultado de lo anterior, la estrategia del sector cultural junto a las directrices europeas, que consisten en determinar más allá del rescate de la herencia cultural, consiste también en la facilidad y la promoción de la creación de una cultura contemporánea, deshaciendo las líneas de separación entre regiones con una vida cultural desarrollada y regiones sin el consiguiente desarrollo cultural, y por último, la actualización cultural en todo el país.

### **1.6.2 El público de la cultura y el comportamiento cultural de los griegos.**

Más allá de la estrategia que ocurre en el sector cultural y en los programas del desarrollo, considero que es útil exponer factores que describen el público y el comportamiento cultural que tienen los griegos en relación a la cultura.

Antiguamente el público que asistía a este tipo de actividades eran los ricos, los intelectuales y artistas que formaban parte de la elite, la ausencia de la clase media era porque no tenía ni dinero ni tiempo para la cultura. Hoy en día, esta situación ha cambiado. Este cambio se avalado y se condenó bajo el nombre "democratización" de la cultura. A pesar de todo eso, no todos los ciudadanos son comulgantes de la cultura, existen estudios para el consumo y para el producto, pero es difícil definir el consumidor cultural.

### **Según Toffler (Τόφλερ 1992: 43-61) el consumidor cultural es:**

- La persona que escucha música clásica, asiste a conciertos, obras teatrales, ballets, películas artísticas o visita museos, galerías o tiene cierto interés por la cultura a través de la prensa que lee.

- Es la persona que participa, profesionalmente o como amateur, en lo que llamamos actividad cultural - por ejemplo, los pintores, los actores, los bailarines, los músicos etc.
- Los niños que tienen clases de música u otro tipo de arte en casa o en los colegios.
- Aumentar el número de hombres en el público.
- Bajar la media de edad.
- Aumentar el número en el público de personas que pertenecen a la clase media.
- La educación, la rehabilitación profesional y gran movilidad siguen como características básicas al público que está interesado para en cultura.

### **Quien no pertenece al sector de los consumidores de la cultura:**

- Las clases sociales bajas (por cuestiones del precio de la entrada, por la complejidad del material que se presenta, etc.)

### **Causas del aumento del público cultural**

- La cultura tiene una relación curiosa con las ambiciones sociales (visitar un museo o poseer una obra de arte da prestigio).
- Comprar obras de arte como inversión (compro, y espero que suba el valor y la vendo).
- Proveedores de la cultura (empresas comerciales - Estampas de Beethoven en camisetas).
- Prosperidad económica.
- Reducir el horario laboral.
- Aumentar las personas con educación universitaria.
- Mejorar la educación en las artes.

El último estudio que se realizó en Grecia respecto a la actitud que tienen los consumidores culturales fue a finales del año 2005<sup>3</sup>, sus resultados reflejan que la mayoría de los griegos consideran que la cultura lo es todo, pero en realidad no están informados sobre los eventos culturales que ocurren en ese momento. La relación que tienen los griegos con la cultura, está relacionada con el nivel educativo y la clase social a la que pertenecen, como ejemplo el mayor conocimiento de los eventos culturales lo tienen los representantes de las clases sociales altas y personas con un nivel de educación alto. Los habitantes de la región de Atenas (Attica), también, aparecen más informados en estos temas culturales en comparación con habitantes de otras zonas.

La mayoría de los griegos se niega a colaborar económicamente en cualquier tipo de institución cultural, según el estudio de Highlights<sup>4</sup>, como un miembro o a través de los impuestos municipales. Además, en la cuestión del estudio: "¿El dinero que está gastando usted para cualquier tipo de arte, es más o menos de lo que podría gastar teniendo en cuenta sus gastos diarios?", un 55% de la población ha contestado que es menos. En otras palabras, el público griego no tiene una cantidad de su presupuesto destinada para gastos culturales, y no está dispuesto a apoyar una institución cultural.

Observando el resultado de este estudio podemos ver que la música tiene un porcentaje elevado 73% del interés que muestran los encuestados, pero no vemos el mismo interés sobre las artes plásticas, con un 26% o el teatro con un 39%. En lo referente al conocimiento acerca del teatro, un 77% no puede decir un nombre de un director moderno griego y un 96% de un director moderno extranjero. Además, un 36% ha contestado que nunca va al teatro, un 31% lo visita raramente, el 11% por lo menos una vez al año, el 10% una vez cada seis meses, un 8% una vez cada tres meses, 3% una vez al mes y por último un 0% una vez a la semana.

---

<sup>3</sup><http://www.metronanalysis.gr/τέχνη-και-πολιτισμός-νοέμβριος-2005/>

<sup>4</sup>[http://www.snf.org/texts/uploads/files/Highlights\\_1.pdf](http://www.snf.org/texts/uploads/files/Highlights_1.pdf)

## Capítulo II

### 2.1 El Festival Heleno

En 1995 se creó el Festival de Atenas<sup>5</sup>, y su idea principal fue configurar un festival de música, y al mismo tiempo, crear una relación artística con el Festival de Epidauro, un festival del teatro clásico que ya existía<sup>6</sup>.

Para la creación del festival, el gobierno griego invitó al director griego de la Opera Metropolitana de Nueva York<sup>7</sup>. La propuesta principal era crear un festival que, en su totalidad, estuviera compuesto de música, como conciertos sinfónicos y opera; pero cambiaron de idea, y el Festival de Atenas se conformó también con tragedias clásicas y eventos culturales con tema principalmente de historia, mitología y literatura griega; con la colaboración de artistas griegos o extranjeros de reconocimiento internacional.

El primer encargo para organizar el Festival de Atenas fue para el Organismo Nacional Turístico de Grecia, y el lugar donde se llevó a cabo fue el Odeón de Herodes Ático, a los pies de la Acrópolis. La duración del festival fue de cuarenta días, y el presupuesto corrió a cargo del Teatro Nacional de Grecia, la Opera Nacional de Grecia y la Orquesta Estatal de Atenas.

El Festival de Atenas, junto con el Festival de Epidauro, pertenecen desde 1955 al Organismo Nacional Turístico de Grecia. En el 1998 se convirtió en una empresa con el nombre de «Festival Heleno, S. A.» con accionistas del Ministerio de Economía y el Ministerio de Cultura y Desarrollo Turístico. Después del año 2007, el Festival Heleno pertenece, en su conjunto, al Ministerio de Cultura, y se encarga de realizarlo anualmente y cumplir sus gastos dentro de su presupuesto.

### 2.2 Visión y Misión

---

<sup>5</sup>Ελληνικό Φεστιβάλ es su denominación oficial

<sup>6</sup>El festival de Epidauro se inauguró oficialmente en junio de 1955, y sus representaciones tenían lugar en el antiguo teatro del yacimiento arqueológico de Epidauro.

<sup>7</sup>Δημήτρη Μητρόπουλου [Dimitris Mitropoulou].

El Festival Heleno tiene como propósito ofrecer productos culturales (eventos culturales) y servicios de alta calidad con el objetivo de crear valores. Se trata de un organismo con sensibilidad sociológica que se dirige a grupos sociales sensibilizados, y pretende lanzar la imagen de grupos artísticos de Grecia, y sobre todo de la ciudad de Atenas, al extranjero, para proyectar el país como un destino internacional de la cultura.

### **Misión**

-Organizar eventos musicales, teatrales y otro tipo de eventos culturales, como: edición y distribución folletos, libros y otras publicaciones y audiovisuales con temas que promocionan los eventos.

-El festival ambiciona convertirse en el punto de referencia de la ciudad de Atenas en junio y julio de cada año.

-El programa del Festival, además del vertiente recreativa, tiene también una vertiente didáctica que se oferta al público de menor edad, a estudiantes y a artistas jóvenes.

-Acoger grupos artísticos y eventos novedosos, experimentales y radicales.

-Colaboración con importantes organismos y festivales internacionales para que intercambien producciones, o la colaboración en eventos.

-Aumentar la asistencia a lugares como el antiguo teatro de Epidauro o al Odeón de Herodes Ático.

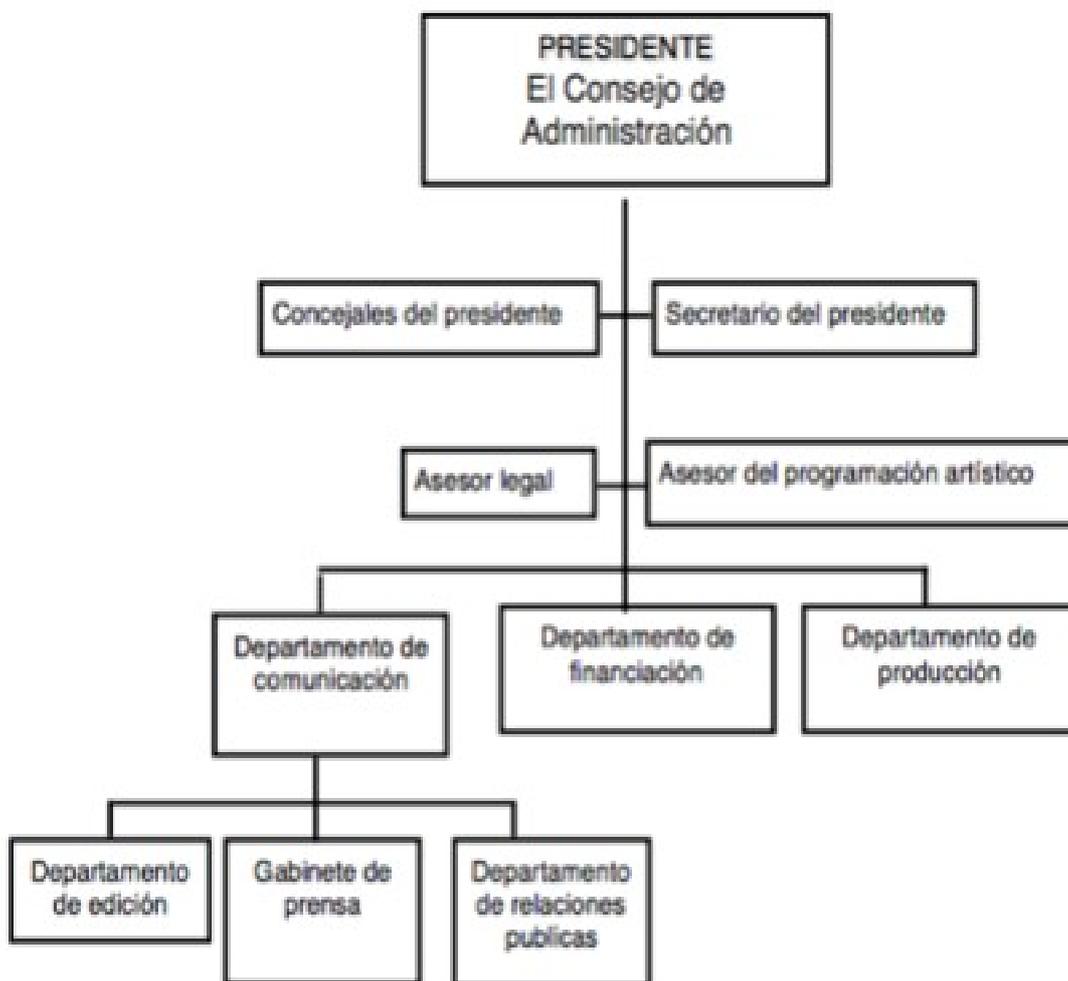
-Disminuir radicalmente el precio de las producciones, sin necesidad de intermediarios.

### **2.3 La estructura del Festival**

El Festival Heleno está dirigido por un consejo de administración con siete personas y se renueva cada tres años.

La estructura del Festival Heleno, basándonos en la información del Departamento de Proyección y Comunicación es la siguiente:

**Ilustración I: Estructura del Organismo.**



Fuente: Ilustración propia.

## **2.4 El entorno del Organismo**

El entorno es donde el organismo funciona; es la red que tiene junto con los colaboradores y la competencia. Una competencia actual del Festival es el Organismo del Palacio de la Música de Atenas que organiza proyectos y espectáculos de varios tipos de arte (teatro, música, danza y etc.). Al mismo tiempo que se desarrolla el Festival Heleno (junio-julio) y en los últimos años el mismo Festival ha decidido colaborar y utilizar sus espacios para su programación. Lo mismo ocurre con la Opera Nacional de Grecia.

Existen otros festivales de la provincia (como por ejemplo el Festival del Teatro Vrachon, el Festival Petras y etc.) que tienen su programación paralelamente con la programación del Festival Heleno y/o son de una duración pequeña y/o tienen una temática muy concreta. Además, el presupuesto no les permite programar espectáculos con un nivel financiero elevado y muchas veces la parte más importante de su programación la exhiben una vez ha terminado el Festival Heleno, y por eso no son una competencia directa.

## **2.5 Actividades del Organismo - el producto cultural**

En el Festival se programan espectáculos de todo tipo: de teatro, de música y de danza, performance, instalaciones, exposiciones, charlas y talleres.

El Festival Heleno ha traído artistas y grupos artísticos con una reputación internacional que entre ellos destacan:

Orquesta: La filarmónica de Berlín, de Viena, de Nueva York, de Hungría y la Real de Londres.

Directores de orquesta como: Metropoulos, Karajan, Bernstein, Bohm, Muti, Barbirolli, Ansermet, Dorati.

Solistas como: Oistrakh, Kogan, Rubinstein, Rostropovich, Arrau.

Cantantes: Callas, Pavarotti, Carreras, Domingo.

Ballets: Bolshoi, Kirov, the Royal Ballet Covent Garden, Paris Opera Ballet, New York City Ballet.

Compositores griegos: Hatzidakis, Theodorakis, Xarchakos.

Además, como novedad este año 2017 el Festival organiza un curso con el título "Bachillerato de Epidauro" que se llevará a cabo desde el día 4 hasta el día 19 de julio, y se dirige al alumnado de todo el mundo de escuelas, instituciones y universidades de arte dramático o de teatro. Se organiza junto con el departamento de Estudios Teatrales de la Universtidad Peloponisiaca de Grecia. Como objetivo de esta actividad tiene investigar el teatro clásico griego y encontrar nuevas formas de escenificarlo.

## **2.6 El público del Organismo**

El departamento de Comunicación del Festival<sup>8</sup> Heleno en el año 2007 hizo su última investigación, debido a la crisis financiera y al bajo presupuesto, sobre su público con el propósito de analizar la audiencia del Festival Heleno. Algunas investigaciones parecidas se hicieron en los años 2003-2004, a cargo de una empresa DataRC por parte del Festival Heleno, pero dado que el Festival se reorientó en el año 2006. En el mismo año investigó los grupos del público al que se estaba dirigiendo (principalmente a los jóvenes), y creo oportuno hacer la entrevista online.

Subieron el cuestionario en la página del Festival ([www.greekfestival.gr](http://www.greekfestival.gr)) el 05/07/2007 en griego y en inglés, con una duración de dos meses aproximadamente (desde el día 06/07/2007 hasta 27/09/2007). Dentro de este tiempo se recaudaron 646 encuestas, cuyas respuestas se analizaron y algunas de sus conclusiones aparecen en las siguientes gráficas.

Las respuestas del cuestionario no eran obligatorias. En el momento de analizar las respuestas, si el cuestionado no había dado una respuesta en una pregunta y si el resultado era menor del 5%, se redondeaba, y si a la vez el porcentaje de las preguntas que no se respondieron era mayor del 5%, entonces como se puede observar, se especifica y se incluye en las respuestas.

La limitación de esta encuesta es obvia, ya que la hicieron en formato

---

<sup>8</sup>Los datos sobre el público del Festival se recaudaron a través del Departamento de Comunicación del Festival.

online y solo podían participar personas con acceso a la Red, así como solo los que habían visitado la página del Festival Heleno. De esta manera, es obvio que las respuestas vienen de personas con una edad muy específica y con una relación estrecha con la tecnología e Internet.

Todas las preguntas eran cerradas (con respuestas ya hechas) por cuestiones de comodidad al momento de analizar las respuestas, excepto la pregunta numero 17: "¿Qué expectativas tenéis para la próxima edición del Festival Heleno?". En esta pregunta los cuestionados tenían la posibilidad de escribir un texto explicando sus expectativas.

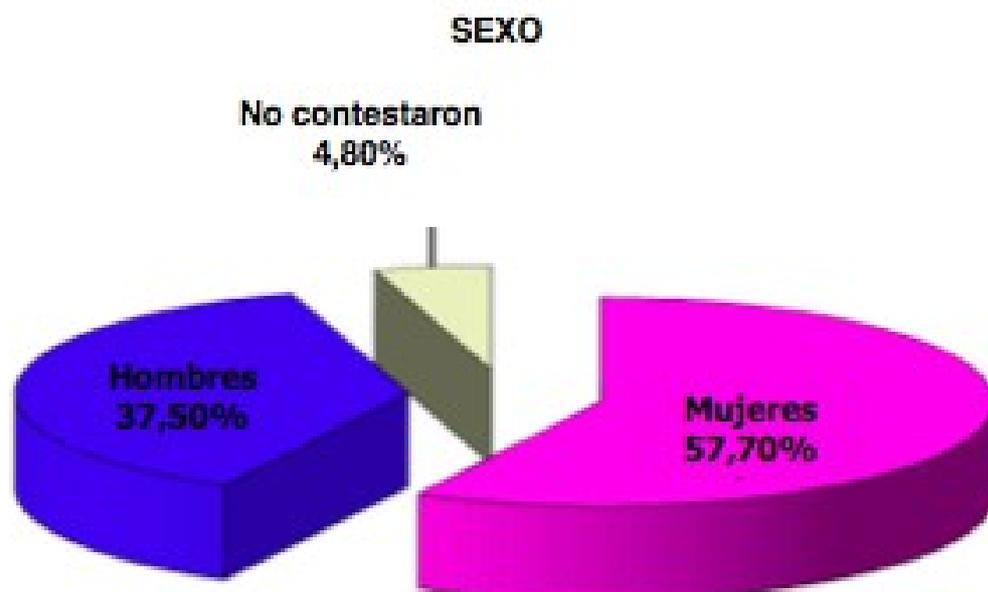
Continuación aparecen unas gráficas:

### 2.6.1 El público del Festival Heleno

#### Sexo

De todas las 646 personas que respondieron el cuestionario, los 242 eran hombres, las 373 mujeres, y 31 personas no han contestaron esta pregunta.

**Ilustración II: Gráfica I**

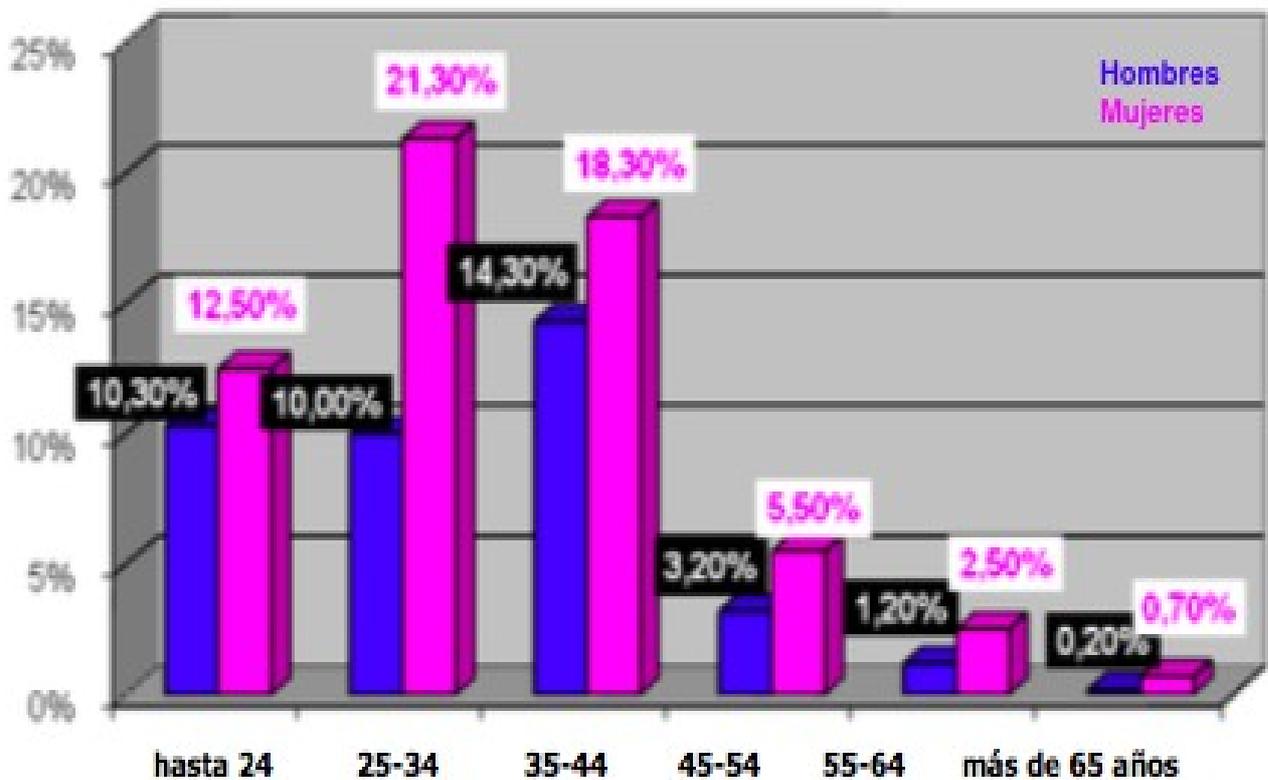


Fuente: Ilustración propia.

### Segmento Generacional

Como se ha mencionado anteriormente, las edades que contestaron el cuestionario en mayoría tenían hasta 44 años, ya que la investigación se realizó online.

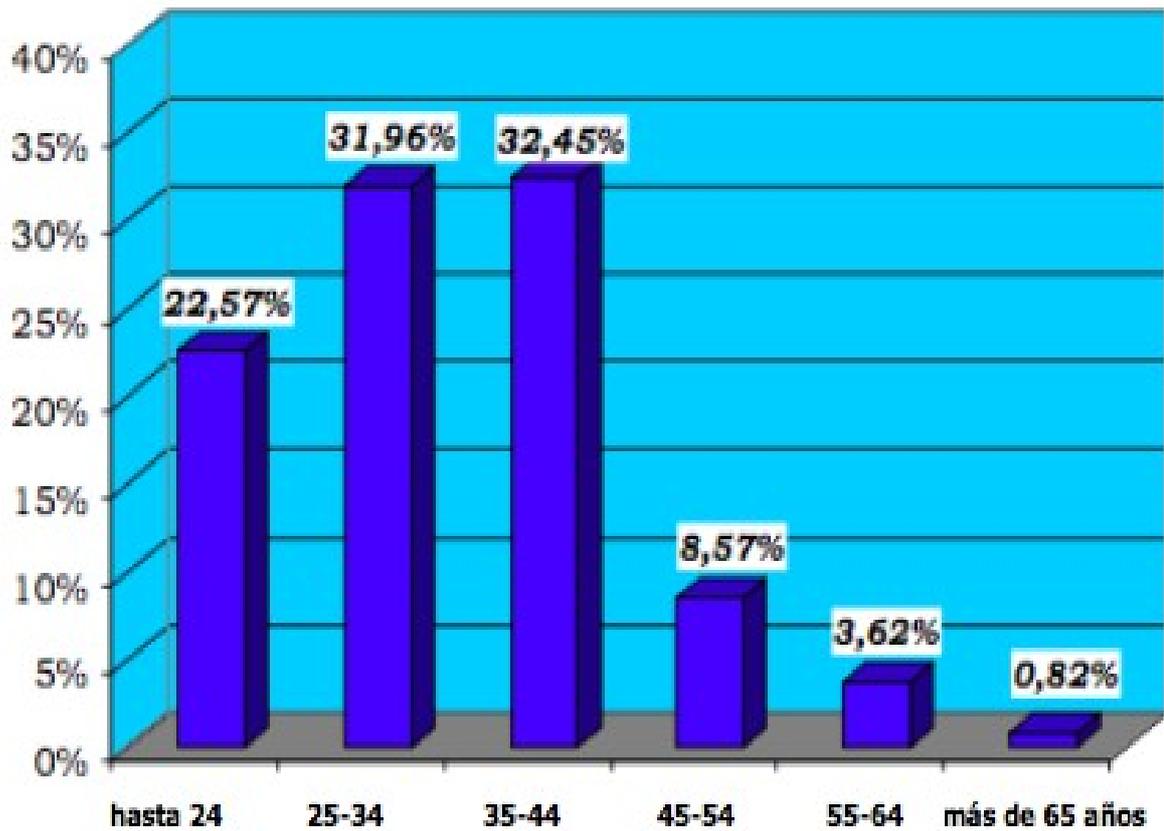
**Ilustración III: Gráfica II**



Fuente: Ilustración propia.

En la siguiente gráfica se combinan el sexo y la edad:

**Ilustración IV: Gráfica III**



Fuente: Ilustración propia.

## **2.7 Espacios - descripción y acceso**

Colaboran muchos teatros, espacios culturales o museos mayoritariamente en la región de Atenas. En su totalidad unos 14 locales, y se mencionan los más importantes y prestigiosos según su programación y su espacio de exhibición.

### **2.7.1 Odéon de Herodes Ático**

El Odéon de Herodes Ático, generalmente conocido como "Herodio", se sitúa en la Sur de Acrópolis, en la calle peatonal actual de Dionísiou Areopagítou. La entrada está por la calle peatonal, debido a que el espacio está en el centro de la ciudad, y el acceso es muy fácil mediante transporte público (en metro o en bus). Además, es accesible para personas con discapacidad.

### **2.7.2 El Teatro de Epidauros**

El teatro se encuentra en la región de Argolida, con una distancia de media hora con la ciudad de Nafplio y aproximadamente a dos horas de Atenas. El acceso se puede hacer a través de las líneas de autobuses nacionales, y pueden acceder personas con discapacidad.

### **2.7.3 El Pequeño Teatro de Epidauros**

El Pequeño Teatro de Epidauros está en la región de Argolida, aproximadamente a dos horas de Atenas y media hora de Nafplio. La entrada al teatro se hace al través del antiguo casco de la ciudad de Epidauro.

### **2.7.4 Pireos 260**

El local que tiene el Festival está en la calle Pireos 260 situado en la zona Tauros de Atenas. Se puede llegar en metro o en autobús. Accesible para

personas con discapacidad.

### **2.7.5 Licabeto**

Un teatro en el aire libre que está en el oriente del monte Licabeto que se construyó en el hueco que dejó la antigua mina. Se puede acceder en autobús o en teleférico. Apto para personas con discapacidad.

### **2.8 Venta de entradas- gestión de entradas**

Las entradas para el festival se pueden comprar de tres maneras: Online, a través de Internet con un cargo en una tarjeta de crédito/débito, por teléfono o en las taquillas que tiene el Festival en los siguientes lugares:

- En el centro de Atenas "Stoa de Psmazoglou" de lunes-viernes: 08:30-16:00, sábados de 9:00-14:30.
- En el teatro de Odéon de Herodes Ático todos los días de 09:00-14:00 y 18:00-21:00.
- En el teatro de Epidauro de lunes-jueves de 09:00-14:00 y 17:00-20:00 y viernes-sábado de 09:30-21:30.
- Otros espacios: Se pueden encontrar taquillas en todos los sitios donde habrá un espectáculo organizado por el Festival y abren dos horas antes del comienzo de cada espectáculo. Además, se venden entradas en las librerías de la cadena "Eleftherudakis". Las entradas anticipadas en todos los sitios salen a la venta tres semanas antes del día del estreno de cada espectáculo.

La gestión de las entradas del Festival pertenece a cada espacio que participa en el Festival. El precio está entre los 5€-50€. Hay varios rangos de precios y varias categorías como, por ejemplo, entrada reducida de estudiante/alumno. Además, ofrecen entradas tipo pack que valen para 5 espectáculos del mismo tipo de arte (música, teatro, danza, performance) y tienen un descuento de 20%.

## **2.9 Programas educativos**

Desde 2006 el Festival lleva acabo unos programas educativos dentro de su programación. Este programa está relacionado con el teatro, la danza y la música. Se realizan junto con varios organismos como: El Centro de Teatro Clásico "Desmi", el ayuntamiento de Asklipieio y el Festival Synch. Estas actividades no están abiertas para todo el público, los interesados tienen que enviar una solicitud para poder participar.

## **2.10 Breve análisis económica del Organismo<sup>9</sup>, un cálculo general de las ganancias y los gastos.**

El presupuesto ordinario del Festival Heleno se hace en la siguiente manera: un 40% viene del presupuesto del Ministerio de Cultura y además un 30% de las ganancias que tiene el Gobierno Griego en el casino de Corfú y de Parnés. Otros ingresos vienen de la venta de las entradas, del alquiler de espacios y de patrocinadores.

---

<sup>9</sup>Información que dio el Departamento de Marketing y Comunicación.

## **Capítulo III**

### **3.1 Retrospectiva artística e histórica**

Es importante para entender el posicionamiento social y artístico que tiene el Festival Heleno hacer un breve resumen sobre la historia de su programación y la integración en su programación en cada una de las disciplinas artísticas.

#### **3.1.1 Música**

Con el origen del Festival Heleno en el año 1955, el organismo se abre hacia bandas sinfónicas internacionales, que hasta entonces no tenían cabida. Aunque el Odeón de Herode Ático no tiene la acústica adecuada para este tipo de conciertos, el escenario y el entorno es tan impotente que podía programar espectáculos de este tipo. El núcleo hasta 2005 de la programación fue la música y el objetivo principal de la filosofía del Festival Heleno era atraer visitantes extranjeros y cuyo resultado derivó en un crecimiento turístico.

A nivel práctico consiguieron el objetivo, además de fortalecer el público asistente de música clásica. La Filarmónica de Nueva York fue una de las primeras actuaciones a nivel internacional y dentro de este concepto se destaca también la actuación del año 1957 de Maria Callas.

A pesar de que la programación artística en los primeros años del Festival Heleno fue escasa, la presencia de estos artistas dio un prestigio al Organismo. Con un ritmo lento pero constante, el Festival empezó a incluir orquestas, maestros y solistas de reconocimiento internacional.

#### **3.1.2 Teatro**

El papel del Teatro en la programación del Festival Heleno siempre ha sido preferente. Especialmente sistemática fue la presencia de obras de teatro griego clásico, con obras y actuaciones innovadoras.

El Festival Heleno también dio lugar a la literatura griega moderna junto con la poesía y a la identidad griega. En 1985, el año que Atenas fue la Capital Cultural de Europa y los años de la Olimpiada Cultural, se representaron obras teatrales importantes del extranjero, dando la oportunidad a los espectadores a asistir a las tendencias modernas.

### **3.1.3 Danza**

El baile en Grecia tiene su origen en la fiesta, pero también se percibe como un idioma universal a través del movimiento de los cuerpos. Hasta el 1965 la mayoría de los espectáculos de baile provenían de la Ópera Nacional de Grecia. En este año participa por primera vez el ballet de Nueva York, y desde entonces han pasado por el Festival muchos artistas importantes del mundo de la danza como, por ejemplo: Pina Bausch, Martha Graham, Demetres Papaioannou, etc.

### **3.1.4 Ópera**

A partir del año 1955 se representaron en el Festival Heleno más de 270 espectáculos de tipo operístico. En el periodo de la ocupación alemana (1941-1944), la Ópera Nacional de Grecia participó en el Festival con Fidelio de Beethoven y Protomastoras (Maestro Constructor) de Kalomiris, en ambos dos espectáculos cantó Maria Callas. Durante los primeros 15 años del Festival las obras de ópera que se programaban tenían un carácter más heleno.

Es en este Festival es donde se representan artistas de ópera por primera vez como: Richard Wagner, Richard Strauss.

A los finales de la década de 1980, el público griego se dirige a otras formas artísticas y también se estrena el Palacio de la Música de Atenas, y por eso a partir de 1990 vemos una caída en la programación del Festival de obras de ópera.

### **3.2 Nuevos objetivos del Festival Heleno<sup>10</sup>**

La información que aparece en este punto y en el siguiente capítulo es resultado de una conversación con el Festival Heleno. Hasta muy recientemente el Festival utilizaba lugares para su programación teatros clásicos (Odeón de Herodes Ático, los dos teatros de Epidauros). A partir de una reorganización interna decidieron ampliar el entorno que utilizaban y mediante el patrocinio del Banco Nacional de Grecia, construyeron un nuevo espacio (Pieros 260) que pertenece al Festival, utilizando también otros teatros, escuelas, museos y fundaciones de la ciudad de Atenas.

Más allá de la creación de nuevos espacios y acuerdos con otras entidades para la cesión de sus entornos en la programación, el Festival tiene como objetivo la ampliación de su público fiel, dar soporte a nuevos artistas, apoyar y colaborar con grupos artísticos interesantes que aportan algo novedoso en el mundo artístico de cualquiera disciplina, así como danza, música y teatro.

El Festival Heleno no solo ofrece productos culturales (eventos artísticos) sino también, al mismo tiempo ofrece otro tipo de servicios con un marcado carácter de ocio. Por eso pretenden dar visibilidad a los servicios que ofrecen, aunque son conscientes de la dificultad debido a que son servicios intangibles. La administración analizó las necesidades, los deseos y también las experiencias que tuvo su público e intentó facilitar a los usuarios los servicios que necesitaba: calidad con un precio reducido con la finalidad de otorgarle valor añadido.

A causa de aplicar la mercadotecnia (marketing mix, mezcla comercial, mix comercial etc.), consiguió crear una imagen positiva a través de la técnica del boca a boca (Word of mouth), reponer el "producto/servicio de la marca" en el mercado y cumplir con las expectativas de su clientela - espectadores.

### **3.3 Reubicación del Festival en el mercado**

---

<sup>10</sup> Según la información que facilitó el Departamento de Marketing y Comunicación.

### **3.3.1 Creación de objetivos de valor (Value Objectives)**

- Una de las ambiciones del Festival es ser tendencia (trending topic) en los meses de junio-julio y punto de referencia para la ciudad de Atenas.
- Ser una atracción para el desarrollo del turismo cultural.
- Organizar eventos culturales de alto nivel y en el mismo tiempo con un carácter educativo.
- Mostrar su carácter sociológico hacia colectivos y temas vulnerables de la sociedad.

### **3.3.2 Objetivos del programa (Program Objectives)**

- La programación del Festival ahora no tiene solo un carácter de entretenimiento sino también educativo.
- Las obras se dirigen a todos (público con afinidad o no en relación a las artes) pero mayoritariamente al público joven y grupos minoritarios.
- Se realizan talleres (workshops) abiertos a estudiantes y nuevos artistas.
- El Festival invitó a artistas griegos con éxito que viven fuera de Grecia y teniendo como propósito ser un apoyo para ellos en el extranjero.
- Colaborar con artistas internacionales para crear nuevos espectáculos.

### **3.3.3 Objetivos Estratégicos (Strategic Objectives)**

- Generar más público en espacios como el de Epidauros, Odeón y el de Lycabetus.
- Reducir drásticamente los gastos de la producción sin la necesidad de utilizar agentes externos.
- Equilibrar los gastos y las ganancias de cada año físico.

El Festival utilizó una estrategia de innovación (Innovation Strategy), basándose

en los siguientes métodos:

- I.* Hicieron una evaluación (Benchmarking) de los servicios y de los productos en comparación con las mejores prácticas a nivel internacional. Evaluó una serie de comportamientos que tienen los organismos de alto nivel en el mundo e intentó adaptar a su filosofía.
- II.* Realizó un análisis de la competencia (Competitor analysis and profile), en un periodo del año en el que prácticamente el Festival actúa solo sin desafíos, ya que apenas existen otros festivales de este tipo, resaltando la calidad y el prestigio que tiene dentro de la sociedad griega dicho Festival. Todos estos pequeños cambios fueron la causa de un mejor posicionamiento.
- III.* La elección de los nuevos espacios para la acogida de los espectáculos, amplió los límites geográficos, con el objetivo de aumentar su público, entre los que destacan inmigrantes con carencias económicas. Además, fomentó los conciertos de tipo étnico, que se organizan paralelamente con la programación del Festival en varios sitios de la ciudad.
- IV.* Reponer el producto de marca/servicio en el mercado (Brand re-positioning), cambiando paralelamente el producto por las siguientes razones:
  - Un cambio de presidente dentro del organismo hizo que el Festival adquiriera una nueva dinámica y una ventaja competitiva.
  - La renovación de la empresa a nivel cultural trajo consigo una renovación de los elementos secundarios del producto.
  - El cambio de la dirección promovió que su estrategia ampliara las edades de su público y de la calidad, sin romper el vínculo con el público ya existente. El organismo reconoció la necesidad del público ateniense y en general, ayudó a incentivar una programación novedosa y radical.
  - La marca "Festival Heleno" estaba originalmente asociada al verano y a las producciones clásicas en el Odeón de Herodes y en Epidauros. Recientemente la programación ha sido por lo general más subversiva y

el organismo intentó cambiar las percepciones establecidas, como por ejemplo que el Odeón de Herodes y el Epidauros deben programar solo obras clásicas y que los espacios cerrados solo sirven para espectáculos en el periodo de invierno.

### **3.4 Nuevos Medios de Comunicación**

Desde 2007, el departamento de comunicación del Festival Heleno crea unos vídeos de pequeña duración, que se transmiten en la televisión, se suben en youtube, en la página web del Festival ([www.greekfestival.gr](http://www.greekfestival.gr)), en las redes sociales, en las pantallas del metro y en general se retransmiten en diferentes espacios públicos. Como se puede ver, con esta nueva política de comunicación para este tipo de productos culturales, se están utilizando una gran variedad de medios actuales con el fin de atraer a todos los tipos de público, pero sobre todo a los jóvenes, quienes son los futuros clientes del Festival. A través de estos vídeos se transmite brevemente el lema, la temática del Festival o algunos artistas.

En el año 2008, el Festival crea su propia cuenta en las redes sociales, y varios años después, en 2016, crea su cuenta de Instagram. Además, cada 15 días publica su propio periódico que se reparte gratis, en él podemos encontrar toda la información y algunas entrevistas realizadas a los artistas que participan con sus obras en la programación de cada edición.

Es un hecho indudable que la tecnología ha cambiado la vida moderna, pudiéndose observar en varios actos de la vida social y personal a diario. Las personas como individuos consumidores, instituciones privadas o públicas, intentan mejorar las relaciones de comunicación, intercambios de información ya existentes, centrándose cada vez más en Internet a través del comercio online.

Los nuevos métodos que el Festival Heleno adoptó tienen como propósito principal el aumento de la participación del público activo, y de la participación del público potencial. Por eso se utilizan medios y métodos

modernos para acercarse de forma indirecta y efectiva a diversos grupos sociales.

### **3.5 Análisis del entorno en el que el Festival Heleno interviene**

En esta parte del trabajo se presenta el entorno en el que el organismo interviene. Por esta razón, voy a utilizar el método de PEST (Política, Económica, Social, Tecnológica) que se concentra en el análisis de las estructuras organizativas de un organismo.

#### **3.5.1 Dimensión Política:**

El Ministerio de Cultura subvenciona el 40% del coste con el presupuesto de la cartera ministerial, otro 30% del coste proviene de los beneficios de la participación del Gobierno en los casinos de Corfú y Parnitha. Por lo tanto, el Festival Heleno dispone de libertad para con sus contrataciones, y en cada edición tiene la oportunidad poner en contacto al público y varios tipos de arte con tendencias modernas. Además, tiene la oportunidad de invitar a grupos y a artistas que se mueven en una esfera internacional.

#### **3.5.2 Dimensión Económica:**

El ámbito económico en el que se lleva a cabo el festival, junto al presupuesto anual, como he mencionado anteriormente, y cuya principal fuente es el Ministerio de Cultura, son los patrocinadores. En los últimos años, con el crecimiento del patrocinio cultural, es importante destacar el fortalecimiento de los patrocinadores, tanto si es en forma de ayuda económica, como si es una forma de servicios intangibles.

#### **3.5.3 Dimensión Sociológica:**

Se puede observar que el Festival Heleno representa las tendencias que existen en el mundo del arte, tanto a nivel nacional, como a nivel internacional. Se esfuerza por asemejarse a otros festivales europeos. Las producciones desempeñan un papel importante en el desarrollo y la producción cultural del país.

#### **3.5.4 Dimensión Tecnológica:**

El desarrollo tecnológico y las herramientas tecnológicas han contribuido al desarrollo de los organismos culturales, en los niveles de proyección y comunicación, de evaluación y promoción del mismo producto cultural.

### **3.6 Análisis del entorno directo en el que el Festival se desarrolla**

Voy a analizar el entorno directo en el que el Festival se desarrolla, y voy a mencionar las organizaciones o personas con las que el festival tiene relaciones como consecuencia del su funcionamiento. El entorno directo se constituye por organizaciones y personas que funcionan como productores y coproductores, colaboradores, creadores de opinión, competidores y trabajadores, incluyendo la sociedad.

#### **3.6.1 Productores y Colaboradores:**

Dentro del término productores encontramos a todas esas organizaciones o personas individuales con las que se organizan y se plantean las producciones que se realizan en el Festival Heleno durante los meses de verano, y donde se engloba a todos estos artistas o grupos artísticos y otros festivales. A la categoría de los colaboradores pertenecen festivales u organismos que llevan a cabo, junto con el Festival Heleno, los gastos de una producción, en este tipo de colaboraciones está el Palacio de la Música de Atenas, que presta su espacio para cubrir las necesidades de algunas producciones. El Festival

Heleno está colaborando con la Escuela de Bellas Artes y, en los últimos años, le han encargado la producción del cartel del festival. Dentro de este grupo están todas esas empresas o personas que dan al festival productos o servicios que son necesarios para que el Festival Heleno se lleve a cabo.

### **3.6.2 Sociedad:**

La pretensión del Festival, para coexistir de manera armónica con la sociedad y la creación de relaciones estables con la sociedad local, obliga a invertir en la comunicación con las autoridades municipales, junto con las sociedades y organizaciones, ya que tienen un carácter y un poder que puede influir de cualquier manera en el Festival.

### **3.6.3 Creadores de opinión y Medios de comunicación de masas:**

Para relaciones con la sociedad académica el festival hace sus relaciones con este sector de la sociedad con mucho cuidado porque los académicos en Grecia en el tema de la cultura son muy poderosos y el Festival los utiliza como creadores de opinión. También con el mismo tipo de relaciones tiene con los medios de comunicación de masas porque en Grecia se consideran como la cuarta autoridad, por lo tanto, en temas relacionadas con el arte los críticos tienen un impacto impresionante al público.

### **3.6.4 Competidores:**

En el caso de los festivales, los competidores, considerando las teorías modernas de marketing, apuntan al tiempo libre de la sociedad, se consideran las actividades que se pueden hacer dentro de casa, las actividades fuera de casa, la participación en otras actividades culturales y educativas y la competición en directo con otros festivales. Según el departamento de comunicación del festival, se crean redes para intercambiar opiniones con

organizaciones similares en el extranjero. Como resultado, es más correcto en el caso de este tipo de festivales en Grecia hablar de colaboracionismo y no de competitivismo aunque no se consideraba correcto en la terminología económica. La situación, determina el modelo de co-competitivismo, según esto, lo mejor de la actividad empresarial no se identifica con el exterminio del enemigo empresarial, sino que se basa en una colaboración larga en el tiempo y le da la oportunidad para predecir sus movimientos. El Festival Heleno no es considerado como una empresa agresiva y se basa en una lógica más introvertida. Su competitivismo se nota en las negociaciones con los proyectos que piden otros festivales internacionales.

### **3.6.5 Trabajadores:**

Por último, un elemento muy importante para el Festival son sus trabajadores. La creación de una relación comunicativa entre las dos partes, los trabajadores y la administración, es algo muy importante para la política de comunicación del Festival. Primero, porque así los que trabajan tienen la misma misión y visión con el festival y, segundo, así la administración tiene una imagen más realista del festival.

## **3.7 Análisis DAFO del Festival Heleno**

En este punto podemos analizar los puntos fuertes y débiles del Festival Heleno, y también, las oportunidades y amenazas, utilizando el análisis DAFO. Este análisis es parte del análisis anterior, enfocando en la organización. La parte Debilidades y Fortalezas es para la investigación interna (los recursos, las habilidades, la estructura organizativa, cultura y etc.) y, las Amenazas y Oportunidades su situación externa que pertenecen a la economía, política y pueden influir o cambiar el crecimiento y la viabilidad del organismo.

### **3.7.1 Oportunidades:**

-La globalización y el desafío de las fronteras da la oportunidad de investigar la influencia del Festival a nivel internacional.

-La democratización del arte y el incremento de las tipologías de audiencia del Festival.

-Los gastos de un hogar griego para el sector de la cultura es muy bajo (el 55% de los entrevistados de una investigación para el comportamiento cultural en Grecia dice que los griegos gastan menos en cultura. Lo que da la oportunidad de cambiar la situación).

-Madurez en las condiciones para el cambio en un ejemplo del negocio cultural a través de la tecnología.

-Desarrollar nuevas tecnologías y comunicación. 7

### **3.7.2 Amenazas:**

-La globalización y el desafío de las fronteras aumenta la competencia a un nivel internacional.

-Una parte de la sociedad griega no visita espacios culturales (el 60% de los entrevistados en una investigación para el comportamiento cultural en Grecia dice que no visita nunca espacios culturales)<sup>11</sup>.

-Una parte de la sociedad griega no está dispuesta a pagar por un evento cultural, ni tampoco a ninguna organización (el 46% de los entrevistados en una investigación para el comportamiento cultural en Grecia dice que no está dispuesta a pagar por un evento cultural ni a ninguna organización).

### **3.7.3 Fortalezas:**

-Este tipo de festival es el único festival que existe en Atenas.

---

<sup>11</sup> Datos que facilitó el Festival Heleno.

-Las relaciones que tiene el propio festival con grandes instituciones y su prestigio.

-Los edificios están repartidos dentro de la ciudad.

-Los eventos con un reconocimiento internacional se presentan en los dos meses de verano, en una época que hay mucho movimiento turístico.

-La visión del Festival.

-La administración es flexible y le da la ventaja de adaptarse continuamente.

#### **3.7.4 Debilidades:**

-La existencia del Festival los dos meses de verano en comparación con otros organismos culturales de Atenas y su dependencia en el tiempo para eventos al aire libre.

-La pequeña cantidad de gente que trabaja en esta empresa.

-La carencia de personal administrativos con formación en programas educativos, con capacidad de aumentar el público y con formación en el ámbito de la gestión cultural.

### **3.8 El Festival Heleno a través de sus carteles**

En este apartado, antes de entrar en el apartado más histórico del organismo, es importante ver el desarrollo artístico que tiene el Festival Heleno a través de sus carteles<sup>12</sup>. Este resumen histórico/artístico se centra en las ediciones realizadas entre 1955-2017. Desde 2006, el año que el Festival decidió dar un cambio radical tanto en su programación y en general en su organización, se ve claramente la nueva política artística con referencias modernas y actuales. En

---

<sup>12</sup> En el Anexo I.

los últimos años el diseño de los carteles los encarga al departamento de Bellas Artes de la Universidad Politécnica Nacional de Atenas.

Los carteles del Festival Heleno narran una historia cultural de una sociedad de más de medio siglo. A través de los carteles se conecta directamente con el papel del Festival, con los desarrollos culturales, sociales y políticos del país. Por medio de estos carteles podemos ver reflejada toda la historia cultural de Grecia al igual que su inestable situación política a lo largo de estos años (dictadura, monarquía parlamentaria y democracia parlamentaria).

Dejando de lado que la finalidad de estos carteles no era propagandística con el paso del tiempo se han convertido en un reflejo de la historia del país desde el 1955 hasta el día de hoy. Los motivos representados reflejan el lenguaje artístico, el sentido cultural, los conflictos sociales e históricos, mostrando el carácter del arte y la creación contemporánea. La importancia de los carteles empieza con la colaboración de grandes artistas griegos como por ejemplo G. Tsarouchis.

En el año 1960 el Ministerio del Turismo encargó la proyección del Festival a personajes muy importantes del mundo de las letras y a nuevos creadores, para elaborar un cartel con una perspectiva artística y un mensaje, trascendiendo la mera publicidad del Festival, resultando ganador de un concurso internacional en el año 1962 en Italia.

El lenguaje artístico de los carteles de la década de 1960 muestra todo el sentido de lo que es el Festival Heleno. En los años sucesivos, cuando las circunstancias políticas limitaban y censuraban el papel del arte en la sociedad, el mundo creativo/cultural siguió existiendo, y a través de los carteles intentó transmitir su mensaje.

## **Capítulo IV**

### **4.1 El origen del teatro**

Elementos teatrales y dramáticos existen en todas las sociedades, independientemente de la complejidad o la simpleza que posea. Estos elementos se pueden evidenciar a través de los bailes y rituales de los pueblos primitivos, también en las campañas políticas, desfiles, eventos deportivos, religiosos o juguetes para niños. Sin embargo, la mayoría de los participantes no consideran estas actividades como eventos primarios teatrales, aunque haya espectáculo, diálogo o conflicto. Por lo tanto, es necesario distinguir entre el teatro como una forma de arte y el uso sintomático de elementos teatrales en otras actividades. La distinción es particularmente importante en este caso, ya que sería imposible construir una historia coherente de todos los elementos teatrales en las diversas actividades de la humanidad a través de los siglos. Por lo tanto, este apartado de la investigación trata principalmente el teatro como institución, su gestión y su origen.

En su intento de describir el origen del teatro, el investigador debe basarse fundamentalmente en las teorías, ya que no hay pruebas fiables. Para responder a la pregunta ¿Cómo nació el teatro? Se debe remontar a la llegada de elementos teatrales, configurar las teorías sobre la forma en que fueron descubiertos, la manera en la que fueron remodelados y como llegaron finalmente a establecerse en esta actividad autónoma con el nombre de "teatro". Dado que gran parte de este proceso se produjo antes del amanecer de la historia registrada, el historiador puede reconstruirla sólo a través de los hechos. No es de extrañar entonces, que haya muchas teorías sobre el origen del teatro y ninguna se pueda verificar. La teoría más concurrida se basa en el desarrollo del teatro a través del mito y la ceremonia.

### **4.2 La teoría del origen de la ceremonia teatral**

El interés por los orígenes del teatro es constante y progresivo desde el siglo XIX, cuando los antropólogos empezaron a investigarlo por primera vez. Desde entonces, las teorías han experimentado por lo menos tres fases principales.

En la primera fase, desde 1875 hasta 1915, los antropólogos dirigidos por Sir James Frazer (Φρέιζερ 1990: 54-179), argumentaban que todas las culturas pasan por las mismas etapas de desarrollo. Por lo tanto, las sociedades primitivas existentes pueden proporcionar evidencias reales sobre el origen del teatro desde hace algunos miles de años. (El término "primitivo" se utiliza en este capítulo para determinar qué comunidades no han desarrollado un lenguaje escrito).

Por eso, llegamos a entender que el proceso que han descrito los antropólogos es el siguiente: los humanos, con el paso del tiempo, tomaron consciencia de las fuerzas que determinan la oferta alimenticia y otros factores de su vida. Ya que no tenían ningún conocimiento particular para las causas naturales y todas estaban atribuidas a los poderes sobrenaturales o mágicos. Seguidamente, comenzaron a buscar medios para ganarse el favor de estas fuerzas. Durante un tiempo, distinguen una conexión entre sus propias acciones y el resultado deseado. Repiten los pasos, los editan, los normalizan hasta que se transforman en rituales. En esta etapa, por lo general todo el grupo está involucrado en la ceremonia, y las fuerzas sobrenaturales son "los espectadores". (Κακούρη 1987)

Alrededor de las ceremonias aparecen diferentes historias o mitos que las explican, las describen o las idealizan. A menudo, estos mitos contienen elementos que se basan en las personas y eventos reales, pero por lo general están totalmente centrados en la historia. Muchas veces los mitos incluyen representantes de estas fuerzas sobrenaturales, que tienen la intención de honrar o influenciar en las ceremonias. Los ejecutores en este caso encarnan personajes míticos o fuerzas sobrenaturales en los rituales o en las festividades que los acompañan. Esta forma de realización es un punto que indica una estética de lo que es arte dramático.

A lo largo de la evolución humana, cambian también los puntos de vista sobre las fuerzas sobrenaturales y su origen con el resultado de dejar o modificar ciertas ceremonias. Pero los mitos creados en entorno a estas ceremonias se conservan y forman parte de la tradición oral de cada raza, y en algunos casos, las historias de los mitos se dramatizan y se escenifican como obras individuales, libres de un ritual. Al hacer esto ha ocurrido el primer paso para crear lo que llamamos hoy teatro. Esta es, en resumen, la teoría del siglo XIX y la evolución del teatro desde el mito.

Una segunda fase del concepto apareció alrededor del 1915, gracias a otra escuela antropológica con portavoces como Bronilaw y Malinowski, (Πετράκου 1999) quienes rechazaban el proceso de la fabricación y lo sustituyeron por un proceso inductivo. Los antropólogos de esta escuela se centraron en un estudio directo y profundo de la operación diaria de la sociedad primitiva. A menudo se llaman "funcionalistas". También se enfrentaron a la idea existente de las comunidades primitivas. Para ellos, estas sociedades eran un caso especial y cuestionaban la idea anterior de que la concepción moderna de las sociedades primitivas podían aclarar el origen de las antiguas instituciones. Ellos argumentaron que las instituciones culturales nacían y evolucionaban a través de los diferentes procesos de cada cultura.

A partir de la Segunda Guerra Mundial comenzó una tercera fase, encabezado por Claud Levi-Strauss, conocidos como los "estructuralistas". Al igual que los funcionalistas, Levi - Strauss rechazaba el darwinismo cultural y argumentaba que cada sociedad se desarrolla de manera única e individual. Por otra parte, al igual que Frazer, Levi-Strauss estaba interesado en los modelos globales, aunque sus interpretaciones son diferentes. Levi-Strauss principalmente estaba interesado en el funcionamiento de la mente, y buscaba respuestas referentes al análisis del mito, que consideraba como una especie de sistema lógico, diferente a lo habitual. Pero esta concepción no es menos compleja que la utilizada en el campo de la investigación científica de las sociedades avanzadas. Levi-Strauss llegó a la conclusión de que hay al menos dos formas de pensar: el científico y el mitológico-mágico, que aborda el

problema desde un punto de vista diferente, pero igualmente válido. El "pensamiento salvaje" en palabras de Levi-Strauss, funciona a través de casos concretos más que con ideas. La lógica y las formas de pensar de una sociedad pueden ser visibles a través de estos casos o las imágenes, consagradas en los mitos y las representaciones y manifestaciones estéticas y simbólicas, tales como las máscaras y los rituales.

A pesar de los cambios en el enfoque, los antropólogos están de acuerdo en un punto clave: el ritual y el mito son elementos esenciales en todas las sociedades. Los investigadores apoyan la hipótesis de que el teatro proviene de los rituales primitivos. Hoy en día la mayoría de los críticos y los historiadores están de acuerdo en que el ritual es sin duda, una de las fuentes originarias del teatro, pero no necesariamente la única. Por otro lado, la mayoría de los investigadores rechazan la idea de que el teatro siguió el mismo proceso evolutivo en todas las sociedades, como se puede observar en el caso del teatro asiático. Por otra parte, las investigaciones han dejado de lado el análisis de las sociedades primitivas occidentales.

### **4.3 Las ceremonias/Festivales**

Aunque las ceremonias en las sociedades primitivas existentes ya no se consideran pruebas completamente fiables del origen del teatro en la antigüedad, siguen siendo útiles en otros aspectos, por ejemplo, nos pueden informar acerca de la utilidad de los rituales en las sociedades primitivas (aunque el uso que le daban las diferentes sociedades no era el mismo).

En primer lugar, la ceremonia es un tipo de saber. Cada sociedad tiene una percepción del universo en relación a los mitos y los diferentes rituales, lo que conlleva a la aparición de distintas definiciones del hombre y su relación con el mundo.

En segundo lugar, los rituales pueden ser educativos. Lo que caracteriza una sociedad primitiva es la ausencia del lenguaje escrito, la ceremonia puede servir como un medio de transmisión de la tradición y del conocimiento. Muchas tribus primitivas realizan rituales de introducción en la sociedad, algunos de los

cuales duran unos pocos días, mientras que otros llevan años de formación de los miembros jóvenes sobre las creencias religiosas, tabúes, costumbres e historia. Tales rituales son todavía comunes en las tribus de Australia y África, y siguen formando parte de la tradición de los indios de América.

En tercer lugar, los rituales están diseñados para influir o determinar los hechos. Uno de los objetivos fundamentales de muchos rituales es lograr el resultado deseado - como ganar una batalla, la lluvia o favorecer alguna fuerza sobrenatural - a través de la representación. Por ejemplo, muchos rituales son asociados con los cambios de estación. Ciertos pueblos primitivos todavía no se han dado cuenta de que hay un programa natural anual, y considera necesario asegurar la llegada de la primavera o la continuación de la fertilidad. En algunos casos se recurrió a orgías sexuales, para inducir a la fertilidad de la tierra o teatralizaban batallas rituales entre el invierno y la primavera, y entre la muerte y la vida, que terminaban con el triunfo de la segunda.

En cuarto lugar, el ritual se utiliza para glorificar - un poder sobrenatural, una victoria en la caza o en la guerra, el pasado de la comunidad, un héroe o un tótem (es decir, un animal, una planta o un elemento natural con el que la tribu se considera estrechamente relacionada).

En quinto lugar, el ritual puede tener el fin del entretenimiento y del placer. Incluso el ritual más serio, ofrece placer a través del espectáculo, de la reanudación de la forma o el virtuosismo de los intérpretes.

Es necesario destacar que la mayoría de estas funciones pueden ser útiles en diferentes maneras y en diferentes grados, a través del teatro. Por lo tanto, es obvio que el ritual primitivo y el teatro, están estrechamente vinculados. Además, tanto en el ritual y como en el teatro se pueden utilizar los mismos elementos: música, danza, voz, máscara, traje, artistas, espectadores y el escenario. Por ejemplo, la mayoría de los rituales primitivos utilizaban bailes pantomímicos y música rítmica para acompañar como medio principal. El tono de la voz también es un punto común, pero el discurso y el dialogo se usaban menos. Las máscaras y los trajes son los componentes típicos. Muchas tribus creen que un espíritu se puede atraer por medio de una representación y entra

dentro del cuerpo humano. Por lo tanto, las máscaras y los trajes son elementos atractivos para los espíritus que deben ser aconsejados o manipulados. Estos complementos teatrales también se utilizaban para representar al animal que querían sacrificar o atraer un resultado deseado.

La pintura, ceniza o ungüentos, complementaban la máscara y el traje, que cubre parte del cuerpo. También debe haber "actores" extremadamente dotados y disciplinados con el fin de no cometerse una desviación sobre lo que se consideraba la esencia del ritual. Cuando se afianzan los rituales, los maestros, los ancianos o los sacerdotes ejercen un control estricto en la ejecución, similar al papel de un director teatral. Se utiliza una "zona de acción" y si hay espectadores, una "zona de butacas". Los espacios de una ceremonia varían mucho entre ellos. El área de representación era circular y alrededor estaba la audiencia, esto era un tipo de espacio característico. En otros casos, como en algunos rituales de Australia, donde pintaban las hojas de los árboles o colgaban una tela al fondo, los espectadores estaban sentados o situados de pie alrededor de los artistas. Otros grupos utilizaban más de un área de acción o un área grande, por ejemplo, cuando los artistas se trasladaban desde el pueblo hasta el mar, y viceversa.

¿Se puede afirmar entonces que no hay diferencia significativa entre el ritual y el teatro? Algunos investigadores hacen una distinción muy marcada, mientras otros sostienen que las diferencias son tan insignificantes, que los rituales pueden ser considerados como parte de la historia del teatro. Esta cuestión no se puede resolver aquí, pero tal vez sus razones se minimizan si se hacen algunas afirmaciones fundamentales. En primer lugar, la mente humana no tolera el caos, por lo que siempre se busca la clase y la forma en la que se planteen cuestiones acerca del porqué de las cosas. En esta búsqueda, la gente se crea su propia percepción de su relación con lo divino, el universo, la sociedad y de sí mismo. Cada período del teatro refleja la percepción actual del hombre y su lugar en el universo y la sociedad.

#### 4.4 Otras teorías sobre el origen

Aunque la teoría del ritual es la más popular, no es la única. Algunos investigadores buscan el origen en la narración. Ellos argumentan que contar y escuchar historias es una tendencia fundamental en los seres humanos. Por lo tanto, proponer un modelo evolutivo de la narrativa (sobre la caza, la guerra, o de otros logros del ser humano), consiste en un proceso gradual. El narrador utiliza la suplantación, la acción, el diálogo, y luego distribuye los personajes entre diferentes personas. Por lo tanto, esta teoría atribuye el origen del teatro en el instinto narrativo (Κακούρη 1987). Una teoría relacionada con la anterior ve el teatro como una evolución de los bailes, que son originalmente rítmicos o la imitación de los movimientos y los sonidos de los animales. Ambas teorías asumen que el teatro fue desarrollado independientemente del ritual.

Además de la investigación de los posibles orígenes del teatro, los investigadores también especulan acerca de los motivos que impulsan a las personas a crear el arte conocido como el teatro. ¿Porque ha evolucionado el teatro y sigue siendo todavía apreciado después de haber dejado de realizar su misión que es el ritual? La mayoría de las respuestas se relacionan con las teorías del funcionamiento de la mente y las necesidades humanas.

En el siglo IV a.C., Aristóteles (Αριστοτέλης 2008: 55-100) sostenía que el hombre es un ser de naturaleza mimético, que encuentra placer imitando a personas, cosas, acciones así como ver otras imitaciones. En el siglo XX, varios psicólogos añaden el elemento de ficción, a través del cual el hombre intenta recrear la realidad en un estado más satisfactorio que el otorgado por la vida. Por lo tanto, la literatura (que la dramaturgia pertenece a ella) permite al hombre representar sus miedos y ansiedades, y así es capaz de enfrentarse o cumplir sus sueños y esperanzas. En este sentido, el teatro es una herramienta con la que el hombre se identifica, y logra entender el mundo usándolo para escapar de la realidad desagradable.

Pero ni el instinto de la mimética, ni el don de la imaginación conduce necesariamente al teatro independiente. Por lo tanto, se requieren más

explicaciones. Condición para ello es una percepción de un mundo avanzado lo suficiente como para permitir una visión independiente y objetiva de los problemas humanos. Por ejemplo, un punto de este concepto es la aparición del actor cómico, ya que requiere suficiente objetividad para hacer frente a las desviaciones de la norma como algo ridículo en lugar de una amenaza para el buen funcionamiento de la comunidad. Otro punto es el desarrollo de la estética. Por ejemplo, la forma en la que las percepciones de las personas evolucionan, dejan de creer en ciertos mitos y rituales que sean necesarios para su bienestar. Sin embargo, conservan sus mitos por un tiempo, como parte de su tradición. Con el tiempo estas historias llegan a tener un valor más que estético, religioso o útil. Otras dos condiciones asociadas con la estética, son esenciales también: la aparición de las personas que pueden organizar elementos teatrales con un alto grado de experiencia y una sociedad capaz de apreciar el teatro como una actividad independiente y cualificada.

Otra teoría, que da una perspectiva a la historia del teatro, es la teoría de las sociedades estáticas y dinámicas. En todas las sociedades existen fuerzas que tienden a mantener las condiciones existentes y otras fuerzas que favorecen los cambios. Por lo general, en una determinada sociedad o período existe una u otra tendencia. Las sociedades llamadas primitivas son las que se mantuvieron estáticas en una etapa temprana de su desarrollo.

El análisis de Joseph Campbell (Campbell 1996: 103-150) sobre las diferencias entre el pensamiento oriental y occidental, aclara de alguna manera estos puntos de vista conflictivos. En las leyendas occidentales domina la relación entre dos tipos, divina y humana, y los elementos distintivos del pensamiento occidental se pueden encontrar en parte en los personajes divinos y en los humanos. Estos personajes no tienen un carácter fijo, sino varían dependiendo del período histórico y la sociedad. Existen ejemplos en los que los dioses tienen un poder supremo, y las personas están limitadas a un papel de dependencia absoluta (esto es en realidad la perspectiva religiosa). En otras, se da énfasis sobre la capacidad racional del ser humano y su potencial (perspectiva humanística). El humano primitivo, residente en el Oriente

Antiguo, el hombre egipcio y el hombre medieval gravitan hacia la visión religiosa y ven un mundo que está bajo control de Dios, una entidad eterna e inmutable. Los griegos ampliaron el papel del ser humano y establecieron la línea dominante del pensamiento occidental en que el hombre (una vez mensajero del Dios, pero por lo general actúa de forma independiente), tiene un papel importante en sus decisiones y sus acciones. Desde el Renacimiento, se acepta más la perspectiva humanística y el concepto de una intervención divina disminuye. Por lo tanto, en el pensamiento occidental, el mundo se ve principalmente desde el punto de vista humanístico (es decir, como un campo de batalla, de cambios y de evolución) cuyo factor clave es el ser humano, tanto por lo bueno (racionalización) y por lo malo (por el egoísmo). El pensamiento oriental no reconoce ninguna dicotomía fundamental entre Dios y el hombre.

En los mitos del Este el hombre busca superar el tiempo y llegar a la unidad de la existencia, donde todas las divisiones desaparecen incluyendo la distinción entre dios y humano. Aunque superficialmente el mundo se ve confuso y cambiante detrás del aparente desorden, existe una armonía tan perfecta que no puede ser alterada. La idea del Este fomenta una percepción del orden mundial donde se definen todas las tareas, funciones y capacidades. No ve la realidad como una serie de relaciones que cambian constantemente (como en el Oeste), pero sí como un estado definido en el que el hombre no puede influir. Para el espíritu oriental, por lo tanto, el cambio y el progreso son ilusiones, mientras que en el Oeste es la esencia de la verdad y la realidad.

Esto puede explicar en parte por que las tradiciones teatrales de Asia y África tienden a la conservación y al estatismo, mientras las tradiciones europeas tienden hacia el cambio y el progreso.

## **Capítulo V**

### **5.1 El teatro y el drama en la Grecia Clásica**

La cultura griega, que dio al teatro su primer gran periodo de éxito, surgió entre los siglos VIII y VI a.C. La unidad política principal era la "polis" (πόλις) o ciudad-estado, que consiste en la ciudad y sus alrededores. La mayoría de estas ciudades-estado eran Atenas, Esparta, Corinthos, Tebas, Megara y Argos, pero también había algunos incluso en la costa Turquía y las islas del Egeo.

### **5.2 El origen de la tragedia**

Igual que en todas las sociedades emergentes, así como también en Grecia, las fuentes relacionadas con el origen del teatro y el drama son algo raro de encontrar. Los griegos aprendieron a escribir alrededor del 700 a.C., momento en el que absorben y modifican el alfabeto fenicio. A raíz de esto, los testimonios escritos comienzan a crecer, pero los relacionados con el teatro siguen siendo escasos hasta que el gobierno de Atenas formaliza y apoya económicamente el drama. La relación entre el drama y el estado comenzó en el año 534 a.C., cuando se introdujo el concurso de tragedia en las ceremonias dionisiacas, la mayor fiesta religiosa.

Aunque tradicionalmente se ha considerado como el fundador del drama a Tespio, algunas referencias antiguas le clasifican decimosexto por orden cronológico entre los poetas trágicos. Esta falta de cohesión entre las opiniones puede ser debida a la incapacidad de dar una definición precisa de la tragedia (literalmente "canto de la cabra"), un término que actualmente se cree que se originó cuando el coro bailaba alrededor de un macho cabrío, al que luego procedían a sacrificar o se le consideraba como un premio. Por desgracia, ninguna de las teorías sobre la etimología de la palabra "tragedia" nos ofrece ninguna evidencia para aclarar de dónde y cómo exactamente nació la tragedia.

Los comentarios más antiguos - sobre el comienzo del drama - que todavía se siguen considerando válidos, aparecen en uno de los capítulos de la Poética de Aristóteles 335-323 aC (Αριστοτέλης 2008), quien sostiene que el drama se creó a partir de la improvisación ditirámbica. Por lo tanto, puede ser de ayuda echar un vistazo rápido a lo que es ditirambo "διθύραμβος". Es un himno cantado en festivales en honor de Dioniso, dios del vino y la fertilidad. Inicialmente, el ditirambo consistía en una historia que surgió gracias a la improvisación, la cantaba el bailarín principal del coro, y su "estribillo" tradicional lo cantaba el coro. Más tarde la improvisación dio paso a una composición lírica escrita por Arion, quien se considera que fue el primero que escribió temas claramente definidos con contenido heroico, y además les daba títulos. El nombre de Arion, se suele asociar con el comienzo de la tragedia ya que los artistas (de estas obras) se llamaban los trágicos y sus canciones, como drama trágico. Además, Arion vivía en Corinto, uno de los mayores centros de los dorios, que más tarde los historiadores afirmaron que ellos, los dorios, descubrieron la tragedia (Πούχνης 2010). Cuando se habla de una forma dramática esta afirmación carece de validez, aunque de hecho, los dorios desarrollaron algunos elementos del ditirambo a un alto nivel - poesía lírica, canto coral, danza y temas mitológicos-. A estos temas se les dio más tarde mayor énfasis al haberse desarrollado la tragedia como drama. Tal vez que los dorios consideraran como tragedia las composiciones de Arion, es la razón por la cual algunos autores antiguos clasifican Tespio en dicha posición avanzada en la serie de autores trágicos. (Ley 2007)

### **5.3 El origen del festival de Dionisio en el siglo VI a.C.**

El culto de Dionisio se originó probablemente desde el Próximo Oriente y se introdujo en Grecia en el siglo XIII a.C. (Brockett, Hildy 2013). En un principio, el culto encontró una fuerte oposición debido a su naturaleza extática: la celebración hacía un uso a menudo de sustancias alucinógenas, orgías sexuales y sacrificios, a veces incluso sacrificios humanos. A pesar de la reacción, sin

embargo, poco a poco el culto de Dionisio fue aceptado en toda Grecia. En algunas partes este culto dejó de lado otros dioses, muchas de cuyas obras comenzaron a ser dedicadas a él. Con el paso del tiempo, las partes del culto dionisiaco, con ceremonias orgiásticas comenzaron a decaer y en el siglo VI a.C. habían desaparecido.

Según la mitología, Dionisio era el hijo de Zeus (el más grande de los dioses griegos) y Semele (una mujer mortal). Dionisio fue creado por los sátiros (a menudo asociados con sus representaciones en los ditirambos, el teatro y la pintura). Lo matan, lo descuartizan y resucita. Es el Dios de la fertilidad, el vino y el entretenimiento. Los hechos que transcurren a lo largo de su vida están conectados con el suceder del año, como vemos a menudo en otras religiones tempranas - es decir, el ciclo de las estaciones, el ciclo de nacimiento, la madurez, la muerte y el renacimiento. Mediante las ceremonias, los fieles trataban de encontrar una unión mística con la esencia de la Creación. En un nivel más práctico, intentaban hallar otras maneras de mejorar la fertilidad tales como optimizar la llegada de la primavera, la productividad de las personas, de la tierra y la buena cosecha.

Los griegos honraban a sus dioses con las celebraciones religiosas. En Attica, donde Atenas era la ciudad principal, había cuatro celebraciones en honor de Dionisio. Una de ellas fue la de "La Dionysia" en la que se estrenó por primera vez el drama. Aunque la "La Dionysia" era la más nueva de los cuatro festivales dionisiacos, se convirtió rápidamente en la más importante, después de la reorganización del 534 a.C., cuando se reconoció la tragedia.

A lo largo de ese tiempo, los hechos que constituyen el Festival "La Dionysia" cambiaron para armonizar con las circunstancias. En el año 508 a.C. fue creado, el Festival, por la democracia ateniense y con el objetivo de golpear las alianzas familiares, los residentes se dividieron en diez tribus. A partir de entonces, cada tribu tenía cada vez que representar un ditirambo y se competía en el concurso contra los otros nueve ditirambos. En el 501 se añade otra innovación con la introducción de un concurso de obras satíricas, y cada dramaturgo se vio obligado a presentar tres tragedias y una obra satírica en

cada edición que iba a participar en la competición. Con estos cambios innovadores alrededor del 500 el Festival "La Dionysia" se había convertido en una tarea relativamente compleja.

No hay ninguna obra dramática que se haya conservado en el tiempo del siglo VI a.C. Las pocas fuentes que tenemos nos informan que durante en esos primeros años fueron comunes los experimentos en el formato dramático y dando lugar a numerosas innovaciones. Entonces dominaban la forma lírica y el coro. Todos los personajes fueron interpretados por un actor (que utilizaba distintas máscaras y diferentes trajes para mostrar las diferencias de cada personaje). La trama se caracterizaba por tratar principalmente temas de la mitología y a veces de la historia moderna, su historia.

#### **5.4 La tragedia en el siglo V a.C.**

El conocimiento acerca de la tragedia clásica griega mayoritariamente proviene de las obras de tres dramaturgos del siglo V a.C.: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Los historiadores por lo general asumen que los proyectos existentes son representativos, pero no debemos olvidar que tenemos sólo 31 tragedias de tres trágicos, cuando se escribieron tragedias entre 500 y 400 aC Era más de 1000 por una serie de autores.

En las obras dramáticas que tenemos de este período vemos que se repiten varios motivos en su estructura. La mayoría de las tragedias comienzan con "πρόλογο" el prólogo<sup>13</sup>, que proporciona diversa información acerca de los eventos que han ocurrido antes del comienzo de la obra.

Después viene "πάροδος" el parodo<sup>14</sup>, o de otra manera la entrada del coro. Donde no hay prologo, la obra comienza con el parodo. Los parodos varían de tamaño, entre 20 a 200 líneas. Introducen el coro y crean el ambiente apropiado para la trama. Después del parodo, la parte principal de la obra es

---

<sup>13</sup> Una introducción, la parte en que se pone al espectador en antecedentes del argumento y se explica el "conflicto" que se va a dramatizar.

<sup>14</sup> Sección de la obra que le sigue al prólogo, donde el coro entra coreando o cantando versos. También párodos podría ser cualquiera de los pasajes que se encuentran en cada extremo de la orquesta.

una serie de "επισόδειο" episodios<sup>15</sup> - entre tres hasta seis - antes y después están las canciones cantadas por el coro, las llamaban "στίσιμον" estásimos. "Ἐξοδος" El éxodo<sup>16</sup> o la escena final incluye la salida de todos los personajes (actores) y del coro.

Las obras tratan de una leyenda dramatizada, a partir de un punto en el que está muy avanzada y se acerca a su clímax. Sólo la última esta parte se dramatiza. Por lo tanto, es necesario informar de los acontecimientos que se han producido con anterioridad. La mayoría de las tragedias (no todas, por ejemplo, Ajax de Sófocles es una excepción) no están representando en escena una muerte y violencia. Esto requiere el uso frecuente de los mensajeros para hacer la conexión con los acontecimientos que ocurren en otros lugares. En la mayoría de las obras el tiempo de la acción es continua, pero aquí hay excepciones notables, como las Euménides de Esquilo. La mayoría de las tragedias se desarrollan en un lugar único, pero también hay algunas tragedias como Ajax que no sigue la norma.

Todas las tragedias griegas conocidas se basan en la mitología griega y en la historia. Cada autor dramático, sin embargo, tenía la libertad de adaptar las historias e introducir incentivos (que rara vez figuran en el mito o en la historia), para que los actos se ocurrieran a través de los protagonistas dentro de la obra. Esta libertad es la causa de que, aunque varios autores empiezan a hablar de la misma historia, terminan después del procesamiento, a llegar a resultados completamente diferentes. Agatón, autor del siglo V a.C., fue el primero que escribió tragedias con casos que él se inventaba, pero no a conseguido imitadores de su ejemplo (no ha sobrevivido ninguna obra de Agatón).

Las obras griegas más antiguas que se han conservado en el tiempo son de Esquilo (523-456), que comenzó a competir en La Dionysia alrededor del año 499 a.C. Aunque son conocidas más de ochenta de sus títulos, sólo siete de sus obras han sobrevivido. La principal novedad atribuida a Esquilo es la

---

<sup>15</sup> Constituían los pasajes dramáticos "intercalados entre los cantos corales" y eran partes dialogadas en las que actuaban los actores.

<sup>16</sup> Es el canto final del Coro mientras "sale" del teatro al finalizar la tragedia.

introducción de un segundo actor. Existe la impresión de que esto fue al comienzo de su carrera, pero es imposible dar fechas exactas. Después del año 468 a.C., Sófocles introdujo el tercer actor, por lo tanto lo utilizó también Esquilo.

Dado que los personajes de Esquilo encarnan los conflictos mundanos, a veces se consideran sobrehumanas. Por lo general tienen un número limitado de características, pero todos son decisivos, fuertes y perfectamente armonizados con la acción. Aunque se consideran fundamentalmente filosóficas y religiosas las obras de Esquilo, no deja de ser el artista más teatral, ya que requiere muchos recursos teatrales. Sus obras a menudo necesitan un espectáculo monumental: dobles coros y muchos extras, carros arrastrados por caballos, personajes magníficos y a veces tan terribles y etc. También usa símbolos visuales teatrales, coros extraños y trajes muy caros. Si aceptamos que Esquilo era algo primitivo en términos de técnica dramática debemos tener en cuenta que la grandeza de su obra es insuperable.

Se cree que Sófocles ha escrito más de 120 obras, de las cuales sin embargo, sólo siete han sobrevivido. Nunca en las competiciones que participó no ganó menos del segundo premio. A él se debe la introducción del tercer actor, establecer el coro en quince miembros, y el uso por primera vez de un paisaje pintado.

En comparación con Esquilo, Sófocles dio mayor énfasis a los caracteres individuales y menos al coro. Sus personajes son complejos. Los protagonistas, son nobles, pero no perfectos, a menudo están sometidos a una prueba terrible que es el martirio y el camino del auto-conocimiento.

Eurípides (480-406) escribió sobre unas noventa obras, de las que han sobrevivido dieciocho. El gran número de obras de Eurípides que se han rescatado es porque era muy popular en Grecia en los tiempos modernos, a pesar de que su popularidad fue de corta duración, cuando todavía estaba vivo.

## **5.5 El drama satírico**

Los escritores trágicos del siglo V fueron obligados a poseer una cierta técnica cómica, los dramaturgos que competían en el Festival Dionysia tenían que presentar un drama satírico también. Al igual que con la tragedia, el origen del drama satírico es desconocido. Algunos historiadores creen que fue el primer tipo de drama que apareció y que poco a poco se transformó a ser tragedia y comedia. Algunos consideran que Pratinas introdujo este tipo entre 534-500 aC.

Fueron escritos cientos de dramas satíricos. De todos estos, se han conservado enteros es el Cíclope de Eurípides. También se ha salvado una gran parte de la obra satírica, Sófocles *Ichneutae* (Perseguidores). Debido a que la evidencia que tenemos es mínima, es muy difícil generalizar la discusión sobre la estructura de la obra. Sin embargo, sabemos lo suficiente como para ser capaz de decir lo que sería la típica forma de las obras satíricas.

El drama satírico toma su nombre del coro, que son los compañeros de Dioniso, mitad humanos mitad animales. El primer de coro se llamaba Sileno, el padre de los sátiros. A veces el tema del drama satírico estaba relacionado con el tema de la trilogía que competía en el concurso, pero la mayoría de las veces era completamente independiente. Básicamente se trataba de un tratamiento cómico de la mitología.

## Capítulo VI

### 6.1 La comedia griega del siglo V a.C.

La comedia fue la última de las obras dramáticas que se reconoció oficialmente en Grecia. Hasta 487-486 aC las comedias no fueron aceptadas en el Festival La Dionysia. Los datos históricos relacionados con el período anterior a esa fecha son en mayoritariamente hipótesis.

Aristóteles (Αριστοτέλης 2008) dice que la comedia proviene de improvisaciones del coro de las canciones fálicas, pero ya que había un gran número de ceremonias fálicas, no está claro qué es exactamente lo que tenía en mente cuando escribió esto. Estas ceremonias dieron la oportunidad de jugar un juego interactivo, juego de burla entre los intérpretes y los espectadores. Ese tipo de elementos que se encuentra en las primeras formas del drama cómico.

Todas las comedias existentes del siglo V pertenecen a un autor, Aristófanes (448-380). Según se informa se ha escrito acerca de cuarenta obras, de las cuales se conservan solo once.

A pesar de que hay muchas variaciones, el modelo estructural básico de la comedia de Aristófanes es simple. Un prólogo constituye el estado de ánimo y da el inicio para el hallazgo "feliz idea". Entra en el coro, seguido de una discusión de las ventajas de este concepto y la decisión de poner en práctica. Parábasis<sup>17</sup> "παράβαση" divide la obra en dos partes. Parábasis trata a menudo un problema social o político e introduce algún tipo de solución. La segunda parte de la obra muestra los resultados de la aplicación del concepto, es decir el hallazgo. La escena final por lo general termina con la reconciliación de todos los personajes y su salida con ceremonias festivas. Estas características de la estructura de humor pueden variar, pero siempre existen.

---

<sup>17</sup> Una oda coral dirigida directamente a la audiencia.

## Capítulo VII

### 7.1 Los concursos dramáticos del siglo V

Los festivales anuales en Atenas en honor de Dionisio eran cuatro, aunque antes de 442, casi cien años después de los primeros concursos teatrales, las obras de teatro se presentaron en sólo uno de estos - El Festival Dionysia. Pero a finales del siglo V el drama ya había comenzado a desempeñar un papel importante también en otras ceremonias del dios Dionysos, aunque El Festival Dionysia siempre se mantiene el más alto prestigio. El drama nunca ha sido parte de una fiesta en honor de otros dioses (excepto Dionysos).

El Festival Dionysia que se hacía en la memoria de la llegada de Dionysos en Atenas, que se celebra cada año a finales de marzo y duraba varios días. El festival tenía un carácter político y religioso, y podían asistir todos los griegos. Funcionaba como una demostración de la riqueza y de la cultura de Atenas. Las celebraciones estaban bajo la supervisión general de la "arconte epónimo", el líder político de Atenas.

Pocos días antes del festival, cada dramaturgo se presentaba con sus actores y participaba en un "προαγώνια" proagona<sup>18</sup>, en el que anunciaba el tema de sus obras. Después de otro evento de introducción (una presentación de la llegada de Dionysos en Atenas), seguida de una procesión que incluía personas populares, patrocinadores (patrocinaban las obras teatrales) y varios otros, que traían regalos o acompañaban a los animales que serían sacrificados en honor del dios. La procesión pasaba por Atenas, y paraban donde había altares en honor de los dioses y como parte de la celebración, los participantes bailaban y la procesión terminaba con la presentación de las ofertas y el sacrificio de un toro en el altar de Dionysos.

A continuación empezaban las competiciones ditirámbicas. Durante el siglo V diez grupos de baile, uno de cada tribu, competían todos los años. Y después comenzaban los concursos dramáticos. Cada uno de los tres

<sup>18</sup> Presentación pública de las obras y su resumen. Equivalente a la actual rueda de prensa.

dramaturgos se presentaba con tres tragedias y un drama satírico. Cada dramaturgo tenía a su disposición todo un día para presentar su obra. A partir de 487-486, cinco escritores cómicos presentaban una obra cada uno (el número de comedias se redujo a tres durante la guerra del Peloponeso).

Probablemente las comedias se presentaban antes de las tragedias, aunque el proceso exacto no se conoce por completo. Hasta 449, los premios se daban sólo a las obras, y después de esa fecha, comenzaron a darse premios a los actores también. Dos días después del Festival, se reunía el comité para decidir si el tratamiento y el comportamiento de los organizadores de los juegos fue el correcto y para aceptar si había alguna queja por parte de los ciudadanos.

## **7.2 Selección y financiación de las obras**

Cada dramaturgo que quisiera hacer una producción de su obra en el Festival estaba obligado a aplicar su proyecto al "ἐπώνυμος ἀρχωντας" arconte epónimo<sup>19</sup> para que le asigne el grupo del coro. Se desconoce el proceso de la selección de las obras por las autoridades, pero se cree que cada dramaturgo narraba una parte de su obra delante de un comité. Las obras del siguiente año se seleccionaban aproximadamente de un mes después del final de cada festival. Esto daba unos once meses para prepararse, pero no se sabe exactamente cuánto tiempo usaban de estos meses para ensayar. (Wilson 2007: 87-115)

Después del año 501 la mayor parte de los costes de producción la tenían los patrocinadores, que elegía el arconte entre los ciudadanos ricos, que llevaban a cabo esta tarea rotativa y lo veían como parte de sus funciones políticas y religiosas. El patrocinador (uno para cada autor y para cada coro ditrambo) se hacía cargo de los costes de la preproducción, los trajes del coro y quizás de los músicos. Sin embargo, tal vez su obligación era de proporcionar clases tipo talleres y actores adicionales (como un segundo coro, necesario en

---

<sup>19</sup> En la constitución ateniense, el arconte epónimo tenía a su cargo la administración civil y la jurisdicción pública.

algunas obras) que no estaban proporcionadas por el estado. La obligación del Estado parece que se limitaba en ofrecer el edificio del teatral, los premios (para los autores, patrocinadores y actores) y el salario de los actores y, posiblemente, incluso de los dramaturgos. Al mismo tiempo el patrocinador se encargaba de la mayor parte de los gastos, así que era lógico tener el poder de afectar el autor, ya sea ayudándole o dificultando su trabajo. Pero los premios que daban eran comunes para el patrocinador y el autor, la mayoría de los patrocinadores eran muy generosos. (Wiles 2009)

Casi todos los autores trágicos que dirigían sus obras ellos mismos, pero en el caso de los autores cómicos era muy común que encargaban este trabajo a otras personas. En la época de Esquilo, el autor participaba como actor en sus obras, entrenaba el coro, componía la música, supervisaba la coreografía y en general toda la producción. Así se unificaba la fuerza del director y del escritor, cuyo trabajo era muy complejo, como de un director moderno. El papel del escritor en los primeros años, se indica por la manera que le llamaban como, el profesor. Consideraban que enseñaba tanto a los actores (en proceso de preproducción) y al público (a través de su obra).

### **7.3 Los actores y la interpretación**

Al principio el actor y el dramaturgo eran la misma persona. La separación de entre esas dos funciones no existió hasta el principio del siglo V, cuando Esquilo introdujo el segundo interprete. Los escritores han seguido interpretando sus propias obras hasta el momento de Sófocles, que abandonó esta táctica y también introdujo el tercer actor. Parece que cuando se estableció el concurso de interpretación (alrededor de 449) ya se había completado la separación entre el dramaturgo y el interprete. Sin embargo, en el siglo V, en el mejor de los casos los actores eran semi-profesionales. Y los actores eran, obligados a complementar sus ingresos con otras actividades laborales.

A partir del año 468, los actores que estaban disponibles para cualquier autor trágico se habían establecido para ser tres, aunque esos pocos actores

pueden hacerse pasar por más de tres caracteres. La ley de los tres actores a veces se cambiaba y utilizaban varios, papeles que no hablaban o con poco texto y menor importancia. Sin embargo Edipo de Sófocles podía ser interpretado por tres actores sólo si el mismo papel lo interpretaban varios actores en la misma actuación. Las dificultades que se presentan por la ley de los tres actores son tan grandes que llevaron a muchos investigadores a preguntarse si esa norma existía o no, a pesar del hecho de que hay fuentes claras que dicen que sí existía.

La comedia no tenía tantas limitaciones. La mayoría de las escenas en las obras que tenemos probablemente serían interpretada por tres actrices, algunos requerían cuatro y una obra tal vez cinco.

Antes del 449 (hasta el establecimiento del concurso de interpretación), tal vez cada dramaturgo elegía exclusivamente su propia compañía de actores. Pero después del establecimiento del concurso, asignaban a dramaturgos por sorteo sus protagonistas. Este procedimiento puede ser que se adoptó para que cada concursante tenga las mismas probabilidades y ninguno de ellos presentarse con más ventajas al festival. El resto de los dos actores los elegían conjuntamente el protagonista y el autor. A pesar de todos los actores los pagaba por el estado, sólo el protagonista estaba compitiendo por el premio de la mejor actuación, que podría ser ganado con su participación en alguna obra que incluso lo ganaba el premio de la mejor obra.

Los griegos al parecer daban una gran importancia a la voz. Juzgaban al actor por su belleza y la capacidad de adaptar su voz al estilo y estado de ánimo del personaje. Pero el estilo interpretar acercaba a la narración, como el actor estaba más interesado para dar el tono emocional, en lugar de ceder a las características de precisión del sexo y de la edad del personaje que estaba interpretando. Por otra parte, los proyectos requieren tres tipos de expresión: el habla, el recitativo y el canto. El medio principal de la expresión era la voz, el antiguo actor fue entrenado como un cantante de ópera se entrena el día de hoy. La formación de los actores conducía a altos niveles de perfección vocal,

pero al mismo tiempo había otros actores que solo recitaban pomposamente y gritaban en el escenario.

Las expresiones faciales no tenían prácticamente ninguna importancia para el actor griego, porque en toda la actuación llevaba una máscara. En la tragedia los gestos corporales eran bastantes amplios y simplificados. En la comedia los actos diarios (que iban desde los más comunes hasta los más extravagantes) le daban demasiado énfasis y aparecían gestos de farsa y del ridículo. A veces se argumenta que el movimiento inclinaba a un conjunto de gestos convencionales, normalizados o simbólicos como una danza mímica.

Aunque actualmente es imposible describir con precisión el estilo de actuación del siglo V, podemos enumerar ciertas características, que salen a lo que es el realismo. Para empezar, el actor a menudo tenía que interpretar más de un papel en una obra. En segundo lugar, todos los papeles (incluso las mujeres) los interpretaban solo hombres. En tercer lugar, la abundancia de canciones, recitativos, coros, de la danza y la máscara conducían a una intensa estandarización. Por otro lado, la muy intensa pautada manera de actuar del periodo helenístico tal vez no era tan habitual en el siglo quinto. La interpretación en la tragedia y la comedia, sin duda, estaba lejos del realismo (la tragedia hacia la idealización, y en la comedia a la exageración cómica) pero no perdían nunca completamente en contacto con el realismo, con este modo el espectador siempre podía asociar y trasponer los eventos dramáticos en su propio mundo.

El coro, la música y la coreografía, los trajes y las máscaras, la arquitectura del teatro fueron algunos elementos adicionales, que afectaban la obra. Analizar estos datos nos ayudará a determinar la impresión general que causaban las actuaciones del siglo V.

#### **7.4 El Coro**

Inicialmente, en las primeras tragedias, el papel del coro era de un protagonista, ya que sólo había un actor, y a menudo estaba obligado a

abandonar la escena para cambiar los roles. En las obras de Esquilo, a pesar del hecho de que hay un segundo actor, más de la mitad de los versos seguían siendo interpretados por el coro. Por otra parte, en *Las Suplicantes* el coro toma el lugar del protagonista y en *Las Euménides* el de antagonista. Después de Esquilo gradualmente el papel se degrada hasta que en las obras de Eurípides llega a tener poca relación con la trama principal de la obra.

Los historiadores no están de acuerdo sobre el tamaño del coro en las obras trágicas. La visión tradicional es que originalmente tenía cincuenta miembros. Luego, sobre, en el periodo de Esquilo, el número se redujo en doce y más tarde Sófocles aumentó el número a quince. No hay ninguna fuente seria de que estos números sean reales. Aquellos que argumentan que el coro tenía cincuenta miembros basan su opinión en dos fuentes. Como menciona Aristóteles (Αριστοτέλης 2008), que la tragedia se desarrolló a base de la improvisación de los primeros del coro ditirambo. Esta información utiliza los estudiosos clásicos, que dicen que el coro tenía cincuenta personas, sólo porque tantos miembros tenía el coro de ditirambo. Aunque tenemos que respetar este testimonio, no es posible confirmar esta opinión, ya que se desconoce cuántos miembros tuvo el coro ditirambo antes de reducirlo a los cincuenta. Esto probablemente se produjo alrededor del 508, un año después la tragedia adquiere su forma definitiva. Otra fuente importante del coro con cincuenta miembros está en la obra *Las Suplicantes* del Esquilo, donde el coro se compone de las hijas del Danao, que según la mitología eran cincuenta. Él mismo Esquilo no informa en su obra cuántas fueron las hijas. Por otra parte, una fuente más reciente confirma que la obra fue escrita en una fecha diferente a la que creían (en el 490) y, probablemente, el estreno de la obra fue una vez que comenzó a participar en los concursos Sófocles (es decir después de 468), en un momento en que algunos investigadores creen ya que el coro tenía sólo doce o quince miembros. Por lo tanto la exactitud del testimonio de que el coro tenía cincuenta miembros es bastante dudosa. (Πετράκου 1999).

Las palabras que se refieren aquellos que argumentan que el coro tenía doce personas se basa originalmente en un fragmento de doce estrofas de la

obra Agamenón (Esquilo 2006: 51-52). Creen que la recitación le había compartido por igual en los miembros del coro. Por supuesto esto es solo una hipótesis. Los defensores de la teoría de que el coro tenía doce personas a menudo mencionan los años que Esquilo participó en los festivales teatrales, el coro original (que contaba con cincuenta miembros), se compartía entre las cuatro obras que presentaba el dramaturgo en el festival. El porqué de estos cambios fue el presupuesto - en otras palabras, tenía que reducir el costo de la producción.

La indicación del coro con quince miembros se encuentra en los comentarios de algunos autores, que se escribieron varios siglos después de Sófocles. No se basan en ninguna prueba de esa teoría. Sin embargo, se reconoce que el número más probable de los miembros del coro era el quince en todas las obras conservadas de Sófocles y Eurípides. Más tarde, el número de miembros se redujo hasta llegar a tres miembros. (Πετράκου 1999)

Al mismo tiempo las actuaciones de las obras satíricas se presentaban junto con las tragedias, es muy probable que el coro satírico seguía los mismos acuerdos escénicos con el trágico. Desde que el coro satírico era menos serio que de la tragedia, permitían más variaciones a lo de que es cómico.

El coro de la comedia clásica se formaba por veinticuatro miembros. A veces dividido en dos "ἡμιχόριος" imichorios<sup>20</sup> como en *Lysistrata*, donde las dos partes pertenecen a sexos opuestos. La comedia parece que gozaba de mayor libertad de la tragedia, por lo tanto, las entradas, los bailes y otras actividades del coro tenían más variedad. Los textos muestran que el coro era muy activo durante toda la obra.

En todos los géneros dramáticos, el coro entraba en la escena con el prólogo y se mantenía hasta el final de la obra. Algunas veces, sin embargo, ya estaban presentes desde el principio, mientras que otros salían temporalmente para volver durante el desarrollo de la obra.

En el siglo V los miembros del coro eran amateurs. Pero eso no significa que no tenían experiencia, y el coro era algo tan común en Grecia y cada año en el Festival Dionysia participaban en ello al menos quinientas personas.

<sup>20</sup> Una de las dos partes del coro.

Además, el coro lo cedía el estado a los dramaturgos, unos once meses antes de las competiciones, y su formación duraba mucho tiempo. Originalmente, la coreografía y la formación las hacía el autor de la obra. Pero a lo largo de los años cambio y estas funciones pasaron en manos profesionales. Los testimonios hablan de un entrenamiento muy duro, que se extendió a la dieta y al ejercicio, bajo de una supervisión constante de varias personas. Sin embargo, se sabe que el coro tenía un trato especial. La educación y la organización del mismo era la más importante y la parte más costosa que tenía que pagara cada patrocinador.

## **7.5 Música y Baile**

La música es una parte muy importante en el drama griego. Acompañaba siempre la parte de las odas del coro. Raramente la utilizaban independientemente del habla y sólo por una causa específica. En un primer momento, la intensidad del volumen del acompañamiento musical era bastante baja, así se aseguraban que los versos recitados los escuchaban con claridad por los espectadores. Más tarde, en la época de Eurípides, el volumen del acompañamiento musical se intensificó.

El acompañamiento musical al drama interpretado por una flauta con un sonido similar del oboe o clarinete. Otros órganos, incluyendo la lira, trompeta, varios tipos de percusión, se utilizaban en ocasiones para crear los "efectos" especiales.

No está claro quién estaba componiendo la música. Tal vez el propio autor, pero probablemente debería haber sido un trabajo del flautista. Había varios estilos de música (Dórico, Jónico etc.) que se asociaban con un grupo de emociones específicas. Por lo tanto, algunas partes (musicales) se consideraban más apropiadas para la tragedia, otras para la comedia y algunas inadecuadas para todas las formas de drama.

Al igual que la música, se creía que el baile que tenía cualidades morales especiales. Los griegos definían como baile cualquier movimiento rítmico. Por lo

tanto la danza no era necesariamente formaciones creadas por los pies, sino también los gestos y la mímica podrían ser entendidas como danza, con la condición de que tenían un ritmo. La mayoría de los bailes griegos eran miméticos (expresión de un tipo de carácter o condición específica).

## **7.6 Trajes y máscaras**

La perspectiva general de las obras teatrales griegas se influenciaba significativamente por los trajes y las máscaras. Muchos historiadores insisten en que todos los actores trágicos estaban vestidos con el traje estándar: una túnica con mangas largas, excesivamente decorada, por lo general una túnica larga, pero a veces podía ser más corta. (Πετράκου 1999) Este traje se dice que probablemente vino de la vestidura de los sacerdotes de Dioniso (daban así un papel sagrado y ceremonial al actor). Para otros probablemente se inventó en los primeros años del siglo V por Esquilo. Pero no se puede decir con seguridad si el actor llevaba un vestido estándar. La imagen de la supuesta aparición nos ha llegado casi exclusivamente por las ánforas. Pero este testimonio puede ser cuestionado si tenemos en cuenta (1) que la mayoría de estos artículos son posteriores del siglo V, (2) la relación entre los eventos que se representan en las ánforas con los eventos teatrales reales no es clara, (3) el elemento más importante es la existencia de otras figuras en otros recipientes, que suelen ignorar a aquellos que insisten en que el vestuario teatral era estándar. Estas figuras de los actores se visten de manera muy diferente. Incluso aquellas que representa el vestuario "estándar" revela algunas discrepancias o actores completamente desnudos. Otras evidencias, que se utilizan para apoyar la teoría de que existe el vestuario de la norma, se basan a las declaraciones de varios comentaristas antiguos, que dicen (bastante más tarde que el siglo V) que los vestidos diseñados por Esquilo para sus actores los adoptaron más tarde por parte de los sacerdotes en Elefsina. Sin embargo, Aristófanes en Las ranas menciona que Esquilo vestía sus actores con ropa más formal de que lo que usaba la gente común en su día día.

Las obras que han sobrevivido de este período contienen algunas referencias de los trajes. Algunas dicen que los personajes están de luto. El color común que utilizaban en situaciones similares en la vida cotidiana griega era negro. En *Alceste* de Eurípides (Eurípides 1946: 476), dice que la muerte está vestida con ropa de color negro, causando el terror. Muchos de los personajes de Eurípides están vestidos con trapos y los protagonistas de Sófocles en *Edipo en Colono* y *Filoctetes* son los mismos en que dicen que están vestidos con ropa desgarrada. Aunque estos evidentes se han incluido simplemente para indicar que se trataba de una desviación de lo normal, da la impresión de que los trajes no estaban definidos totalmente.

Las obras también proporcionan información sobre el vestuario del coro. En *Las Suplicantes* de Esquilo, se dice que el coro no llevaba ropa griega, mientras que en *Filoctetes* de Sófocles ocurre lo contrario. Algo que se menciona en varias fuentes, es que en *Las Euménides* de Esquilo en su primera actuación, el coro de las Furias estaba vestido tan temible que algunas mujeres embarazadas que asistieron al espectáculo, abortaron. El resultado de esto conduce a los historiadores (incluso aquellos que insisten en que había un solo traje para el actor) que el vestido del coro se determinaba por criterios relativamente realistas (como el género, la edad, la nacionalidad y el estatus social). ¿Cabe la posibilidad que había diferentes criterios que definían los trajes de los actores y otros que definen los trajes del coro? Aunque esto parece poco probable, no es al final, porque los trajes de los actores los facilitaba el estado o los dramaturgos, mientras que los patrocinadores se encargaban de los trajes del coro. Sin embargo, parece más razonable que existía un solo concepto y, posiblemente, los caracteres especiales como los extranjeros, los dioses y otras criaturas sobrenaturales, usaban la túnica decorada con mangas que se parecía a lo que los griegos estaban acostumbrados como ropa ordinaria, y las caras más familiares llevaban alguna variación griega en su vestido.

Por suerte los historiadores están de acuerdo en el vestuario de la comedia, aunque las pruebas no son más creíbles que de la tragedia. Que en su mayoría creen que los trajes se parecen más a los de la vida cotidiana.

(Πετράκου 1999) Por razones de teatralidad, la túnica se hace a menudo muy corta y estrecha, con el fin de subrayar la comicidad del desnudo. Se ponía sobre unas medias de un color de la carne. Los personajes masculinos, pero no los del coro, que llevaban el "falo".

Las máscaras de la comedia tenían una gran variedad. Los coros a menudo representaban aves, animales o insectos. Todos éstos se manifestaban mediante adecuadas, aunque no necesariamente, máscaras realistas. Las máscaras de los personajes humanos a menudo enfocaban exageradamente en algunas características, tales como la calvicie o fealdad, teniendo en cuenta que esto contribuyó a la impresión cómica. Cuando los actores hacían un personaje famoso-conocido ateniense, como Sócrates en *Las Nubes*, usaban una máscara personalizada.

La gran importancia del vestuario del teatro griego significa, respectivamente, que el papel del fabricante de trajes y máscaras eran importantes. Sin embargo, prácticamente no se sabe nada sobre ellos y sus métodos de trabajo.

## **7.7 Arquitectura teatral**

En Grecia, los espacios de las actuaciones se asociaban generalmente con santuarios específicos de los dioses. Antes de introducir los concursos dramáticos, había muchos de esos. Las excavaciones en palacios minoicos de Creta han dado a conocer "áreas teatrales" con asientos de piedra en ambos lados de un rectángulo con dimensiones de 40 x 35 pies (unos 12 x 9 metros). Estas áreas fueron construidas probablemente para los bailes, ceremonias y espectáculos con toros. Algunos teóricos creen que también en la Grecia continental los primeros espacios teatrales eran cuadrados o rectangulares. Excavaciones recientes en la área de Isthmia (cerca de Corinto) tienden a reforzar este punto de vista, como también ocurre con el teatro Tórico (quizás el más antiguo en la región de Atica), que es en parte rectangular. Cual sea que era la forma original de los teatros, los teatros griegos en el siglo V tenían la

forma circular en su mayor parte. Además, aunque hubo varios otros teatros de Grecia, el mayor interés lo tiene el teatro de Dionisio, porque allí se estrenaron todas las obras griegas conservadas que tenemos en día de hoy.

La primera característica del teatro de Dionisio era la "orchestra" (o zona de baile). Inicialmente podría ser el único elemento del teatro, mientras los espectadores sentados o de pie en posición vertical en la ladera de la colina veían las actuaciones corales que precedieron a la tragedia. Dentro del siglo VI, construyeron una plataforma en el pie de la colina y la parte superior de una banda circular con un diámetro de unos veinte metros. En el centro se colocó un altar, o "Thymeli". Con pequeñas excepciones, la orquesta se mantuvo prácticamente sin cambios hasta la era cristiana.

El edificio, o "el escenario" aparece probablemente más tarde que la orquesta. Porque "escena" significa "cabaña" o "tienda" deben ser derivadas originalmente de una zona de vestuarios temporal y posteriormente incorporado a la acción de algún dramaturgo. Intentando explicar cuando se utilizó la escena como unidad del teatro, la mayoría de los investigadores se refieren a las obras existentes. Aparece por primera vez la utilización de un edificio como "fondo" en la Orestia de Esquilo (458 aC estreno). Pero todas las escenas han desaparecido hace tiempo, no tenemos datos sobre la construcción exacta.

Los historiadores, por lo general, creen que en el siglo V construían para cada celebración un escenario temporal, en la que su carcasa se componía de enormes troncos y la escena se extendía desde la pared hasta la audiencia. (Γώγος 2005) Los requisitos técnicos que requerían las obras que tenemos son simples: una o dos puertas que se abren al espacio donde se representaba la obra y un nivel superior (techo o una plataforma de nivel medio), ya sea de utilidad para mostrar dioses, o espacios de representación aéreas. Aunque algunos investigadores creen que ya en el siglo V fue construido escenario con pared de pierda, la mayoría sitúan cronológicamente los escenarios permanentes a partir del siglo IV, que ya había pasado el pico de éxito del teatro.

Los problemas con la "escena" están estrechamente vinculadas a con la escenografía. ¿Fue como fondo la típica fachada de una casa para todos los proyectos o había algún tipo de escenografía que utilizaban para especializar el espacio escénico? Aunque esta pregunta no se puede responderse definitivamente, puede iluminar un poco y darnos una idea.

Por lo general se supone que después de 458 todos los espectáculos utilizaban la "escena" como fondo (una visión que puede ser incorrecto ya que el edificio era temporal). La "escena" podría servir las necesidades de la mayoría de los proyectos, y la mayoría tenían lugar en frente de un templo, palacio o algún otro tipo de edificio. ¿Pero qué sucede en los casos en que las obras se situaban frente de unas cuevas (como Filoctetes o varios dramas satíricos) (Sophocles 1994: 257) o en campamentos militares (Ajax)? (Sophocles 1994: 31) Hay varias respuestas a estas preguntas. Algunos historiadores insisten en que ya había una escenografía, prefabricada, lista y diseñada para que puedan servir a la mayoría de las necesidades. Otros creen que hacían pequeñas modificaciones a la escenografía ya existente, que de otro modo se mantenía igual (como, por ejemplo escudos para crear un campo militar, o conchas y guijarros en el caso de una playa o un solo árbol, cuando se pretendía indicar que estaban de un bosque) (Taplin 2003). También existe la opinión de que el texto de la obra proporcionaba toda la información necesaria con el fin de determinar con precisión el espacio de acción y que siempre la parte delantera del escenario servía como una escenografía estándar para todas las obras.

Este desacuerdo está relacionado con otro, que se trata con el dibujo de la escenografía. Aristóteles (que escribe sobre el final del siglo IV) atribuye a Sófocles la invención de la pintura del paisaje (Αριστοτέλης 2008), mientras Vitruvio (siglo I a.C.) menciona que se introdujo en la época de Esquilo (Vitruvio 1970: 168). Intentando equilibrar ambos puntos de vista, podemos situar el comienzo de los paisajes pintados en el año entre 468 y 456 (es decir, en los últimos años de la participación de Sófocles y el comienzo de Esquilo que coincidieron en el tiempo). La descripción de la primera escena hecha a mano

por Vitruvio dice que era un diseño arquitectónico en una superficie plana. Recibió diversas interpretaciones. Si se trataba de un intento de crear la ilusión de detalles arquitectónicos reales, o por el contrario que en una superficie desnuda de cada decoración estaba ahora se intentaba dar algunas figuras esquemáticas, pero no a crear una ilusión realista.

Se ha intentado mucho para demostrar que no hay ninguna evidencia completa sobre la práctica de la escenografía del siglo V. Sin embargo, parece poco probable que han intentado crear estenográficamente una ilusión realista.

En el siglo V, había pocos medios mecánicos utilizados para crear los efectos especiales. Las máquinas principales eran "ekkyklema" y la "máquina". El ekkyklema, (un aparato para la presentación de escenas teatrales, habitualmente por utilizado por los algunos personajes muertos que fueron asesinados fuera del escenario) fue más bien una plataforma que pudiera rodar a través de la entrada principal de la escena. Hay testimonios antiguos mencionando que funcionaba con una rotación, mientras que otros lo sitúan en el nivel superior de la escena o en las puertas laterales. La "máquina" (grúa) la utilizaban para mostrar caracteres que estaban volando o que estaban colgados sobre la tierra. Se mencionan personajes encima de carrozas o en la espalda de aves, insectos o animales, mientras que algunas veces aparece el actor colgado en correas. La grúa fue colocada en tal manera que el actor podía ser atado a la misma, y que estaba fuera del campo visual del espectador (ya sea detrás del escenario o en algún punto de la grada superior), y luego se elevaba y se transfería al área principal de la presentación de la obra. Más a menudo se utilizaba la grúa para mostrar los dioses, pero había personajes humanos que necesitaban una grúa para su aparición, como por ejemplo Perseo que aparece sobre el caballo alado. En la comedia la utilizaban a menudo para burlarse de la tragedia o ridiculizar el comportamiento humano arrogante. No está claro si la grúa estaba antes de 430. El uso indebido al final del siglo (especialmente de Eurípides, que a menudo utilizaba el mecanismo para los dioses que resolvían

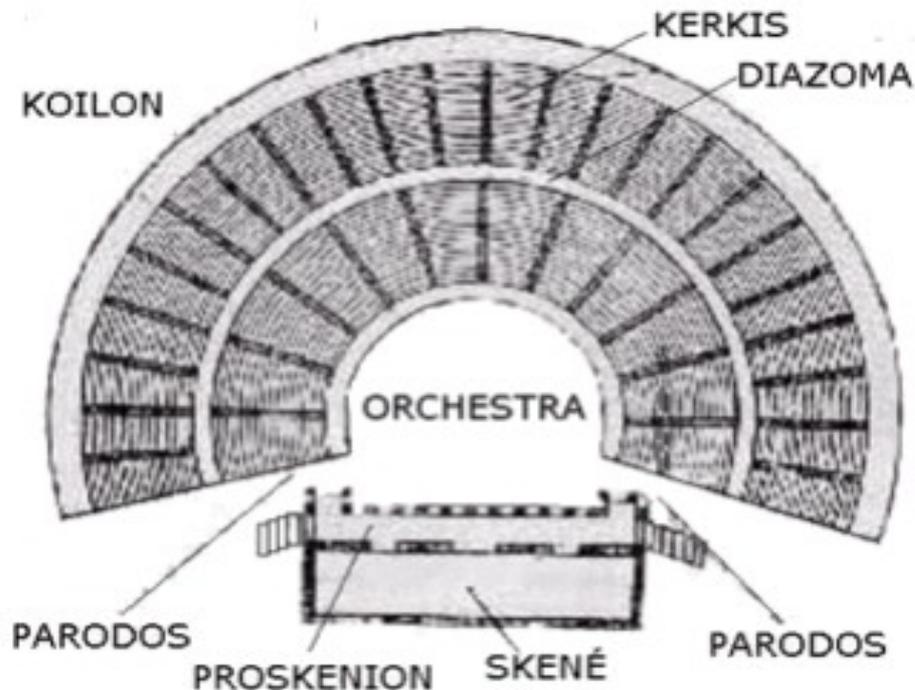
las situaciones en sus obras) ha dado lugar a la expresión "deus ex machina"<sup>21</sup> para describir cualquier final inventivo.

Aunque los objetos del escenario (atrezzo) no fueron muchos, sin embargo, era importante para la actuación. En muchas obras, los personajes hacen un sacrificio a un dios o encuentran asilo en un altar. Algunos investigadores sostienen que en esta época el altar (thymele) estaba en el centro de la orquesta. Otros argumentan que sí, que el altar era dedicado al dios Dionisos, su uso como parte de la escenografía lo calificaría sacrilegio (Πετράκου 1999). Arnott (Arnott 1959: 35-45) supone que había un edificio bajo, frente a la entrada principal, que podría ser utilizado ya sea como un altar o como una tumba. Otros elementos clave incluyen carros de deslizamiento de los caballos, pedestales para depositar ataúd, lámparas y velas para indicar cuando era de noche. Los muebles en la tragedia eran rara vez necesarios, y solo en casos para los héroes muy enfermos o muy sobrecargados de trabajo o incapaces de soportarse a si mismo. En cambio, tanto los muebles y otros artículos para el hogar eran numerosos y necesarios en las comedias. Ni a las obras trágicas, ni a las cómicas los objetos accesorios los utilizaban para impugnar una impresión realista. Se destinaban únicamente para causar un sentido dramático.

---

<sup>21</sup>Una expresión latina que significa «Dios desde la máquina», traducción de la expresión griega «ὁ θεὸς ἐκ μηχανῆς» (theós ek machinēs).

## Ilustración V: Estructura del Teatro Griego Clásico.



Fuente: [www.guiadegrecia.com](http://www.guiadegrecia.com)

### 7.8 Audiencia y espectadores

Hasta ahora hemos visto lo relacionado con el espacio escénico y los actores. Sin embargo, la audiencia y el público también fueron importantes. En los teatros griegos, el espacio para los espectadores y la escena siempre fueron dos distintos conceptos arquitectónicos. Entre ellos estaba la orquesta y los "parodoi" (o las entradas a la orquesta de los dos extremos del escenario del edificio teatral). Los parodoi fueron utilizados principalmente por el coro, aunque no estaba prohibido a ser utilizado por los actores también. Además, lo utilizaban los espectadores para entrar y salir del teatro.

El primer "teatro" (el área de visualización) del Dionisio estaba en la colina de la Acrópolis. Inicialmente, los espectadores veían las obras de pie, pero tal vez colocaron los asientos tipo estadio en el siglo VI, y la primera reconstrucción de la zona de espectadores fue muy poco después de 500,

debido a la destrucción de los asientos de madera. Al mismo tiempo fue la excavación de la cuesta de la colina para cambiar la inclinación y construyeron plataformas y probablemente sobre ellas pusieron unos bancos de madera. Cuando alrededor de 440 se construyó el Odeon volvió a cambiar la inclinación de la pendiente y se añadieron algunas paredes más de apoyo. Los asientos seguían siendo temporales, porque Aristófanes (Aristophane 2000: 506) se refiere a ellos como "plataforma de madera" (ικρία), un término comúnmente utilizado para los bancos de madera. Los asientos de piedra (mármol) sí que empezaron poco a poco a utilizarlos, pero el proceso no se completó antes del periodo entre el 338 y el 326 aC.

Se estima que el teatro completamente construido de mármol podría albergar de 14.000 a 17.000 espectadores. Sin embargo, sólo una pequeña parte de la población podría asistir a una representación teatral, ya que se estima que en la segunda mitad del siglo V, la población de Ática debe haber sido alrededor de 150.000 a 200.000 personas. Así, mientras que la entrada al teatro era permitida para todos, sólo una décima parte podría asistir a un espectáculo. Tal vez esto explica la introducción de la institución de las entradas y algún tipo de asistencia mediante un gasto, a mediados del siglo V (aunque se estima que a lo mejor la entrada de pago existía desde su inicio). Para que el público tuviera las mismas oportunidades para asistir a las representaciones la Perikles, alrededor del 450, aprobó la "teórica" (θεωρικὰ) (un fondo) para proporcionar entradas a los pobres. Es el que probablemente estableció también el pago de las entradas, aunque no hay registros fiables sobre la cuota de una entrada antes del siglo IV, cuando una entrada costaba cerca de dos óbolos. El dinero recaudado se destinaba al ἀρχιτέκτων<sup>22</sup>. (Wilson 2007)

La entrada era para una parte del "koilon" y no para una placa en concreto. Cada tribu tenía su propia sección del teatro y había un lugar especial para las mujeres que podrían sentarse y ver el espectáculo. El asiento central de la primera fila estaba reservado para el sacerdote del dios Dionysos. Incluso

---

<sup>22</sup>La persona que gestionaba el teatro y asumía la responsabilidad del mantenimiento del espacio.

había asientos reservados para otros sacerdotes y sacerdotisas, de funcionarios del gobierno, embajadores, para los huéspedes y en general para los huéspedes de honor. La audiencia se formaba por hombres, mujeres, niños y esclavos. Los funcionarios del estado eran los responsables de la orden y del control de la entrada y de controlar si los espectadores estaban sentados en el sitio correcto. La violencia en el teatro se castigaba con la muerte.

Está generalmente aceptado que las obras de teatro en general duraban todo el día y se presentaban una tras otra. Si, efectivamente, ese fuera el caso, entonces debía haber habido una gran cantidad de movimiento en el público ya que las personas debían comer y beber en el teatro durante las representaciones. Los espectadores expresaban su opinión en voz alta y gritaban también, y si querían podrían llegar a echar a los actores de la escena. Dicen que una vez Esquilo tuvo que buscar asilo en el altar, con el fin de evitar la ira de los espectadores. Algunos escritores antiguos acusaron al público y decían que era un público de baja calidad y de poca cultura, pero otros elogiaron su gusto. Los espectadores tenían diferentes preferencias, al igual que diferentes estratos sociales.

Uno de los momentos más destacados de cada celebración era la entrega de premios. Aunque todavía el proceso no está muy claro según los datos que tenemos, probablemente, fueron: poco tiempo antes del festival, se elaboraba una lista de las personas que podrían formar parte del jurado (una lista para cada una de las diez tribus). Los nombres de las personas elegidas de la misma tribu, se colocaban en una urna. A continuación, las diez urnas se cerraban y se mantenían cerradas y vigiladas por la guardia hasta el comienzo del festival. Entonces el arcón sacaba un nombre de cada urna. Los seleccionados formaban el jurado. Cada juez ponía su voto en la urna. De los diez votos, el arcón elegía cinco y a base de éstos se declaraba el ganador.

No se conoce exactamente la naturaleza de los premios, pero tal vez había premios remunerados. Seguramente el honor de ganar era tan importante y los patrocinadores de las obras ganadoras a menudo construían monumentos para recordar a las victorias. Se guardaban en los archivos

estatales las listas de los premiados y muchos historiadores antiguos han sacado su información de estos archivos

Hay muchas preguntas sin respuesta sobre el teatro del siglo V, pero podemos decir con seguridad que era una institución floreciente, que fue muy apreciado tanto por el mundo y por las autoridades estatales y religiosas. El drama fue honrado de todo tipo de literatura, y el teatro fue el arte más popular.

## Conclusiones

Los organismos culturales y los festivales de teatro, al menos en el caso de Grecia, no han cambiado mucho sobre el modelo de gestión que utilizaban los griegos del siglo V a.C y el modelo de gestión que utilizan los griegos del siglo XXI.

Es evidente que con la globalización y el progreso humano han asumido las herramientas de lo que hoy conocemos como modelo de gestión cultural, dando títulos a cada puesto de trabajo. También este proceso hizo que se llegara a formalizar y a convertir este tipo de trabajos en profesionales, resaltando lo imprescindible que es el papel de un gestor cultural dentro de este ámbito.

Los beneficios de la gestión cultural en la sociedad griega, en la mayoría de los casos no están bien definidos, tienen como objetivo el aumento no solo cultural sino capital a todos los niveles (social, empresarial y etc).

Si evaluamos la importancia de la gestión cultural para una sociedad o un organismo, fácilmente podemos ver la relevancia del papel que tiene para el desarrollo no solo cultural sino también educativo y lo que conlleva utilizar las herramientas de esta profesión llegando a cambiar una sociedad.

Para que cada organismo pueda conseguir sus objetivos, necesita de las herramientas y el método de la gestión cultural donde apoyarse, no solo para cubrir sus objetivos sino también para su supervivencia. El éxito de cada organismo depende de los resultados de una gestión bien ejecutada.

Claramente, estos dos modelos de gestión tienen muchos puntos en común como hemos visto reflejados a lo largo de esta investigación, algunos de ellos son la preventa de entradas, o el importante papel que tenían los patrocinadores para llevar a cabo las obras teatrales.

Es inevitable no ver los puntos comunes que tienen estos dos festivales aunque los separan miles de años. El propósito con el que se presentan las gráficas en el capítulo II no es otro que el de resaltar que lo que sí ha cambiado es el público, ya que actualmente asisten más mujeres que hombres. En el

festival La Dionysia no solo lo importante era el público formado por niños, mujeres y hombres, sino también lo importante era educar el ser humano. Lo que quiere transmitir este punto, es que la gestión cultural no solo tiene que preocuparse de llevar a cabo producciones artísticas, proyectos etc. sino que además debe educar a la gente y por ello estar vinculada al sistema educativo de cada sociedad para llegar a sus propósitos y objetivos.

Es obvio que a Grecia le falta mucho camino por recorrer, para que se dé cuenta de lo necesario que es la profesión de un gestor cultural. Lo que queda claro, por lo tanto, es que gracias a que sigue conservando los lazos con sus orígenes (sus antepasados) se adaptarán con mayor facilidad y esto les llevará a involucrar la Gestión Cultural con mejores resultados que otros países con los organismos culturales tanto públicos como privados.

## Bibliografía

Bibliografía griego:

ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ, 1990. *Για μια Πολιτική της Κουλτούρας*. Ατenas: Εθνικό Κέντρο Δημόσιας Διοίκησης.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, 2008. *Ποιητική*. Ατenas: Ζήτρος.

ΓΑΛΑΝΗΣ, Π. Βασίλειος, 2006. *Βασικό Μάρκετινγκ*. Έρευνα Αγοράς & Ανάπτυξη Πωλήσεων. Ατenas: Σταμούλης.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ, Κώστας, ΓΩΓΟΣ, Σάββας, 2002. *Επίδauρος, το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις*. Ατenas: Μίλητος.

ΓΚΕΦΟΥ ΜΑΔΙΑΝΟΥ, Δήμητρα, 1999. *Πολιτισμός και Εθνογραφία*. Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική. Ατenas: Ελληνικά Γράμματα.

ΓΚΙΖΕΛΗΣ, Γρηγόρης, 1980. *Το Πολιτισμικό Σύστημα*. Ο Σημειωτικός και Επικοινωνιακός Χαρακτήρας του. Ατenas: Γρηγορόπουλος.

ΓΩΓΟΣ, Σάββας, 2003. *Το Αρχαίο Θέατρο των Οινιάδων*. Ατenas: Μίλητος.

ΓΩΓΟΣ, Σάββας, 2005. *Το Αρχαίο Θέατρο του Διονύσου*. Ατenas: Μίλητος.

ΚΑΚΟΥΡΗ, Κατερίνα, 1987. *Γενετική του Θεάτρου*. Διεπιστημονική Έρευνα Θεατρολογίας. Ατenas: Ν. Μαυρομματάκης.

ΚΟΝΣΟΛΑ, Ντόρα, ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ, Γιάννης, 2005. *Οι Πολιτιστικοί Θεσμοί στην Διαδικασία Αναζωογόνησης των Ελληνικών πόλεων*. Τα νεωτερικά φεστιβάλ. Ατenas: Πάντειον Πανεπιστήμιο.

ΚΟΝΣΟΛΑ, Ντόρα, 2006. *Πολιτιστική Ανάπτυξη και Πολιτική*. Ατenas: Παπαζήση.

ΚΟΝΣΟΛΑ, Ντόρα, ΚΑΡΑΧΑΛΗΣ, Νικόλαος, 2010. *Πολιτιστική δράση και τοπική ανάπτυξη*. Τα φεστιβάλ στις ελληνικές πόλεις της περιφέρειας. Ατenas: Ευρώπη.

ΚΟΥΡΗ, Μαρία, 2007. *Επιχειρώντας στον πολιτισμό*. Η επιστημονική διοίκηση στην διαχείριση του πολιτισμού. Αρτα: ΤΕΙ Ηπείρου.

ΜΠΙΤΣΑΝΗ, Π. Ευγενία, 2004. *Πολιτιστική Διαχείριση & Περιφερειακή Ανάπτυξη*. Σχεδιασμός Πολιτιστικής Πολιτικής και Πολιτιστικού Προϊόντος. Ατenas: Διόνικος.

ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ, Μ. Βασίλης, 2002. *Στρατηγική των Επιχειρήσεων*. Ελληνική και Διεθνής εμπειρία. Ατenas: Ε. Μπένου.

ΠΑΠΑΔΑΚΗ, Ειρήνη, 2007. *Το Μουσείο ως Διαχειριστής Πολιτισμού*. Το παράδειγμα των Μουσείων Σύγχρονης Τέχνης. Αρτα: ΤΕΙ Ηπείρου.

ΠΕΤΡΑΚΟΥ, Κυριακή, 1999. *Οι Θεατρικοί Διαγωνισμοί*. Ατenas: Ελληνικά Γράμματα.

ΠΟΥΧΝΕΡ, Βαλτερ, 2010. *Θεωρητικά Θεάτρου*. Ατenas: Παπαζήση.

ΤΟΦΛΕΡ, Άλβιν, 1992. *Κατανάλωση και Κουλτούρα*. Ατenas: Κάκτος.

ΦΡΕΙΖΕΡ, Τζέιμς Τζώρτζ, 1990. *Ο Χρυσός Κλώνος*. Ατenas: Εκάτι.

### **Bibliografía castellano:**

ARISTOPHANES, 2000. *Aristophanes III*. Birds, Lysistrata, Women at The Thesmophoria. Cambridge, Londres: Harvard University Press.

ARNOTT, D. Peter, 1959. *An Introduction to the Greek Theatre*. Londres: Macmillan Press Ltd.[Consulta: 26 junio 2017]. Disponible en:

<https://books.google.es/books?id=geqvCwAAQBAJ&lpg=PP1&dq=introduction%20to%20the%20greek%20theatre&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q=introduction%20to%20the%20greek%20theatre&f=false>

ARNOTT, D. Peter, 2005. *Public and Performance in the Greek Theatre*. Nueva York: Routledge.[Consulta: 26 junio 2017]. Disponible en:

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/univalencia/reader.action?pg=5&docID=165701&tm=1498503898276>

BARDLY, H. C., 1992. *Το Τραγικό Θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*. Atenas: Καρδαμίτσα.

BAUMAN, Zygmunt, 1994. *Ο Πολιτισμός ως Πράξη*. Atenas: Πατάκης.

BEACHAM, Richard, 1991. *The Roman Theatre and its Audience*. Londres: Routledge.

BLUME, Horst-Dieter, 1986. *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*. Atenas: M.I.E.T.

BOSISIO, Paolo, 2006. *Ιστορία του Θεάτρου Β' Τόμος*. Atenas: Αιγόκερως.

BROCKETT, G. Oscar, HILDY, J. Franklin, 2013. *Ιστορία του Θεάτρου Τόμος Α*. Atenas: Κόαν.

CAMPBELL, Joseph, 1996. *Οι μάσκες του Θεού*. Atenas: Ιάμβλιχος.

DINSMOOR, William Bell, 1950. *The Architecture of ancient Greece. An Account of Its Historic Development*. Nueva York: Biblio and Tannen. [Consulta: 22 junio 2017]. Disponible en:

<https://books.google.es/books?id=BqahvzeE39YC&lpg=PP1&dq=The%20Architecture%20of%20ancient%20Greece.&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q=The%20Architecture%20of%20ancient%20Greece.&f=false>

DOBROV, W. Gregory, 2001. *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*. Oxford: Oxford University Press.

EAGLETON, Terry, 2003. *Η έννοια της κουλτούρας*. Atenas: Πόλις.

ESQUILO, 1979. *La Orestia*. Barcelona: Bosh Casa Editorial.

ESQUILO, 2006. *Tragedias, III*. Agamenón. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ESQUILO, 2010. *Tragedias, IV*. Coéforos, Euménides. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

EURIPIDES, 1946. *Euripides IV*. Ion, Hippolytus, Medea, Alcestis. Cambridge, Londres: Harvard University Press.

EURIPIDES, 1999. *Tragedias II*. Madrid: Cátedra.

FESTIVAL HELENO, 2004. *Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου*. Atenas: Ελληνικό Φεστιβάλ.

FESTIVAL HELENO, 2004. *Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου 1955-2005*. 50 Χρόνια Ελληνικό Φεστιβάλ. Atenas: Ελληνικό Φεστιβάλ.

FESTIVAL HELENO, 2005. *Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου*. Atenas: Ελληνικό Φεστιβάλ.

FESTIVAL HELENO, 2006. *Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου*. Atenas: Ελληνικό Φεστιβάλ.

FESTIVAL HELENO, 2007. *Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου*. Atenas: Ελληνικό Φεστιβάλ.

FESTIVAL HELENO, 2008. *Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου*. Atenas: Ελληνικό Φεστιβάλ.

FESTIVAL HELENO, 2009. *Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου*. Atenas: Ελληνικό Φεστιβάλ.

FESTIVAL HELENO, 2010. *Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου*. Atenas: Ελληνικό Φεστιβάλ.

FESTIVAL HELENO, 2011. *Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου*. Atenas: Ελληνικό Φεστιβάλ.

FESTIVAL HELENO, 2012. *Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου*. Atenas: Ελληνικό Φεστιβάλ.

FESTIVAL HELENO, 2013. *Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου*. Atenas: Ελληνικό Φεστιβάλ.

FESTIVAL HELENO, 2014. *Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου*. Atenas: Ελληνικό Φεστιβάλ.

FESTIVAL HELENO, 2015. *Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου*. Atenas: Ελληνικό Φεστιβάλ.

FESTIVAL HELENO, 2016. *Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου*. Atenas: Ελληνικό Φεστιβάλ.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, 2007. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal. [Consulta: 22 junio 2017]. Disponible en:

<https://books.google.es/books?id=Gyvrmz5K2toC&lpg=PP1&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

GOMME, A. Wycombe, 1933. *The Population of Athens in the Fifth and Fourth Centuries*. Oxford: Blackwell.

KOLTER, Philip, KELLER, 2006. *Μάρκετινγκ Μάνατζμεντ*. 12η Αμερικανική Έκδοση. Atenas: Κλειδάριθμος.

LEY, Graham, 2007. *The theatricality of Greek Tragedy Playing Space and Chorus*. Chicago: The University of Chicago Press. [Consulta: 22 junio 2017]. Disponible en:

<https://books.google.es/books?id=RHcy0hxZH0YC&lpg=PP1&dq=The%20theatricality%20of%20Greek%20Tragedy&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q=The%20theatricality%20of%20Greek%20Tragedy&f=false>

- MORETTI, Jean Charles, 2004. *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*. Atenas: Πατάκη.
- PICKARD-CAMBRIDGE, W. Arthur, 1946. *The Theater of Dionysos in Athens*. Oxford: Oxford University Press.
- PICKARD-CAMBRIDGE, W. Arthur, 1968. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Oxford University Press.
- SOPHOCLES, 1994. *Sophocles I. Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus*. Cambridge, Londres: Harvard University Press.
- SOPHOCLES, 1994. *Sophocles II. Antigone, The women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus*. Cambridge, Londres: Harvard University Press.
- TAPLIN, Oliver, 2003. *Greek Tragedy in Action*. Londres: Taylor & Francis Group.
- TAPLIN, Oliver, 2007. *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century BC*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- TOFFLER, Alvin, 1972. *The Culture Consumers. A Study of Art Affluence in America*. Nueva York: Random House.
- VITRUVIO, 1970. *Los Diez Libros de Arquitectura*. Barcelona: Obras Maestras.
- WILES, David, 2009. *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως Παράσταση*. Atenas: M.I.E.T.
- WILSON, Peter, 2007. *The Greek Theatre and Festival. Documentary Studies*. Oxford: Oxford University Press.

## Anexos

### Anexo I: Carteles Festival Heleno

Fuente: <http://greekfestival.gr/gr/home>

