

ocupando las ciudades-estado de Grecia. Se recogieron datos, bastantes fehacientes, de que Demóstenes peleó en uno de los primeros combates contra los macedónicos, la batalla de Queronea, a partir de la cual los macedónicos, triunfantes, iniciaron la campaña de conquista de Grecia.

Esquines, también incluido como uno de los diez grandes oradores de Grecia, rivalizaba con Demóstenes no solo en la pericia del discurso, sino por ideas absolutamente contrarias: Esquines propiciaba la invasión macedónica, la consideraba beneficiosa para el conjunto de la Hélade.

El teatro en Grecia

El teatro griego nace perfecto, milagro del milagro. Esa estructura, hecha para el mejor encuentro de los hombres, es una maravilla. Ningún siglo posterior igualó la solución impecable⁹¹.

Esta admirativa definición de Gastón Breyer resume el fenómeno del teatro griego, un suceso inigualable en la historia del arte de occidente. Es el origen de nuestro teatro que, no obstante los veinticinco siglos transcurridos, nosotros practicamos en la actualidad con parecidos términos y que, con otras características, se ha desarrollado, a veces con anterioridad al inicio del fenómeno ático, en todos los puntos del planeta, dentro del contexto de civilizaciones disímiles, tradicionales o modernas.

El drama y el teatro son más viejos que la religión. Comienzan con el primer hombre que piensa que imitando a los animales en torno del fuego del campamento puede [...] asegurarse una buena caza. El drama y el teatro se perfeccionan a medida que el hombre trasciende la magia primitiva [...] Convierte sus antepasados en dioses y los adora con la danza y el canto. El culto engendra los mitos y los mitos deben ser representados para que la raza sobreviva. Por fin crea la tragedia, después la comedia báquica⁹² y obras que son representadas solo por el placer de hacerlo⁹³.

No hay documentos suficientes para datar con certeza el comienzo del teatro en Grecia. Es aún materia de discusión mediante qué operaciones un rito en honor de un dios proveniente del oriente, aunque nacido en la helénica Tebas, Dioniso, se transformó en una actividad regimentada como espectáculo de entretenimiento, lúdico y placentero.

Cuándo comenzó esta transformación y cuándo se consumó, no se podrá asegurar jamás. Todo han sido pareceres y disquisiciones, y siempre sin fruto. Compréndese bien que mutación tal había de hacerse por grados y casi insensiblemente⁹⁴.

No obstante esta desviación, “hasta el fin conservó este teatro la huella de su origen dionisiaco”⁹⁵. Por eso, por su asociación con el dios, mantuvo la participación del coro, que siempre siguió expresando nociones religiosas, aun en los tiempos en que los creadores habían dejado de creer.

En realidad no sabemos en absoluto cómo relacionar el teatro griego con el culto a Dioniso; y no hay que olvidar que hemos perdido casi la totalidad del repertorio: géneros completos [...], centenares de obras: no conocemos bien más que a tres poetas trágicos y un poeta cómico de varias generaciones de autores dramáticos: Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes⁹⁶.

De todos modos podemos llegar a un acuerdo acerca de sus comienzos. Se tienen noticias de que en las fiestas dionisiacas del año 535, apareció Tespis, empujando su célebre carro y con sus coros de *tragodoi* (machos cabríos), donde “presentó algo así como un drama en rudimento”⁹⁷. Los datos de lo que llegó a ser, a partir de este acontecimiento, el teatro clásico y grandioso del siglo V en Grecia, provienen de trabajosas y eruditas lecturas de manuscritos en piedra, del desciframiento de los dibujos que adornaban las ánforas funerales o las cráteras domésticas, las vasijas grandes y anchas donde se mezclaba el agua y el vino (que no se bebía puro) y que se decoraban con escenas festivas de la vida cotidiana. Añadimos el aporte que Aristóteles hace desde su *Poética*.

De la hipotética cifra de trescientas obras escritas por los tres trágicos citados por Barthes, han llegado hasta nosotros solo treinta y uno: siete de Esquilo, siete de Sófocles y diecisiete de Eurípides, más un drama satírico de este mismo autor. De las cuarenta y cuatro comedias de Aristófanes, depositadas en la primitiva biblioteca de Alejandría, han sobrevivido solo once. No se sabe con exactitud desde cuándo los estudiosos de occidente trabajaron con tan magra cantidad de textos. Víctor Hugo, en su biografía de Shakespeare escrita en el siglo XVIII, confiesa que solo conoce siete obras de Esquilo, la misma cantidad que hoy tenemos a nuestro alcance.

Siempre he tenido el temor de que la destrucción del mundo clásico fue tan brutal que nada más sobrevivieron las obras de las que los copistas habían hecho gran cantidad de ejemplares, es decir, los best sellers. A lo mejor hubo autores más grandes que Sófocles y Virgilio⁹⁸ que se perdieron para siempre⁹⁹.

Los manuscritos originales de las tragedias y de las comedias se han perdido irremisiblemente, no puede hacerse ninguna consulta a esas fuentes primarias. La recopilación más confiable de los textos de este espléndido pasado fue hecho mucho después, durante los siglos I y II a.C., por los eruditos alejandrinos. Incluso estos esfuerzos fueron desbaratados, siquiera en parte, por la destrucción de la biblioteca de Alejandría que, según datos confiables, atesoraba antes del desastre las trescientas tragedias de los tres grandes poetas. Ignoramos cómo sobrevivieron los textos que hoy están a nuestro alcance; tenemos noticias de que al final de la Edad Media, en los siglos X y XI, se hicieron copias de las siete tragedias de Sófocles que en la actualidad están depositadas en la Biblioteca Laurenciana, construida en el claustro de la basílica de San Lorenzo, en Florencia.

El valor documental de las notas que Aristóteles aporta en su *Poética* ha sido siempre causa de polémica. Cabe la presunción de que aún a tan corta distancia de los hechos en estudio no pudo decirnos nada seguro y apeló, con el derecho del erudito, a llenar con hipótesis y conjeturas las lagunas de información. Aristóteles, quien trabajó su *Poética* sesenta años después de la muerte del último gran trágico, Eurípides, ocurrida en el año 406, escribió lo que se reconoce como el primer tratado sobre estética que conoció la cultura occidental. Lo hizo en algún momento entre la fundación de su escuela en Atenas, el Liceo, en el 335 a.C., y su partida definitiva de la ciudad, en el 323, o sea un año antes de morir en Calcis.

La fidelidad hacia este legado aristotélico divide a los investigadores entre quienes aceptan el testimonio y le dan carácter de irrefutable y otros que, contrastándolo con otras fuentes acaso no tan prestigiosas, dudan y discuten las opiniones volcadas en un texto que, por ejemplo, jamás incluye los orígenes religiosos del teatro griego. Aristóteles “no entra en los valores religiosos del Teatro, que son patentes”, nos asegura Francisco Rodríguez Adrados¹⁰⁰.

Debe agregarse otro punto, aun más controvertido, de la herencia del filósofo: el origen de la tragedia que él suministra. Según Eilhard Schlesinger¹⁰¹, la interpretación que nos da Aristóteles es, para algunos, una “mera reconstrucción racionalista”, infundada y equivocada, mientras que otros, puestos en el extremo contrario, le atribuyen mayor acierto, ya que disponía de documentos históricos (se estima que pudo consultar cerca de quinientas obras) que le dieron amplia autoridad para trabajar el tema.

En realidad, parece evidente que Aristóteles nunca quiso concretar un trabajo acabado y concluyente. Para Lesky, la “*Poética* no es un libro para ser publicado; en el mejor de los casos puede tomárselo por anotaciones para conferencias”¹⁰². La realidad parece estar muy cerca de esta hipótesis de Lesky; la *Poética* estaría conformada por las notas de clase, manuscritos que el filósofo usaba en su escuela, el Liceo, o anotaciones de alguno de sus discípulos que luego la posteridad

transformó en la invaluable fuente de conocimiento de la escena ática. Hay que tener en cuenta, para sostener esta conjetura, que la enseñanza escolar en los tiempos de Aristóteles se suministraba en forma oral. Esto excluye cualquier juicio que pueda hacerse acerca de la calidad literaria de la *Poética*, ya que, como cualquier profesor lo sabe, las notas de clase suelen descuidar este aspecto, son puntos de referencia que con frecuencia tienen solo significado privado.

Ni una sola de las obras que han llegado hasta nosotros fue publicada por él mismo. Ni una sola está tampoco realmente terminada, si bien a unas les falta más que a otras. Es posible que Aristóteles haya utilizado una buena parte de ellas en sus lecciones orales, a modo de cuadernos de notas; unas con más frecuencia que otras. Y todavía hay algunas que no tienen otro carácter que el de simples borradores que ni siquiera habrían podido servir de notas de clase¹⁰³.

Debe sumarse a las dificultades de acceso al fenómeno griego la ya mencionada exigua cantidad de tragedias y comedias que han sobrevivido en condiciones de legibilidad; luego de siglos de destrucción y descuido llegamos a una cifra que, como dijimos, es cercana al diez por ciento de las obras producidas solo por los trágicos reconocidos. Por otra parte, por cuestiones que ignoramos los estudiosos se ocuparon solo de la madurez intelectual de los tres poetas trágicos, situada más o menos en los cuarenta años, de manera que no ha llegado hasta nosotros ninguna obra de juventud de la famosa triada.

Lesky nos da preciosa información sobre lo ocurrido durante la época posclásica, el llamado período helenístico. La tragedia siguió el impulso que tenía y la producción durante los siglos IV y III a.C., fue abundante, pero Lesky asegura que nunca recuperó el esplendor original. De todo este material sólo se conocen títulos, fragmentos y nombres de autores, más dos obras (por supuesto, inéditas en castellano) firmadas por Licofrón y un autor judío llamado Ezequiel, a las que Lesky, si bien registra, se resiste a darles el título de verdaderas tragedias.

Respecto a la conservación y circulación de los textos de la época clásica, Lesky nos dice que los siglos más peligrosos fueron precisamente los helenísticos, que transcurrieron bajo el poder del imperio macedónico. Los riesgos cesaron cuando tomaron intervención los eruditos alejandrinos, que impusieron un riguroso orden, pero lamentablemente había transcurrido mucho tiempo y ya se había hecho mucho daño —hasta los actores se habían atrevido a improvisar y modificar los versos de las tragedias desde el escenario—, de modo que Licurgo¹⁰⁴, hacia el año 330, en una gestión de estado parecida a la que siglos atrás había asumido Pisístrato, mandó transcribir lo más fielmente posible las obras de los tres grandes trágicos, que fueron guardadas bajo custodia en el tesoro público. Estos

ejemplares, tenidos como definitivos, debían ser de obligatorio uso para todas las nuevas representaciones, impidiendo cualquier tipo de modificaciones arbitrarias. Estos libros, en las óptimas condiciones de protección que ordenó Licurgo, fueron posteriormente depositados en la biblioteca de Alejandría, que corrió la suerte que ya relatamos.

Una nueva intervención en los textos de la tríada clásica se produjo siglos después de los alejandrinos, en Bizancio, donde hubo actitudes contrapuestas. Algunos comentaristas los trabajaron con la más respetuosa intención de fidelidad hacia el original ático, mientras que otros se atribuyeron derechos para alterarlos y modificarlos. Y precisamente, como veremos cuando tratemos el Renacimiento, Bizancio fue la puerta abierta en el siglo XV por donde entró la obra de los griegos a Europa, devolviendo a occidente una herencia que guarda el riesgo de hacernos confundir lo auténtico con lo falsario.

Los temas de la tragedia griega

Comenzamos este punto señalando otra controversia. Para ciertos teóricos, todo el teatro que se representaba en el origen tenía que ver con el mito de Dioniso, su vida, su muerte y su apoteosis. De ser esto cierto, no hay precisión acerca del momento en que este tema dejó de ser excluyente para ser ocupado por otros mitos, los mitos de los héroes, de las figuras relevantes de las casas y familias reales. Se ignora cuándo la suerte privada de esta gente, que desde su exaltación va “en línea recta a su fin”¹⁰⁵, se convirtió en el gran atractivo de la escena ática.

Se diverge también acerca de si estos personajes tuvieron existencia histórica o mítica. El evemerismo, ya descrito, contribuyó a darle fuerza a este interrogante. La opinión más razonable establecería que estos héroes fueron seres reales, pero que luego la fantasía de los hombres los fue moldeando hasta darles estatura de mito. Es fácil comprender el mecanismo si hacemos analogía con situaciones contemporáneas, como el mito de Gardel, “que cada día canta mejor”, o con el del general San Martín, que según la difundida versión escolar cruzó la cordillera montado en un caballo blanco, cuando en realidad hizo casi todo el trayecto en camilla, sufriendo de intensos dolores estomacales que solo calmaba con láudano.

Margaret Atwood (1939), escritora canadiense galardonada con el premio Príncipe de Asturias 2008, participa de esta visión del héroe que hemos descrito. Refiriéndose al Che Guevara –paradigma del héroe contemporáneo–, dijo que “es increíble cómo pegó en Canadá, como en todas partes, el mito del Che, pero se entiende: era una figura romántica, muy buen mozo. Y murió lo suficientemente

joven como para ser espléndido hasta el final [...] Diana, Marilyn, el Che, Kennedy, todos se fueron en su momento de esplendor. Jesús, a los noventa, no hubiera sido lo mismo”¹⁰⁶.

El teatro ático gira alrededor de dos ciclos casi excluyentes. El primero es el de Argos o Micenas, llamado también el ciclo troyano, que se desarrolla dentro del gran marco de la guerra de Troya (1193-1184), inmortalizada por la *Iliada* y que durante mucho tiempo se consideró un acontecimiento mítico, hasta que el arqueólogo Heinrich Schliemann le dio entidad histórica. Si bien Homero tomó como motivo el amancebamiento de Paris y Helena, las razones del conflicto fueron muy otras. Troya era la llave de ingreso al Mar Negro, la zona comercial más apetecible de la época. La posesión de la ciudad concedía el dominio de ese sitio altamente estratégico para las relaciones económicas con oriente y esa fue la causa por la cual la Hélade, en conjunto, se lanzó a la conquista del bastión.

Desde el punto de vista mítico, la proeza bélica –costosa en vidas y bienes– reconoce como principal triunfador al rey Agamenón, jefe de las tropas griegas que sitiaron, atacaron, invadieron y destruyeron la nación enemiga, pero estos sucesos formaban parte de un mito formado por una cadena de maldiciones familiares que, precisamente, terminarían con la vida del jefe victorioso.

Agamenón, lanzado a una batalla contra el primer marido de Clitemnestra, Tántalo, asesina a su rival y obliga a la mujer a casarse con él. Esta acción inicial es que condiciona y justifica el anatema que se yergue sobre todo el linaje.

Cuando Agamenón regresa de Troya a su Micenas natal, es recibido por una Clitemnestra que en su ausencia se había entregado a Egisto. Los amantes asesinan al recién llegado, luego de que este atraviesa la alfombra púrpura que tendida ceremonialmente debió pisar para ingresar al hogar. Electra, la hija de Agamenón, enterada del crimen y sumida en la impotencia, clama venganza inútilmente, hasta que obtiene el concurso de su hermano Orestes, que se convierte en matricida y parricida y, por eso, es perseguido por las Erinias.

El ciclo de Tebas tiene su centro en otra maldición, la que pesa sobre la casa de los labdácidas. Layo, hijo de Lábdaco, se había casado con Yocasta y gobernaba afligido por la falta de descendencia. Por eso, Layo consultó al oráculo de Delfos, quien le informó que su desdicha era, en realidad, su beneficio, porque cualquier hijo nacido de Yocasta mataría a su padre. Como consecuencia, Layo repudió a Yocasta que, ofendida, lo emborrachó y, en estado de ebriedad, lo obligó a consumir el acto que la embarazó. Edipo nació nueve meses después y un Layo enfurecido lo arrancó de los brazos de la nodriza, le taladró los pies, se los ató y lo dejó abandonado en el monte Citerón.

Un pastor lo encontró, lo llamó Edipo (debido a los pies deformados por las heridas, ya que Edipo significa “pie hinchado”), y lo llevó a su patria, Corinto, donde reinaba el rey Pólipo.

Otra versión del mito cuenta que Layo lo abandonó en un bote que, a la deriva, encalló en las costas de Corinto en momentos en que se encontraba Peribea, esposa de Pólipo, vigilando a las lavanderas de la casa real. Peribea, hasta entonces estéril, engañó a todos, con excepción de su marido, anunciando que en la playa acababa de dar a luz un niño. El matrimonio, feliz con el hallazgo, crió a Edipo como un hijo propio.

Ya crecido, Edipo comenzó a tener dudas sobre su origen, por eso consultó al oráculo. La pitonisa, espantada, le gritó: “¡Alejate del altar, desdichado! ¡Matarás a tu padre y te casarás con tu madre!”.

Ante semejante respuesta, Edipo, en afán de no producir ningún daño a los que creía sus padres amados, decidió no regresar a Corinto y emprender una marcha a pie que lo llevó hasta un estrecho desfiladero ubicado entre Delfos y Dáulide, donde topó con el carruaje de Layo que venía en sentido contrario. El joven se negó a dejarle paso, tal como se lo exigía el rey de Tebas, pues Edipo dijo que sólo obedecía las órdenes de los dioses o de sus propios padres. La reyerta trajo terribles consecuencias para Layo, ya que Edipo lo mató, a él y a su cochero.

El trágico encuentro interrumpió un nuevo viaje de Layo al oráculo, adonde se dirigía para preguntar cómo podía librarse de la Esfinge, monstruo de cabeza de mujer, cuerpo de león, cola de serpiente y alas de águila, que asolaba a Tebas estrangulando y devorándose a todo aquel que no respondiera al enigma que le proponía: “¿Qué ser, con solo una voz, tiene a veces dos pies, a veces tres, a veces cuatro y es más débil cuantos más pies tiene?”.

Luego de los crímenes, Edipo entró en Tebas, donde inevitablemente topó con la Esfinge. Ante la pregunta, Edipo dio la respuesta exacta: “El hombre, porque se arrastra a gatas cuando es niño, se mantiene firme sobre sus dos pies cuando es adulto, y necesita apoyarse en un bastón en la vejez”. La Esfinge, vencida, se arrojó al vacío desde el monte Ficio y se despedazó en el fondo del valle.

Los tebanos, agradecidos con Edipo que los había librado de tamaño flagelo, lo eligieron como su rey, reemplazando al muerto Layo. Es entonces cuando Edipo se casa con Yocasta, sin advertir que se trata de su madre y viuda de Layo, el hombre que asesinó recientemente. Con los recursos que se emplearía para la reconstrucción de un asesinato en un policial moderno, Edipo pone en marcha el mecanismo que lo lleva a conocer la identidad del criminal. Su pesquisa, es a la vez exitosa y horrorosa: se reconoce como el asesino de su padre y esposo de su madre, terrible realidad que lo incita a cegarse, quitándose los ojos.

Edipo es expulsado por sus propios hijos, Polinices y Eteocles, que lo envían exiliado a Colono. Antes de partir, Edipo maldice a ambos, profetizando que se destruirán mutuamente. Y así ocurre, Eteocles y Polinices se matan, uno en defensa de Tebas y el otro atacándola. Creón, nuevo jefe político de la ciudad, ordena que el cadáver del traidor Polinices quede insepulto, medida a la que se opone Antígona que, fiel a los mandatos de sus dioses, lo cubre de tierra por las noches. Descubierta, Antígona es encerrada en una caverna y condenada a morir de hambre.

Antígona arriesga la vida por desobedecer a la ley de los hombres, porque tales leyes no pueden ir contra las divinas, que han dispuesto que los hombres sean y, por lo tanto, vuelvan a la tierra cuando la muerte les dé fin¹⁰⁷.

El mito conmovedor de Antígona es, entre los tantos que ofrece la tradición griega, uno de los de mayor repercusión en el tiempo, tal vez porque los enfrentamientos entre las obligaciones primordiales que plantea la heroína y los deberes de coyuntura que opone Creón han sido uno de los conflictos persistentes en el mundo occidental. El debut de Antígona en la escena trágica se debe a Esquilo, quien la presenta en la escena final de *Los siete contra Tebas*, donde abiertamente declara su decisión de enterrar al cadáver de su hermano Polinices, condenado a degradarse insepulto. Sófocles le dará el protagonismo absoluto en *Antígona* y la convocará nuevamente para acompañar en su desgracia a su padre Edipo, en *Edipo en Colono*.

La figura de Antígona fue materia dramática para los clasicistas franceses –Racine, Corneille, Voltaire–, para el italiano Alfieri y para los contemporáneos Bertolt Brecht y Jean Cocteau.

El investigador argentino Rómulo Pianacci hace, en *Antígona: una tragedia latinoamericana*, un estudio de la relectura del mito en nuestro continente durante todo el siglo XX¹⁰⁸.

Nuestro teatro, paráfrasis mediante, trabajó con estos mitos heredados, tanto el de Antígona como el de Orestes y Electra. En este sentido vale hacer mención de la pieza de Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez*, y de la *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro, abierta y valiente denuncia de los crímenes de la perversa dictadura militar, autodenominada proceso de reorganización nacional, que gobernó en la Argentina entre 1976 y 1983. Son ejemplos que se acompañan con el fenómeno acaso insuperable de *El reñidero*, de Sergio de Cecco, que también argentiniza el mito de Orestes y Electra y lo instala en los inicios tormentosos de la vida democrática de nuestra nación.

Existen otras tragedias que no encuadran en ninguno de estos dos ciclos. Otros mitos se encuentran en textos aislados, que tal vez formaban parte de

otros conjuntos en que se han perdido varias de sus partes. En este sentido se debe mencionar al mito de Heracles (Eurípides lo trató en solo dos tragedias: *Heracles* y *Alcestes*); el de Fedra, enloquecida de amor por su hijastro Hipólito; el de Medea, seguidora del argonauta Jasón y luego filicida cuando este la abandona; el mito de las amazonas y el ya mencionado e importante mito de Prometeo, un titán astuto que es castigado por el aun más taimado dios Zeus por haber devuelto el fuego a los hombres, mejor dicho enseñarle a usarlo, ya que el fuego existía, los bosques se incendiaban por obra del rayo pero los hombres no sabían qué hacer con él. Las instrucciones del bienhechor Prometeo, a quien Graves menciona como “el creador de la humanidad”, permiten pensar en un comienzo de lo que se entiende como civilización.

Extraña, en esta enumeración mítica, la falta de mención de Dioniso. Además de sorprender su ausencia en la *Iliada* y en la *Odisea*, asombra que su figura aparece solo dos veces en las tragedias y comedias que conocemos: en *Las bacantes* de Eurípides, donde se relata el regreso de Dioniso a Tebas y las consecuencias que su atractivo produce entre sus devotas femeninas y sus enemigos masculinos; y en *Las ranas* de Aristófanes, haciendo de árbitro del debate que el litigioso comediógrafo plantea entre Esquilo y Eurípides¹⁰⁹.

Los personajes de la tragedia griega. El héroe

Todas las tragedias áticas son protagonizadas por héroes, un ideal humano que aunque Hugo Francisco Bauzá reconoce de difícil definición, por carencia de “una explicación omniabarcante que nos aclare la naturaleza y el origen de los héroes”¹¹⁰, presentó en épocas de Homero una condición que este mismo autor nos aporta.

[Se designa héroe] a un ser humano al que –tras su muerte– se lo diviniza a causa de la nobleza de su proceder y, por lo cual, pasa a ser héroe de una región o comarca determinada [...] La palabra héroe se aplica también a un conjunto preciso de muertos que en vida se han destacado a causa de su arreté y que, sin llegar a ser divinizados, el imaginario de los antiguos los sitúa en una posición suprahumana. Conviene, además, insistir en que en todos los casos se trata de un término de respeto y, en cierta medida, de veneración [...] Los héroes pertenecen al pasado, pero por el solo hecho de haber tenido actitudes y conductas sobresalientes, estos seres singulares han adquirido una categoría que vale por siempre, y escapan, en consecuencia, del plano de lo cronológico, y de ese modo el héroe se adscribe a la intemporalidad del mito¹¹¹.

La mencionada *areté* es la razón de existencia de estos héroes. No obstante la complejidad del término, sin analogía en castellano, por lo general mal traducido como virtud, puede definirse como la condición de aquellos que por la eficacia en su disciplina se reconocen personas de valor y obtienen, asimismo, el reconocimiento externo. Estos personajes, que consiguen mérito uniendo la estima propia con la de los demás, cuentan con *areté*.

Un par de ejemplos clásicos explicarán mejor el asunto. Los encontramos en los comienzos de la *Iliada*, en el enfrentamiento entre Aquiles y Agamenón, donde ambos no disputan en realidad la posesión de una muchacha, cuestión trivial en ese contexto, sino la supremacía de su *areté* por encima de la del otro. Y en Ajax, una tragedia de Sófocles extraída de un episodio de la misma *Iliada*, el héroe, Ajax, se siente autorizado para ser depositario de las preciosas armas del asesinado Aquiles (recuérdese, especialmente fabricadas por Hefesto, el dios de los artesanos). Sin embargo el derecho le es retaceado, se le adjudica al astuto Odiseo, por lo que Ajax siente que con él se ha cometido una falta de reconocimiento de su *areté*, una postergación que mancilla su honor, por lo que enloquece de furia y se suicida.

Es la acción de este personaje con *areté*, el héroe, quien le da movilidad a la tragedia ática. Se conducen a veces con soberbia y desmesura respecto de una ley divina –actitud que los griegos denominaban *hybris*–, y por extensión desafían a los hombres, a los dioses, al destino, hasta caer víctimas de su propia osadía. Aquiles y Heracles, entre otros, representan el arquetipo de esta figura.

En otro caso, la ruina del héroe se produce por producto de un error, defecto o imperfección –por lo general infligidos por una deidad–, reconocidos por un término común, *hamartía* (error trágico), que necesariamente debe ser castigado. El ejemplo clásico es Edipo.

Los poetas trágicos

Las biografías de estos autores no pasará de una módica noticia, magra por cuestiones de extensión e imprecisa por la escasez de datos que han llegado hasta nosotros.

Un grave problema con que tropiezan los especialistas al estudiar a los autores más conspicuos de la literatura griega es precisamente el referente a la cronología absoluta de los mismos. Ello es debido al hecho de que, salvo contadísimas excepciones, si bien conocemos la fecha exacta o aproximada de la muerte de un escritor importante, ignoramos el

momento de su nacimiento, pues, en aquel entonces, tal detalle no llamaba especialmente la atención¹¹².

Sobre la estructura de las obras, también tenemos que ser muy prudentes, porque, dada la escasez de ejemplos, es imposible mostrar un modelo que equivalga de modo inequívoco a la organización dramática de las piezas de todos estos autores. Solo podemos admitir que, por lo general, la estructura de las obras respondió, parcial o totalmente, a la organización dramática que, como ya veremos en este mismo capítulo, Aristóteles transcribió en su *Poética*.

Palabras como *anagnórisis* (equivalente a reconocimiento), la ya citada *hybris*; la *até* (con cierta analogía con el término ceguera); la *afánela* (destrucción, caída, exterminio del culpable); la *peripeteia* o *peripezia* (momento en que se produce la inversión de la situación y ocurre el posterior reconocimiento); el *agón* (que en griego antiguo significa contienda, desafío, disputa, un debate formal que tiene lugar entre dos personajes, usualmente con el coro actuando de juez; el más famoso es el *agón* entre Antígona y Creón), la *ironía trágica* (la caída del héroe hacia la ruina); el *deus ex machina* (la intervención providencial de los dioses para resolver conflictos de dudosa solución; en *Medea* encontramos la aplicación más perfecta); el *patetismo* (un sentimiento capaz de mover y agitar el ánimo infundiéndole afectos vehementes, y con particularidad dolor, tristeza o melancolía); designan elementos de uso dramático a los que cada dramaturgo recurrió de un modo diferente. Es imposible encontrar una uniformidad de maneras en la tríada trágica, incluso lo es también dentro de la propia producción de cada autor, porque el intento se resquebraja y pierde sentido ante las numerosas excepciones. El determinismo de la tragedia griega, donde el hombre acciona no a expensas de su propia voluntad sino a la de los dioses, es encarado de acuerdo con la personalidad del poeta y con la distancia en que este vivió de la edad heroica, el siglo de Pericles, encuadrado, como ya informamos, por la victoria contra los persas y la guerra civil contra Esparta. Solo podemos generalizar, afirmando que de Esquilo a Eurípides la tragedia se fue alejando de lo religioso, se fue secularizando. Esto, sin duda, no es un aserto incuestionable. *Las bacantes*, obra del más moderno de los trágicos, Eurípides, por lo tanto el menos “religioso”, contiene los elementos más arcaizantes, incluyendo la participación del dios de origen, Dioniso, que los otros autores parecen haber olvidado.

Se añade a las dificultades para decodificar con autoridad este legado la necesidad de tener diestro conocimiento de un idioma muerto, el griego del siglo V, instrumento del cual carecemos, aunque sabemos que por ser motivo de análisis constante lo es también de desentrañable sentido para los eruditos que se ocupan del

tema. Durante siglos se han prolongado las discusiones acerca del valor de algunas palabras que los dramaturgos usaron en sus obras y Aristóteles empleó en la *Poética*.

Tal vez la única certeza, hasta ahora incuestionable, es que los comediógrafos y los trágicos crearon sus obras siempre atados a su género; los primeros jamás escribieron tragedias y los segundos nunca comedias. Al menos, y hasta ahora, no hay ejemplos a mano de que ello haya ocurrido.

Esquilo

Sin rastros de la primitiva tragedia ática y sin posibilidad alguna de hacer referencia a Tespis, tampoco a Frínico, de quien se conoce aun menos, cabe asignarle la categoría de “padre de la tragedia” a Esquilo (525-456), que contribuyó como ninguno a darle su forma definitiva, quitándole preeminencia a la parte cantada –resabio del ditirambo– para transferirla a la parte hablada.

Nacido en Eleusis, terrenos ubicados en los alrededores de Atenas de alta significación religiosa, dedicados a las diosas Deméter y su hija Perséfone (el mito del rapto de Perséfone y de la desesperada búsqueda de su madre Deméter, vinculado con la cultura agraria de los griegos, es uno de los más hermosos y significativos de la mitología helénica), hijo de un rico hacendado, Esquilo vivió su juventud en coincidencia con el fin del gobierno de Pisístrato y su madurez con el de Clístenes, que como mencionamos más arriba modificó la polis helénica en aspectos muy profundos, creando las bases del vigoroso desarrollo de la democracia.

Convivió también con el conflicto bélico contra los persas, en el cual se involucró totalmente; combatió en Maratón (490), donde fue herido, en Salamina (480) y también en Platea. Curioso es que no obstante su condición de alto poeta (respetado hasta por el iconoclasta Aristófanes), privilegió en su lápida fúnebre la mención a su pasado guerrero.

Guarda este monumento al Ateniense
Esquilo, hijo de Euforión; finó en Gela
En doradas espigas abundosas.
De su valor, el bosque celebrado
De Maratón y el crinado¹¹³ Medo
Pueden hablar, pues harto bien lo saben¹¹⁴.

Los comentaristas no se ponen de acuerdo acerca de la cantidad de obras que escribió Esquilo, los datos vacilan entre setenta y tres a noventa y dos tragedias, cifra esta última que concede el catálogo *Suda*. Más informativo que crítico, la *Suda* (palabra de origen griego que quiere decir guía), es un texto a medio camino entre un diccionario gramatical y una enciclopedia en sentido moderno. Fue escrito en griego y en sus treinta mil entradas se encuentran datos sobre temas bíblicos o paganos, por lo que se deduce que sus ignotos autores eran cristianos. Lamentablemente de este enorme documento histórico quedan solo fragmentos, pues gran parte de su contenido se perdió en el saqueo de Constantinopla a manos de los cruzados cristianos y, posteriormente, por causa del pillaje que, coincidente con la ocupación de la misma ciudad, cometieron los turcos en el año 1453.

En definitiva e independientemente de cuál fue la cantidad de tragedias que escribió Esquilo, solo fue posible recuperar siete, con la fortuna de que tres integran una trilogía, la *Orestíada*, la única, de las tantas que hubo, que llegó hasta nosotros. Los expertos han encontrado indicios de que Esquilo ligaba las trilogías en torno al pasado, presente y futuro de un solo mito (esto ocurre en la *Orestíada*), norma acaso obligatoria en su época pero que luego fue abandonada por los trágicos posteriores.

Su primer triunfo olímpico tuvo lugar en los juegos del año 484, venciendo precisamente a Frínico (otros dicen que a Pratinas). Este dato proviene de la *Crónica de Paros*, una tabla cronológica de héroes míticos, reyes clásicos y acontecimientos de Grecia, inscrita en un mármol de la isla de Paros que cubre los hechos (no todos) ocurridos en el Ática hasta el 264. En esta crónica se atestigua, por ejemplo, sobre algunos cataclismos, se identifica la fundación sobre la costa oriental de Chipre de la ciudad de Salamina (1202 a.C.), y se informa sobre el destierro de Safo a la isla de Sicilia.

Situado en la más alta consideración, importante protagonista de los certámenes de tragedias, Esquilo es vencido por primera vez, en el año 468, por Sófocles. Se supone que intervino en veintiocho concursos y que triunfó en trece, de modo que por tratarse de tetralogías (tres tragedias y un drama satírico) fueron cincuenta y dos sus obras premiadas.

Al final de su vida, tres años antes de su muerte, ocurrida en el 459, Esquilo residió fuera de su patria, en la *apoikia* siciliana de Gela, plena Magna Grecia. Hay diversas suposiciones sobre su retiro. Se afirma que se alejó resentido por el avance de Sófocles, otros indican que viajó a Sicilia atraído por la calidad del anfitrión, el rey Hierón, quien agasajaba en exceso a los poetas que llegaban de Atenas, pero la versión más fidedigna parece corresponder a una lectura política del hecho: Esquilo era un estricto defensor de la tradición, actitud que expresaba de una manera ya

mencionada: “Yo no he hecho más que recoger las migajas del festín de Homero”, y los cambios producidos en Atenas no eran de su satisfacción, por lo que optó por el destierro. Esta sumisión al pasado se advierte en su literatura dramática, donde la parte coral y la dialogada guardan desproporción en favor de la primera, a cargo del coro, integrante principal del primitivo ditirambo. El diálogo es, en las obras de Esquilo, mero pretexto para lo lírico, el coro es más actor que testigo de la acción, norma que se puede corroborar con la consulta de cualquiera de sus tragedias. En esa condición de defensor de las tradiciones, Esquilo amparó al areópago, el consejo ejecutivo formado por ciudadanos atenienses que poco a poco fue perdiendo fuerza en favor de los tiranos. También se afirma que fueron estos últimos, molestos por la adhesión de Esquilo a esa vieja institución (que defiende de forma muy clara en las *Euménides*), los que lo incitaron a ese exilio, voluntario o forzoso.

Hay todavía otras interpretaciones sobre los motivos del alejamiento, que dejamos de lado para señalar que en Gela recibió los honores imaginados y, también, se representaron sus obras. Ahí es donde recibe el misterioso mensaje del oráculo que anticipa su fin: “Un dardo del cielo te matará”. Un hecho análogo, sostenido con escaso rigor histórico, obedeció al designio: murió a la edad de 69 años con el cráneo destrozado por el golpe de una tortuga capturada por un águila, que aflojó sus garras y soltó su presa desde el cielo.

Esquilo recibió honores en su tumba y obtuvo el privilegio póstumo de que sus obras pudieran seguir compitiendo en los concursos y ser de nuevo coronadas. El hijo de Esquilo, Euforión, triunfó cuatro veces con obras dejadas por su padre.

La cronología de estrenos de las siete obras sobrevivientes del poeta es, por supuesto, de precisión discutible. Nosotros aceptamos, entre tantas, la que ofrece Bowra, sin que por ello admitamos que ese ordenamiento debe ser sostenido como una autoridad indiscutible.

Las suplicantes (490)

Forma parte de una trilogía, cuyas piezas siguientes –*Los egipcios* y *Las hijas de Danao*–, se han perdido. Se considera la tragedia más cercana a lo primitivo, a los orígenes, aspectos manifestados por la todavía importante labor del coro, la trama sencilla y el reducido número de personajes.

Los persas (472)

Conmemoración de la batalla de Salamina, ocurrida ocho años antes y que lo tuvo como combatiente. Para algunos analistas es una obra que carece de

conflicto. “No es, pues, obra trágica en el sentido moderno. Su objeto es celebrar la heroica victoria ateniense [sobre los persas de Jerjes] y celebrarla”¹¹⁵.

Se conjetura asimismo que *Los persas* formaba parte de una tetralogía, donde las otras dos tragedias eran *Phineo* y *Glauco Potnio* y el drama satírico Prometeo encendedor del fuego. Lo que discuten los estudiosos, sin acuerdo, es si la mencionada trilogía trágica discurre sobre un mismo mito o en realidad son tres obras con temas independientes. Si fuera cierta la disparidad temática, daría por tierra con la afirmación de quienes sostienen que Esquilo siempre trabajó un mismo mito en cada trilogía y que esta tradición fue rota a posteriori por Sófocles.

Prometeo encadenado (fecha incierta)

Es la primera de una trilogía, con una segunda y una tercera parte perdidas, donde, por primera vez, Esquilo olvida a los hombres y atiende la suerte de los dioses. Es, sin duda, la obra más inspirada del poeta y aquella que pone más de relieve la eterna lucha entre los derechos humanos y las decisiones de los dioses autoritarios, arbitrarios, que reinaban en el Olimpo griego.

Los siete contra Tebas (467)

Aquí Esquilo hace cumplir la condena de Edipo sobre sus hijos, cuando es expulsado de Tebas y condenado al ostracismo en Colono. Los hermanos maldecidos, Eteocles y Polinices, se matan en una de las siete puertas de Tebas, uno defendiéndola, el otro atacándola.

Orestíada (458)

La única trilogía conservada de Esquilo y de toda la tragedia ática, formada por *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*¹¹⁶. En una muestra de que el poeta estaba siempre atento a las novedades, utilizó por primera vez el tercer actor introducido por Sófocles (en las anteriores solo utilizó dos). En el nuevo modelo adquiere importancia el *agón* entre Clitemnestra y Electra, que cuenta con la presencia muda de un tercer personaje, Casandra. Además Esquilo apeló a la escenografía, también invención de su sucesor.

La autoría de *Prometeo encadenado*, de una significación tan importante para la construcción de la mentalidad occidental, es cuestionada por algunos estudiosos, aunque Lesky sostiene que las argumentaciones en contra de la titularidad de

Esquilo son demasiado débiles. Jan Kott¹⁷ tampoco tiene dudas de que se trata de una de las últimas obras de Esquilo aunque vacila en la fecha de representación, que supone posterior a la de la *Orestíada*.

Las sospechas que eliminan a Esquilo como autor de este texto, en consecuencia de la trilogía prometeica, que se sabe fue terminaba con la liberación del titán por parte de Heracles (un “final feliz”, como en la *Orestíada*), se sostienen por la simplicidad del léxico y de la métrica, y el empleo de motivos e ideas inusuales en el poeta. La imagen de Zeus que nos muestra en esta obra –un tirano que gobierna mediante la violencia– difiere de las otras descripciones suyas, donde el dios emerge como justo ordenador del cosmos.

La opinión más general considera que la obra es de Esquilo, pero el problema no está resuelto.

Sófocles

Sófocles (495-406) nació en Colono (un demo cercano a Atenas y la región donde exilia a su ciego y desahuciado Edipo), como hijo de un rico armero llamado Sífilo, lo que le permitió adquirir una educación esmerada. Su existencia coincide con el apogeo de Atenas, roto un poco antes de su muerte, cuando estalla la Guerra del Peloponeso. En vida se lo reconoció, además de gran trágico, como un músico virtuoso, capaz de representar en un escenario cantando y tocando la lira. Se recuerda que siendo niño cantó en el coro que celebró la victoria de Salamina sobre los persas.

Tuvo activa función pública. Actuó como funcionario, *helenotamo*, administrador de los tributos (*phoros*) que pagaban las ciudades aliadas de Atenas en la Liga de Delos.

En el año 468 hizo su primera presentación en un concurso y venció al consagrado Esquilo. Fue un punto de partida auspicioso, ya que con este triunfo comenzó una carrera en la que superó a Esquilo en el número de victorias, veinticuatro, superior a las trece de su antecesor.

Vivió y murió en su patria, muy longevo, en el 406, en los fines de la guerra civil entre Esparta y Atenas. Acaso sea leyenda, pero se afirma que se produjo una tregua entre los bandos para que la ceremonia mortuoria en homenaje al poeta se oficiara con normalidad. De haber ocurrido este hecho nada habría de extraño, porque los griegos solían cesar la actividad guerrera en ocasión de las honras fúnebres de grandes hombres o para festejar los acontecimientos religiosos que incluían la realización de los juegos atléticos y los dramáticos.

Circula la versión de que al final de su vida Sófocles tuvo que enfrentar la acusación de uno de sus hijos, quien litigó para declararlo demente senil. Sófocles se defendió leyendo pasajes de su última tragedia, *Edipo en Colono*, con lo que convenció a los jueces sobre la calidad de su salud y ganó el juicio.

Resumiendo las constantes de su poética, la primera opinión que surge es que Sófocles fue un exacto seguidor de Esquilo, cosa que no ocurrirá con Eurípides, un sucesor que rompe con la continuidad. Sófocles mismo se diferenció de su contemporáneo Eurípides, diciendo que él pintaba a los hombres como debían ser, mientras que su colega lo hacía tal como eran.

Se percibe en Sófocles su gran manejo de la *ironía trágica*, esa circunstancia que derrumba al héroe del más alto rango y lo conduce a la ruina. Construyó obras que, hoy, podríamos llamar de personajes. El hecho se comprueba en que todas, con excepción de *Las Traquinias*, llevan como título el nombre del protagonista.

Las siete obras conservadas, de las ciento catorce que escribió, son muestras de los dos ciclos más transitados por los trágicos griegos, el de Tebas y el de Micenas. Se clasifican a continuación según el orden cronológico que, como el que elegimos para Esquilo, corresponde a Bowra.

Áyax (451 al 444)

La tragedia del héroe de Troya, al que no le es reconocida su *areté*. Como dato particular, indicamos una circunstancia dramática extraña en el teatro griego: el cadáver de Áyax permanece, luego de su suicidio, sobre el escenario durante la tercera parte final de la obra, mientras el resto de los personajes disputan acerca del destino de su despojo. Se contradice, de este modo, la aceptada fórmula que dice que el teatro griego, apelando al *decoro*, no mostraba escenas cruentas.

Antígona (posterior a 441)

Acaso la obra más perdurable de Sófocles, que cada tanto resuena con ecos contemporáneos. En la pieza se juega la puja eterna entre los valores religiosos y los políticos. Antígona está dispuesta a enterrar a su hermano muerto, Polinices, no obstante su condición de traidor a la patria, y Creonte, defendiendo el orden político, logra impedirlo.

No se sabe a ciencia cierta el título de las obras que completaban la trilogía. “Aún si se leen las tragedias del ciclo tebano en el orden de la fábula –*Edipo rey, Edipo en Colono y Antígona*– no forman una trilogía continua en el sentido esquiliano”¹¹⁸.

Las constantes principales de conflicto propias de la condición humana son, en opinión de George Steiner, cinco: hombres y mujeres; ancianos y jóvenes; el individuo y la comunidad o Estado; los vivos y los muertos; los mortales y los inmortales.

En los versos 441-581 de la *Antígona* de Sófocles está realizada cada una de las cinco categorías fundamentales de la definición del hombre y de la definición que hace el hombre de sí mismo por obra del conflicto, y las cinco entran en juego en un solo acto de enfrentamiento. Que yo sepa, ningún otro momento en las creaciones sagradas o seculares de la imaginación alcanza esta totalidad¹¹⁹.

Las Traquinias (posterior a 441)

Los especialistas advierten aquí un cambio en la poética de Sófocles. Aunque respetuoso siempre de la voluntad de los dioses, en el final, con un Heracles condenado, el poeta establece “un sentimiento de injusticia de los dioses”¹²⁰.

Edipo rey (alrededor del 425)

Para Aristóteles, el modelo perfecto de la tragedia ática. Tanto se ha escrito y reflexionado sobre la tragedia del hombre que investiga un delito y comprueba, al final, que él es el culpable, que solo nos resta anotar una cuestión de contexto: la peste que ataca a Tebas es reflejo de la que padeció Atenas durante la Guerra del Peloponeso y el factor que aceleró su derrota.

Electra (430 al 415)

El tema es el mismo al de las *Coéforas* de Esquilo, pero Sófocles lo trata a su manera; para él la figura principal no es Orestes sino su hermana Electra. “Sófocles parece haberse preguntado a sí mismo por qué sucedió todo aquello, y haber escrito su drama como una respuesta”¹²¹.

Filoctetes (409)

Para algunos la última representada en vida del autor y escrita cuando Sófocles ya era octogenario. El regreso del cadáver de Filoctetes, un héroe troyano abandonado en una ignota isla, es motivo para poner en duda la honorabilidad del astuto Odiseo. Aquí Sófocles utiliza por única vez, al menos entre las obras que nos han llegado, el recurso del *deus ex machina*, la epifanía,

la aparición de un ser divino que resuelve con sus poderes suprahumanos las situaciones dramáticas planteadas.

Edipo en Colono (401)

Es posible que el estreno de esta pieza haya sido póstumo. El Edipo ciego y exiliado es reivindicado por el poeta; su castigo ha sido injustificado y cruel y su muerte un alivio para el condenado. ¿Acaso este final no podría actuar de bálsamo luego de la derrota del Peloponeso?

Eurípides

Eurípides (480-406) nació en la isla egea de Salamina (territorio ateniense) y muy poco se sabe de su infancia y su juventud. Circula la coincidencia, posiblemente falsa, que dice que en la misma fecha en que Esquilo derrotaba a los persas en Maratón, Sófocles celebraba este triunfo como coreuta y Eurípides nacía en Salamina. Hay datos que indican que Eurípides pertenecía a la aristocracia, de ahí su notable educación, pero otros historiadores deducen que era de origen humilde. Sostienen esta hipótesis quizás amparados por la versión de Aristófanes, que lo ridiculizó en *Las ranas* y lo hizo descendiente de una familia de verduleros. Párrafo aparte merecería el acoso que Eurípides sufrió de este comediógrafo, quien a través de la sátira aportó datos sobre la irregular conducta matrimonial de Eurípides, que tal vez no deberían tomarse como testimonio histórico, ya que la comedia aristofánica desorbitaba la realidad y llegaba a la injuria con mucho desparpajo.

Eurípides fue un hombre muy atraído por el estudio y uno de los primeros griegos que poseyó una biblioteca privada. Con él se rompió la continuidad que sostuvieron Esquilo y Sófocles; el poeta ya pertenecía a otra generación, la que escuchaba con atención y deleite los sofismos de Sócrates.

Por lo general, el sofismo es definido gramaticalmente como un recurso retórico mediante el que se intenta demostrar o defender una falsedad. Como ya dijimos, Sócrates le dio otro sentido, creía en la superioridad de la discusión sobre la escritura y por lo tanto pasó la mayor parte de su vida de adulto en los mercados y plazas públicas de Atenas, iniciando diálogos y discusiones con todo aquel que quisiera escucharle, y a quienes solía responder mediante preguntas. Usaba su método dialéctico como un arte de alumbrar nociones que en el interlocutor estaban latentes, logrando que descubra sus propias verdades. Según los testimonios

de su época, Sócrates era poco agraciado y corto de estatura, elementos que no le impedían actuar con gran audacia y gran dominio de sí mismo. Apreciaba mucho la vida y alcanzó popularidad social por su viva inteligencia y un sentido del humor agudo desprovisto de sátira o cinismo. Aunque fue un patriota y un hombre de profundas convicciones religiosas, Sócrates sufrió sin embargo la desconfianza de muchos de sus contemporáneos, a los que les disgustaba su actitud hacia el Estado ateniense y la religión establecida. Fue acusado en el 399 de despreciar a los dioses y de introducir nuevas deidades, la voz interior a la que Sócrates aludía a menudo. También fue acusado de corromper la moral de la juventud, alejándola de los principios de la democracia y se lo confundió con los sofistas (que considerados hombres sabios en los albores de la filosofía clásica fueron luego criticados como charlatanes), tal vez a consecuencia de la caricatura que de él realizó el cómico Aristófanes en la comedia *Las nubes*, representándolo como el dueño de una “tienda de ideas”, en la que se enseñaba a los jóvenes a hacer que la peor razón apareciera como la razón mejor. Todas estas injurias culminaron en el 399, con su condena a muerte bebiendo cicuta. El último día de Sócrates es relatado por su discípulo Platón en el *Fedón*, uno de los diálogos con que este filósofo defendió, con el énfasis de su gran inteligencia, la situación del acusado. A partir de esta intervención de Platón, de obvia oposición a la sentencia que condenó a Sócrates, el movimiento socrático ganó terreno y sus efectos sobre la filosofía ateniense fueron incalculables.

La tradicional y bien ordenada vida de Atenas quedó sometida al análisis agudo y, sin remedio, muchas nociones aceptadas perdieron crédito. Científico en su origen, este movimiento invadió muchos campos. Lo mismo la física, que las artes, la religión y la moral. Desarrollóse, con esto, la afición con las nuevas ideas, alteróse por completo la vida intelectual de Atenas y, por consiguiente, el drama¹²².

Bowra trata a Eurípides como “hijo de ese movimiento”, cargo evidente en las discusiones filosóficas que aparecen en sus piezas. Los nuevos postulados preconizados por Sócrates hallaron acogida, cuando no franco elogio, en las tragedias del poeta, aunque la condición de íntegra adhesión de Eurípides a las ideas del filósofo es puesta en duda por muchos. Hay quienes aseguran que lo suyo ha sido una cuestión más de simpatías que de adhesión incondicional (se afirma que Sócrates sólo iba al teatro cuando se representaban obras de Eurípides), pero Aristófanes, siempre con las garras afiladas para atacarlo, le atribuyó una militancia extrema que no parece haber sido tal. De todos modos en toda la obra de Eurípides campea un escepticismo y una intención crítica que no conoce antecedentes y que debe atribuirse, sino a una adscripción directa al movimiento socrático, al influjo que esas ideas obraron sobre él, acaso por el solo hecho de haber compartido el

momento en que eran difundidas. Tal vez esta posición simpática hacia el sofismo socrático haya sido la causa de que Eurípides, a diferencia de Esquilo y Sófocles, nunca haya sido convocado para intervenir en la vida política de la polis. Su desilusión, su escepticismo, pudo haberse apoyado en un motivo de peso: de las diecinueve obras de Eurípides que han sobrevivido, quince fueron escritas durante la guerra civil del Peloponeso.

Eurípides comenzó a participar en los concursos en el 454 o 455, pero recién en el 441 obtuvo un primer premio, según se deduce de las inscripciones en la *Crónica de Paros*. Solo logró cuatro a lo largo de toda su vida, un balance que lo diferencia de sus antecesores Esquilo y Sófocles y delata la apreciación menguada que se tenía de sus obras.

Su fuente fue, como para todos los trágicos, el pasado mitológico, pero los personajes de sus piezas son más “realistas”, de conducta más cercana a la del ateniense cotidiano. “Los asuntos de la tragedia griega tenían que buscarse entre las historias de la Edad Heroica, y esta limitación sin duda entorpecía la índole moderna y ‘progresista’ de Eurípides”¹²³.

Contradictor de todos los dogmas, Eurípides se ubicó como el gran trasgresor que dio vuelta la mirada y vio, en la guerra de Troya, en cambio del triunfalismo de los griegos, el gran dolor que sufrieron los troyanos. Se destacó en el dibujo de los personajes femeninos, roles que en el teatro, paradójicamente, eran interpretados por hombres, siendo el amor pasional uno de sus temas preferidos. “Antes de él, el amor es desconocido como tema de conflicto dramático; él lo descubre para el drama”¹²⁴.

Eurípides fue criticado por su técnica, que restó espacio expresivo al coro, hasta el punto que en ocasiones parece desprendido de la fábula. También lo fue por la dilatada información que vierte en sus prólogos, que no solo anticipan el argumento sino la consecuencia de los hechos posteriores al final de la historia, y, finalmente, por la utilización del *deus ex machina*, procedimiento criticado por Aristóteles en la *Poética*.

Al final de su vida Eurípides, en el año 408 o 406, amargado y harto de la prolongada guerra civil entre Atenas y Esparta, se refugió en Macedonia y se puso bajo la protección del rey Arquealo I. Allí murió, se dice que despedazado por una jauría de perros rabiosos, aunque el hecho carece de rigor histórico, probablemente inventado por sus enemigos con la intención de metaforizar su condición de impío. En las Grandes Dionisiacas de esa primavera Sófocles se presentó de luto y sus actores y coreutas iban sin corona, en señal de duelo por el gran poeta muerto.

Se supone que escribió noventa y dos dramas, en donde se destacan dos grandes preocupaciones temáticas: la situación inhumana que padecían los

cautivos de guerra y el trato injusto dado a las mujeres griegas. Asimismo, no obstante el rótulo de “racionalista” que muy ligeramente le han adjudicado algunos estudiosos, es evidente que “Eurípides no pudo sustraerse a la permanente presencia de los mitos en los dramas trágicos, de los que forman como su estructura profunda, pero luchó durante toda su vida, y ya desde las primeras obras que conservamos, por despojar al mito de su lejanía y vaciedad, acercándolo al mundo de cada día”¹²⁵.

Eurípides es profundamente innovador, respecto a sus antecesores, en el tratamiento de los mitos, pues aunque sigue a Esquilo en muchos aspectos, utilizando numerosos esquemas esquileos, siempre los renueva, concreta y ajusta a sus necesidades poéticas, bien en la misma saga mítica, bien en otros contextos. Así, el conocido enfrentamiento entre Apolo y las Erinias de la Orestíada esquilea, es aprovechado parcialmente por nuestro autor para la escena agonal de Apolo y la muerte en *Alcestes*¹²⁶.

La posteridad fue más cuidadosa con su material que con el de sus contemporáneos de la tríada: sobrevivieron diecisiete tragedias de este poeta, una cifra abundante en relación con la pobreza del legado de Esquilo y Sófocles. Habrá que sumar a la producción de Eurípides el único drama satírico de que disponemos, *El cíclope* o *Los cíclopes*, de fecha incierta. A continuación aceptamos la propuesta cronológica aportada por Juan Antonio López Férez.

***Alcestes* y *El cíclope* fueron estrenados en la misma fecha (438)**

El cíclope es el único drama satírico del que disponemos, que Eurípides extrajo de un episodio de la Odisea, cuando el astuto héroe de Troya tropieza con el horrible monstruo de un solo ojo, el cíclope Polifemo.

Alcestes, por su llamativo final feliz, se acerca con dificultad a la condición de tragedia. Eurípides se basa en una vieja leyenda, la de una mujer, Alcestes, que ofrece su vida para salvar la de su esposo, Admeto. *Alcestes* formaba parte de una tetralogía, conformada además por *Las Cretenses*, *Alcmeón en Psófide* y *Télefo*. Ninguna de las tres son dramas satíricos, los que, por tradición, cerraban la participación de un poeta que antes había presentado tres tragedias. Eurípides solía hacer un cambio de matiz, en vez de finalizar con un drama satírico, lo hacía con una tragedia con final feliz, es por eso que, se supone que *Alcestes* haya sido la pieza que cumplió con esa función.

Medea (431)

No obstante ser considerada una de las obras más perfectas de Eurípides y de toda la escena ática, solo obtuvo el tercer puesto en el concurso. Trata la conocida historia de la experta en ciencias ocultas que, repudiada por su esposo Jasón, toma represalias, matando a este, a la mujer que iba a sustituirla y a los dos hijos que concibió con Jasón. Por fin, conducida por un carro alado (fiel aplicación del *deus ex machina*), escapa a Atenas. En esta obra de Eurípides “la pasión triunfa sobre la razón”¹²⁷.

Circularon varias versiones del mito de Medea, desde la comentada, las que señalan una reconciliación feliz entre Jasón y Medea, hasta aquellas que mencionan los fracasos de Medea, que no logra cometer los crímenes planeados y debe optar por el exilio en Asia o en Corinto. La elegida por Eurípides es, sin duda, la más cruel; también, sin duda, la versión más conocida, la que connota de inmediato con el nombre de la hechicera.

Los Heráclidas (430), que Bowra traduce como *Los hijos de Heracles*. Trata precisamente de Yolao y Alcmena, los hijos del mítico héroe ya extinto, quienes son perseguidos por Euristeo, quien había condenado a Heracles a cumplir con los famosos doce trabajos. Yolao, rejuvenecido en forma prodigiosa, consigue capturar a Euristeo, y a su vez Alcmena logra condenarlo a muerte. El gran tema de la obra es, sin duda, la antítesis entre el poder despótico y el derecho de gentes.

Hipólito (428)

La pieza, que obtuvo el primer premio, distingue a Eurípides como el dramaturgo griego que con más atrevimiento llevó a la escena los temas eróticos, a los cuales no estaba acostumbrado el espectador ático. El argumento es bastante conocido: la pasión desbordada de Fedra por su hijastro Hipólito, que no es correspondida por el muchacho. “Eurípides consigue hábilmente, mediante la oportuna caracterización de Hipólito y Fedra, convertir un mito de venganza divina en una tragedia de responsabilidad humana”¹²⁸.

Andrómaca (427)

Es un estudio sobre la situación de la mujer en tiempos de guerra, que no podía menos que sorprender a un auditorio que vivía en una sociedad donde la mujer ocupaba un lugar secundario. La complicada trama es resuelta al final con el recurso por el cual Eurípides fue tan cuestionado, el *deus ex machina*. La

diosa Tethis interviene atando los hilos sueltos de una historia que ella ayuda a cerrar.

Hécuba (424)

Es un tema del enemigo, un tema troyano, donde interviene Hécuba, la anciana reina de Troya, que tiene que soportar la muerte de su hija Polixena como ofrenda a la tumba del héroe Aquiles. “Hécuba, a pesar de la terrible angustia que la embarga, se adentra en discusiones de acendrado tono dialéctico respecto de temas entonces tan en boga, como si es más importante la educación o el nacimiento en noble cuna para el comportamiento de los hombres”¹²⁹.

Las Suplicantes (423)

El tema central es el de las madres de los hijos que combaten por la defensa u ocupación de Tebas. Las mujeres ruegan a Etra, la madre del mítico rey Teseo, la autorización para recoger los cadáveres de los argivos muertos en la dura batalla. Obtienen el permiso, por lo que el dramaturgo destaca la humanidad de sentimientos de los atenienses, “porque el derecho de los muertos a recibir paz definitiva en sus sepulcros era, por lo demás, ley no escrita aceptada unánimemente entre los griegos”¹³⁰. Esta aseveración nos ayuda a comprender, si aún hiciera falta, la magnitud del conflicto que Sófocles maneja en Antígona.

Electra (415)

Escrita casi en coincidencia con su homónima sofoclea, y más lejos de Esquilo, que también trató el mismo mito (el único que fue tema de los tres trágicos), Eurípides rebaja la importancia de los dioses y hace sobresalir la humana decisión de los hermanos. Aunque al final de la obra la historia llega a su conclusión tradicional (Electra se casa con Pílates y Orestes es perdonado por el areópago), “el poeta critica el brutal motivo mítico: un hijo no ha de matar a su madre por muy mal que ella haya obrado”¹³¹.

Las Troyanas (415)

Como en *Los persas*, de Esquilo, aquí no advertimos el desarrollo de un conflicto dramático sino la triste situación de la derrotada familia troyana, que sabe que su destino será la esclavitud y la servidumbre. Hécuba, la patética reina sujeta a la humillación, y Casandra, que profetiza un futuro de infortunio que nadie le

cree, son dos personajes imborrables, de los muchos de las tragedias euripídeas que han dejado huella eterna.

Heracles (414)

Mientras Heracles se encuentra cumpliendo con su último trabajo, la captura y muerte de Cancerbero, el usurpador Lico se hace cargo del gobierno de Tebas y amenaza matar a los familiares del héroe: su padre Anfitrión, su esposa Mégara y sus hijos. El regreso de Heracles frena el propósito, pero Hera, fiel a su resentimiento (se recuerda que Heracles es fruto de los amores adúlteros de su esposo, Zeus, con la mortal Alcmena), enloquece al héroe que mata a sus familiares recién liberados. Cuando recupera el sentido, Heracles piensa en el suicidio, acto que no realiza porque lo persuade su amigo Teseo. El mito muestra diferencias con la resolución teatral, en aquél Heracles comete sus crímenes no al final, sino al comienzo de sus dificultosos doce trabajos.

Ifigenia en Táuride (413)

La acción se desarrolla en los confines del mundo conocido, el tan temido universo bárbaro, donde se “sacrifica a los extranjeros”¹³². Esta sería la suerte que debería tocarle a Orestes, que llega a esas regiones escapando de las Erinias, y donde su hermana Ifigenia habita como sacerdotisa de Artemis, quien se había salvado del sacrificio dispuesto en Aulide. Entre ellos se produce uno de los más productivos y atractivos procedimientos de la tragedia: el reconocimiento.

Helena (412)

Eurípides trastoca la historia conocida; Helena, bellísima como la describe el mito, no ha viajado a Troya raptada por Paris, sino a Egipto, donde padece el acoso sexual del monarca local Teoclímeneo. La llegada de Menelao, su legítimo esposo, crea más peligro a la situación; Menelao, como todo extranjero en territorio egipcio, debe ser ajusticiado. Por último, mediante una estratagema de Helena, la pareja consigue escapar en un navío.

Ión (412)

El piadoso Ión, ajeno a los ajetreos del mundo, cuida del templo de Apolo en Delfos. Ión fue fruto de una pasión momentánea del dios, que lo concibió con Creusa. Es precisamente Creusa la que provoca el conflicto, cuando llega

reclamando a su hijo y, ante la imposibilidad de lograr su posesión, intenta envenenarlo. Por fortuna el intento fracasa y da lugar al reencuentro de madre e hijo, que la irresponsabilidad del dios Apolo había evitado hasta este final.

Las Fenicias (410)

Aquí Eurípides replica el tema esquiliano de Los siete contra Tebas, haciendo acumulación de otros temas míticos que el poeta trata desde su enfoque personal. Según Bowra, ya los límites del arte trágico le resultan estrechos al poeta.

Ifigenia en Áulide (409)

Algunos juzgan que esta pieza está inacabada. Se tiene la certeza de que se conoció en un estreno póstumo, que tuvo lugar en Macedonia, donde obtuvo el primer puesto en el concurso. Desarrolla el conocido mito de la adolescente Ifigenia que, convocada con el engaño de casarla con Aquiles, llega a Áulide para ser sacrificada y así permitir que los vientos vuelvan a soplar en favor de la paralizada flota aquea. “La importancia dada a la psicología interna de los personajes, con un profundo examen de los cambios de opinión; el tema del sacrificio libremente arrostrado; el patetismo de las situaciones hacen de esta pieza una de las más interesantes de la última etapa de nuestro escritor”¹³³.

Las bacantes (409)

Antes de terminar la guerra del Peloponeso, Eurípides partió de Atenas para vivir sus últimos años en Macedonia. Algunos consideran que esta obra es la última de Eurípides, datada en el 405 en cambio del 409 (así lo afirma López Férez), representada póstumamente en ese refugio final, por un hijo o un sobrino del poeta, obteniendo el primer premio en el concurso.

Mucho espacio requeriría el análisis de la obra más extraña de Eurípides, que relata el regreso de Dioniso a su patria, Tebas, donde cautiva a las mujeres (las Bacantes del título, que Graves llama Ménades) y se enfrenta al rey Penteo, que se niega a reconocerlo como dios. El castigo que recibe es tremendo: su propia madre, enloquecida por Dioniso, lo decapita. Para algunos comentaristas es un regreso de Eurípides a las fuentes arcaicas de la tragedia, un tributo tardío de un arrepentido al dios Dioniso. Otras opiniones destacan exactamente lo contrario, el texto contiene una crítica directa a la religión primitiva del exceso y el frenesí báquico. Entre ambos puntos, respeto o condena de la tradición, caben las mil variantes de

interpretación de una pieza que, quizá como ninguna otra tragedia euripideana, se ofrece para múltiples lecturas.

Orestes (408)

El protagonista, exhausto y enfermo, espera frente al palacio paterno la decisión de los argivos acerca de su matricidio. Lo asiste su hermana Electra. Intervienen otros personajes del ciclo troyano, derivando el conflicto hacia zonas tan complicadas y efectistas que solo pueden ser resueltas por Apolo, que interviene con el recurso del *deus ex machina*.

Se conocen otros títulos de obras de Eurípides de los cuales solo han sobrevivido fragmentos: *Télefo*, *Los Cretenses*, *Alejandro*, *Hipsípila*, *Faetón*, *Antíope* y *Erecteo*. Como ocurre con frecuencia en la historia del arte, este poeta que obtuvo sólo cuatro triunfos en los concursos y que, comparado con los dos miembros de la tríada, gozó de escasa consideración en su época y sirvió de escarnio para el insaciable comediógrafo Aristófanes, “empezó a triunfar ininterrumpidamente tras su muerte”¹³⁴. Menandro, el artífice de la Comedia Nueva que trataremos a continuación, lo tuvo como referente y en Roma tanto Ennio como Séneca, en especial el segundo, trataron temas euripídeos.

En pleno Renacimiento, Eurípides fue el primer trágico en ser impreso y el primero en ser traducido a las lenguas modernas: al francés en 1507, al italiano en 1519, al español en 1528, al inglés en 1566 y al alemán en 1584. Pero sin duda donde tuvo mayor predicamento fue en Francia, cuando los clasicistas Corneille y Racine lo tomaron como uno de sus principales modelos, lo mismo que Goethe, en Alemania, que en el siglo XVIII compuso su propia versión de *Ifigenia en Táuride*.

La comedia griega

Es unánimemente aceptada la noción de que la comedia griega se divide en Comedia Antigua y Comedia Nueva. Ambas se desarrollaron muy ligadas a la coyuntura política y cotidiana y, de acuerdo con la célebre definición aristotélica, jugada por hombres vulgares, de tal modo muy poco cercana a los mitos de la edad heroica. El comediógrafo griego debía, entonces, proponer e inventar sus propias historias. El resquemor de los comediógrafos por esta carga se hizo sentir. Antífanos, un poeta cómico que vivió entre el 408 y el 334, y del cual no conocemos nada de su producción, protestó por el esfuerzo que se les exigía, a

diferencia de los trágicos que fácil y legítimamente podían echar mano de la legendaria gesta homérica, inagotable en cuanto a temas e historias.

¡Afortunada la tarea del poeta trágico! Antes de que se pronuncie una sola palabra el espectador conoce el tema [...] Al mencionarse el nombre de Edipo conoce todo lo demás¹³⁵.

La comedia, entonces, se refería en forma farsesca a cuestiones de la vida corriente, compuesta por situaciones cotidianas que ahora pueden resultarnos incomprensibles o de aprehensión dificultosa si no contamos con la explicación a pie de página. Plutarco, autor de la ya nombrada *Vidas paralelas*, pintó a los comediógrafos como hambrientos del escándalo, verdaderos cazadores de chismes, siempre al acecho de motivos que les permitieran satirizar y ridiculizar. Da muchos nombres de comediógrafos, noticias sobre cuarenta y dos, sin duda de circulación en su tiempo, pero de los cuales no ha llegado nada hasta nosotros.

La aparición de la comedia es tardía respecto a la tragedia, pero de vida mucho más larga, se mantendrá vigente durante dos siglos, siempre actuando de contrapunto fantástico, cómico, de ese otro género “mayor”, la tragedia, donde intervienen el dolor y la muerte, donde todo lo vulgar y cotidiano está proscrito.

Recién en el año 487 o 486 se representó una comedia en las Grandes Dionisiacas atenienses, que ganó Quiónides. Este retraso responde, para algunos comentaristas, a una importante razón: la comedia apareció en el preciso momento de la crisis del Peloponeso, cuando como consecuencia del resquebrajamiento social y político, que incluyó también lo religioso, fue posible burlarse de los mitos.

Aristóteles le asigna a la comedia un comienzo más lejano, la vincula con los himnos fálicos a los que concede nacionalidad dórica y origen siciliano, ignorando las dudosas noticias históricas que designan a un desconocido Susarión como el primer poeta cómico.

Pero quien creó las máscaras, los prólogos, la cantidad de actores y todo lo demás es algo que se ignora. El componer la fábula fue cosa de Epicarmo y Formis [Siracusa, siglo v]; ello vino desde un principio de Sicilia, mas, entre los de Atenas, fue Crates [siglo v] quien [...] empezó a componer en general diálogos y fábulas¹³⁶.

Sobresale también como comediógrafo el nombre de otro siciliano, Epicarmo (550-460), de quien Platón tenía gran estima no solo como poeta cómico sino también como hombre sabio y hasta como filósofo. Los investigadores solo están

en condiciones de mencionar treinta y siete títulos de este longevo poeta (nótese que vivió noventa años), que pueden leerse dificultosamente a través de mínimos fragmentos, de modo que su fama y eficacia cómica ha quedado más en conjetura que en certeza.

Comedia Antigua y Comedia Nueva

La diferenciación entre Comedia Antigua y Comedia Nueva corresponde a la crítica helenística, estableciendo límites imprecisos y un derrotero de obras y autores imposible de seguir para nosotros. Estos estudiosos no han alejado las dificultades para llegar a conformar la estructura canónica de la comedia en general y de la antigua en particular, pues el género (o subgénero) no tuvo la fortuna de haber sido tratado por Aristóteles en su *Poética* con tanta prolijidad como lo hizo con la tragedia. El modelo de la Comedia Antigua se reconstruyó a través de las once obras conservadas de Aristófanes, ya que no cabe otro recurso ante la falta de otras fuentes que nos permitan comparar y encontrar reglas distintas y tal vez más generales. Acaso estamos cometiendo el error, al tomar este partido, de aceptar como modélica la forma de un autor que quizás trabajó una poética propia, diferente a la de sus contemporáneos, de modo que deducir la estructura dramática de la Comedia Antigua a través de sus obras, que por otra parte son una minoría de las tantas que escribió, entrañan un riesgo. Pero este ha sido aceptado por la historia del teatro hasta tanto nuevas investigaciones encuentren documentos que afirmen la validez de la matriz aristofánica o desbaraten la teoría. No hay respuestas para la pregunta de cómo serían las comedias de Eupolis, dicen que leal rival de Aristófanes, hasta que acusaciones recíprocas de plagio los convirtieron en enemigos acérrimos.

El peligro de errar es aun mayor si tenemos en cuenta que el propio Aristófanes, en *Las nubes*, afirma ser un poeta diferente y mejor que sus colegas. En la *parábasis* (ya definiremos el término) de esa comedia el corifeo se dirige al público para acentuar precisamente esa distinción.

He venido sin haberme cosido encima un pedazo de cuero colgandero/
rojo en la punta y bien grueso, para hacer reír a los niños;/
ni se ha mofado de los calvos, ni ha bailado el “cordax”¹³⁷,/
ni el anciano que recita los versos sacude con su bastón/
al que se le pone por delante, ocultando chistes malos,/
ni ha interrumpido con antorchas, ni grita “ay, ay”/
sino que ha venido confiada en sí misma y en sus versos./
Y en cuanto a mí, siendo como soy un poeta de tal altura, no presumo
como un melenudo cualquiera,/

ni pretendo engañaros poniendo en escena una y otra vez las mismas historias,
sino que estoy siempre inventando y presentando nuevos argumentos,
totalmente diferentes unos de otros y todos ellos ingeniosos¹³⁸.

Estas opiniones pueden ser fatuas expresiones de una persona sin capacidad de autocrítica, con un exceso de autoestima o, tal vez, fieles al reflejo de la realidad, donde los competidores de Aristófanes, que varias veces le arrebataron el primer premio en el concurso, caían en lo más bajo y demagógico para ganarse el favor del público y del jurado, aunque en el camino dejaran toda intención de enaltecer el género. Todas estas especulaciones hacen posible la duda de que la Comedia Antigua responda solo al modelo aristofánico, sin presencia de otros procedimientos o utilización de estructuras distintas por parte de otros comediógrafos. Con esto no tenemos intención alguna de menoscabar a Aristófanes, un poeta que junto con los tres trágicos forma el excelente cuadro poético de la Grecia antigua. El hecho de ser el único comediógrafo con textos sobrevivientes –los once que podemos disfrutar en el presente es la cuarta parte de su producción total–, es en todo caso una afortunada circunstancia de la historia que también tiene una explicación.

Sorprende, en comparación con el destino sufrido por la obra de tantos cómicos antiguos, el que de unas cuarenta y cuatro comedias que se le atribuyen, se haya conservado la cuarta parte. Pero no fueron sus excelencias literarias las determinantes, sino que gracias a los aticistas, que encontraban en Aristófanes una de las fuentes más puras de la lengua ática de la segunda mitad del siglo v, podemos contar con esta muestra sin par: once comedias, títulos y algunos fragmentos del resto, que cubren la mayor parte de la producción del poeta, cuarenta años aproximadamente¹³⁹.

La acción de la comedia aristofánica siempre está situada en el presente. Como ya se refirió, no representa los acontecimientos de los tiempos míticos que son el combustible de la tragedia; Aristófanes tampoco duda en romper la ilusión escénica haciendo que el actor o el corifeo se dirijan al maquinista logrando la risa del público (el recurso cómico que veinticinco siglos después y en otro soporte, la televisión, usó con frecuencia nuestro Alberto Olmedo). El presente de Aristófanes estaba cargado de conflictos por la Guerra del Peloponeso. Pacifista a ultranza, Aristófanes no se privó de ningún recurso para condenar la guerra y pedir la paz, dando lugar en sus comedias a la demagogia y obstinación de quienes sostenían la necesidad de continuar el enfrentamiento con los espartanos, sin medir las consecuencias que semejante actitud provocaba en la población, en especial en las zonas rurales. El griego urbano podía protegerse dentro de una ciudad amurallada

y el campesino podía imitarlo, tal como lo hizo, pero los sembradíos quedaban descuidados, a expensas de la destrucción por parte de los espartanos, quebrando por años la expectativa de una vida mejor para todos aquellos que se habían dedicado a la labranza.

Aristófanes no ahorró ni insultos ni injurias para denunciar la situación, el ataque satírico contra las personas es el procedimiento recurrente de la Comedia Antigua –calificada como “una literatura con entrañas” por Alfonso Reyes–, incluso contra atenienses vivos que con frecuencia estaban presentes en el teatro. Durante la representación de *Las nubes*, donde Sócrates era descrito como una gallineta que se pavoneaba al caminar, el filósofo, presente en el teatro, se dio a conocer para que el público advirtiera el parecido con la máscara del actor que lo interpretaba en escena.

Los personajes bien conocidos de Atenas son en ella ridiculizados constantemente [...] En la culminación de su grandeza, los atenienses se complacían en que se hicieran burlas a expensas suyas, y toleraban de buen humor cualquier censura de sus costumbres o de su política. Los comediantes podían imitar a los hombres públicos sin que se los persiguiera ante los jueces por falta de respeto o difamación. A veces se propasaban, naturalmente, y entonces se los multaba, como aconteció a Aristófanes con Cleón, por ridiculizar a su ciudad ante los aliados y extranjeros que concurrían a Atenas en ocasión de ciertos festejos [para pagar el tributo o phoros correspondiente]¹⁴⁰.

Tampoco existía pudor para referirse a cuestiones sexuales mediante un lenguaje franco, directo, capaz de llamar por su nombre a los genitales de hombres y mujeres.

La parodia fue otro de los procedimientos favoritos. Cayó bajo este tópico hasta la literatura más consagrada, tal como la huida de Odiseo de la caverna del cíclope, parodiada en *Las avispas*.

Como ya hemos dicho, lo individual en la comedia estaba captado mediante tipos populares, campesinos, las personas que Aristóteles designó como vulgares. En las comedias de Aristófanes encontramos, por ejemplo, al inmediato predecesor del soldado fanfarrón (el personaje de Laques en *Los acarnienses*) que luego Plauto reestablecería en la comedia latina y tendrá una productividad que lo llevará a convertirse en el Falstaff shakesperiano o en el Matamoros de *La ilusión cómica* de Corneille.

No quedan dudas de que la organización dramática de la Comedia Antigua es tributaria de la tragedia, aunque algo más compleja. Con ella, comparten el

prólogo y la *párodos*, irrupción inicial y tumultuosa del coro, que enlaza con el *agón*, presente también en la tragedia aunque en la comedia es un elemento permanente e irremplazable que ocupa el primer episodio. Los límites entre *párodos* y *agón* son difíciles de establecer, por lo que algunos prefieren tomarlo como un conjunto indiferenciado. En el *agón* de la comedia siempre triunfa el personaje que tiene la última palabra, donde se representan las ideas del poeta (“la comedia ateniense siempre es una obra de tesis”, explica Roland Barthes). Vemos el recurso en toda su envergadura en el debate entre Esquilo y Eurípides, que Aristófanes imagina en *Las ranas*.

El prólogo, de unos doscientos o trescientos versos (tan largo como el prólogo y el primer episodio de una tragedia), estaba a cargo de algunos de los personajes de la comedia o, por lo general, de los secundarios. Aquí Aristófanes jugaba con las expectativas del público, retardando la acción por medio de trucos y malentendidos, hasta que por fin aclaraba en qué consistía la idea cómica de la representación.

Una vez despertada la atención del espectador [mediante el prólogo] se le condiciona de modo que acepte sin reservas la fantástica lógica burlesca que constituye la médula de la comedia¹⁴¹.

Debe añadirse la *parábasis* (inexistente en la tragedia) que volvía a exasperar el interés del público. Era el momento en que el coro se despojaba de los adornos que le imponía la ficción (máscaras y trajes) y a cara descubierta, con frecuencia representados por el corifeo, el jefe del coro, exponía situaciones de la política local, tales como los conflictos cotidianos que padecían los griegos (algo que con esfuerzo podemos comparar con el monólogo de la vieja revista porteña o los actuales de Enrique Pinti). En otras palabras, la *parábasis* era un verdadero intermedio, carente de acción y de condición mimética, un elemento extraño que producía la ruptura de la ilusión escénica donde el autor se hacía oír reclamando por cuestiones del momento. Aristófanes la usó, en una de sus obras, para repudiar al jurado que no lo había premiado en el concurso anterior. La *parábasis* como recurso dramático fue tendiendo a desaparecer; en la *La asamblea de las mujeres* y en *Pluto*, no hay tal, acaso por haber sido escritas estas obras en un contexto muy diferente, en una Atenas derrotada por los espartanos.

La segunda parte de la comedia se componía de una sucesión de episodios, de número variable, donde el vencedor del *agón* inicial, iba afirmando su victoria mediante el uso de otros (podían ser muchos). La comedia terminaba con el *éxodo*, un tumultuoso y jubiloso final, también aplicado en la tragedia, que el coro, en su salida, matizaba con situaciones extravagantes, algunas eróticas.

Del mismo modo que la tragedia, el esquema de la comedia no calcaba con exactitud y paso a paso las instancias argumentales que fuimos marcando. Hay variados ejemplos de desobediencia literaria a este modelo aun cuando nunca escapaban demasiado de la matriz descripta. *Los arcanienses* y *Los caballeros* cuentan con dos *parábasis*; la *parábasis* de *Las tesmoforias* no se desprende del argumento, sino que es afín con lo que ocurre en escena; y, como se dijo, *La asamblea de las mujeres* y *Pluto* no tienen *parábasis*.

La Comedia Nueva, que aparece luego, es sucesora y versión degenerada de la Comedia Antigua. Se reconoce también a través de la obra de un único poeta, Menandro (343-283), con la dificultad agregada de que de este se ha conservado una única obra, *El misántropo*, con deterioros y faltantes pero en condiciones aptas para reconstruir la trama y comprender la poética del autor.

Si nos atenemos, entonces, al cotejo entre Aristófanes y Menandro mediante estos pocos elementos –una obra de Menandro y once de Aristófanes–, podemos asegurar que la Comedia Antigua y la Comedia Nueva se distinguen bastante una de otra. Por circunstancias históricas que lo explican, la Comedia Nueva perdió la virulencia y el espíritu fustigador que supo utilizar Aristófanes.

Nunca más encontraremos la sátira política y personal como eje fundamental de la estructura cómica sino como meras incidencias, la invectiva burlesca se dirige casi siempre contra gente pequeña: parásitos, pisaverdes, glotones, afeminados, rufianes de menor cuantía¹⁴².

El coro, portavoz de estas críticas, con frecuencia feroces, y por lo tanto generador de controversias, fue cediendo en importancia, dejando lugar al diálogo. “El coro [en la Comedia Nueva] se reduce a unos cuantos parrandistas que irrumpen en escena a modo de entreacto sin relación con la acción”¹⁴³.

“Se ha acabado el tiempo de las preguntas”, afirma Roland Barthes. En la Comedia Nueva desaparecen la *párodos*, el *agón* y la *parábasis* y, por consecuencia, la crítica a la sociedad. Estudiosos han manifestado que con Dífilo y Filemón, dos comediógrafos de los cuales no conocemos obra, y con Menandro, va tomando existencia los primeros rasgos de lo que podríamos llamar una comedia de intriga o de caracteres, que tendrá, siglos después, a Molière como pionero.

La Comedia Nueva se vio beneficiada por una supervivencia notable; hay datos que informan que las piezas de Menandro todavía se representaban en el siglo V de la era cristiana.

En tiempos del poeta se ofrecían divididas en cinco partes (nos negamos a llamarlas actos) y solían ir precedidas de un prólogo. En el caso que conocemos,

el de *El misántropo*, es el dios Pan el que está cargo de este quehacer. Pan era el dios de los pastores y rebaños en la mitología griega. Era, también, el dios de la fertilidad y de la sexualidad masculina desenfadada. En muchos aspectos, guarda cierta similitud con Dioniso.

Los actores aparecían en escena vestidos con *palio* (de donde surgirá, posteriormente, el nombre de comedia palliata), cubierta la cara con una máscara que tipificaba al personaje. La ambientación correspondía a una plaza o a una calle que corría frente a los domicilios de los personajes o delante del templo. Sus personajes eran individuos comunes, sumidos en problemas domésticos de poca monta.

En las diferentes comedias, cada uno de estos personajes hace notar su sencilla idiosincrasia, en la que no caben preocupaciones que podrían ser consideradas trascendentes. A ellos les importa lo inmediato y concreto, no son seres –como en el drama griego, e incluso en la Comedia Antigua– que se ocupen siquiera de asuntos de la comunidad, ni mucho menos de cuestiones religiosas y filosóficas [...] Cada uno de [estos personajes] se convierte en un prototipo humano, y, en las diferentes comedias, muy a menudo se repiten no solo las situaciones, sino los mismos personajes¹⁴⁴.

El propósito fundamental de la Comedia Nueva fue provocar la risa. Esto explica, por ejemplo, la escasa participación del coro, reducido a danzar durante los interludios entre episodios, sin texto y ninguna intervención en la intriga. Se supone que en las partes dialogadas el coro permanecía al margen y en silencio. Esta intervención secundaria se ve reflejada incluso en las publicaciones de las comedias de Menandro, donde se marca solo la ubicación del coro en los entreactos sin ninguna otra indicación.

Los módicos alcances críticos de la Comedia Nueva, su deliberada trivialidad, hicieron que muchos comentaristas de la antigüedad le concedieran pocos méritos y la trataran desde una perspectiva desdeñosa y desvalorizada. Pero la Comedia Nueva, y en especial las obras de Menandro, ganaron en importancia porque fueron los intertextos más reconocibles en la comedia latina posterior de los romanos Plauto y Terencio.

Aristófanes

Aristófanes nació entre el 450 y el 445 y era hijo de Filipo, que se supone fue un rico colono ateniense establecido en la isla de Egina. Murió en el 388, año en que estrenó *Pluto*.

Aristófanes mostró su obra cuando la guerra civil del Peloponeso pasaba por su momento más álgido, de modo que todas fueron representadas mientras se desarrollaba la contienda, con excepción de las dos últimas, *La asamblea de las mujeres* y *Pluto*. Acaso por esa circunstancia, el cese de las hostilidades, estas dos piezas perdieron la fuerza dramática de las anteriores comedias aristofánicas, lo que le vale a Rodríguez Adrados considerarlas como “las menos significativas de todas y provistas ya de algunas de las características de la comedia [nueva] posterior”¹⁴⁵.

Desde la sátira y la crítica política tomó partido por la paz con los espartanos, en contra de la *hybris* ateniense y a favor de la recuperación de los viejos valores de la polis, un objetivo muy claro en *Las ranas*. Compartió el canon de la Comedia Antigua con otros autores –Eupolis, Cratino–, de los cuales desconocemos sus obras.

No se sabe tampoco cuántas obras escribió pero se tiene noticia de que cuarenta y cuatro títulos de su autoría ingresaron a la biblioteca de Alejandría. Como anotamos, tenemos a nuestro alcance solo once de esos textos.

También como se dijo más arriba, la Comedia Antigua critica circunstancias del momento y hace sátira¹⁴⁶ con los acontecimientos políticos. Aristófanes atacó desde el escenario al tirano Cleón (*Los caballeros*), operó en favor de la paz, su tema obsesivo (*Los acarnienses*, *Lisístrata*, *La paz*), y empujado por sus ideas conservadoras (se reitera, expresadas en *Las ranas*) atacó las novedades intelectuales que comenzaban a aportar los sofistas y luego Sócrates (*Las nubes*).

La insistencia en las críticas le trajo asimismo algunos contratiempos y desdichas, que incluyen, por ejemplo, la duda que se hizo circular de que Aristófanes no era ateniense, suposición que lo habría confinado a la condición de bárbaro o meteco, perdiendo de ese modo los importantes derechos de la ciudadanía.

Aristófanes comenzó su actividad con una obra perdida, *Los convidados*, del 425, que firmó con seudónimo. Se entiende que tomó esa actitud por no tener la edad suficiente, teniendo que ceder a Calístrato los derechos de representación. La continúa con *Los babilonios* (429), donde por primera vez ataca los afanes bélicos de los tiranos Nicia y Cleón, sucesores del recientemente muerto Pericles.

La cronología de las obras conservadas, aceptando otra vez el criterio de Bowra, es la siguiente.

Los acarnienses (425)

Los historiadores consideran que es la tercera obra escrita por Aristófanes, pues (ya lo hemos señalado) cuentan dos anteriores que se perdieron. En esta pieza

Aristófanes, presentada en las Leneas, vale decir con ausencia de extranjeros en el teatro, toca su eterno tema, el de la paz, satirizando al partido de la guerra y la soberbia de sus generales. Se especula que la parodia se apoya en un texto de Eurípides, *Télefo*, perdido para nosotros, un extraño recurso si tenemos en cuenta que Eurípides no contaba con su simpatía.

Los caballeros (424)

Esta es la pieza donde ataca a Cleón y por lo cual Aristófanes fue multado (otros afirman que fue por *Los babilonios*). El poeta hace una crítica divertida de la democracia y pone en escena a personajes públicos, además del mencionado Cleón, tal como Nicias y el gran orador Demóstenes. No obstante su causticidad, la obra obtuvo el primer premio en las Leneas de ese año, por encima de Cratino y de Aristómenes. Cabe, entonces, mencionar la paradoja de que aquellos que lo premiaban por su mensaje pacifista, luego votaban por la continuidad de la guerra.

Las nubes (423)

Fue presentada en las Grandes Dionisiácas Urbanas. Obtuvo el tercer premio, derrotado por Cratino y Amipsias. El poeta consideró injusto el veredicto y se dispuso a rehacer la obra (es la versión que nos ha llegado) pero por razones ignoradas nunca pudo volver a presentarla. Esta era una sátira a los sofistas y, en especial, a Sócrates, a quien confundía con ellos. La trama los presenta enseñando por dinero (un hecho infamante para los atenienses) en una escuela que, con ironía, Aristófanes llamó “El pensadero”. La imagen que ofrece del filósofo parece bastante alejada de la verdad histórica. “Sócrates era bastante hostil a las técnicas retóricas, así como al principio de enseñar a cambio de dinero [...] Aristófanes atribuye a Sócrates prácticas y creencias que podría haber atribuido a los sofistas o a otros intelectuales, ignorando lo que le distinguía de ellos”¹⁴⁷.

Las avispas (422)

Comedia política que porta otro ataque al demagogo Cleón, esta vez sin la virulencia de *Los caballeros*. En la *parábasis*, Aristófanes se refiere al viejo conflicto con el gobernante y al castigo que recibió por haberlo satirizado. Aquí se burla de todo el sistema político ateniense, de la Bulé de los quinientos, a quien Aristófanes acusa, acaso con razón, de estar formada por demagogos que emiten juicios parciales cuando las cuestiones jurídicas afectaban a los ricos.

La paz (421)

Es una fantasía política, esperanzada por la corta paz obtenida por Nicias, que durante un tiempo logró cesar la guerra entre Atenas y Esparta. El poeta crea un ingenioso mundo irreal: un ateniense hastiado de la guerra monta un escarabajo y vuela hacia el Olimpo, que encuentra deshabitado de dioses, también hartos de las pugnas entre los hombres.

Los pájaros, por lo general traducida como Las aves (414)

Un paso más del dado en *La Paz*, cuando Atenas se jugaba el futuro invadiendo la Sicilia espartana. Dos aventureros convencen a las aves de que construyan un imperio en el cielo. Para Bowra, una de sus obras maestras; para Rodríguez Adrados una obra muy accesible al gusto moderno.

Lisístrata (411)

La última fantasía política de Aristófanes. Desilusionado por la continuación de la guerra peloponesia —se había roto la breve tregua—, le concede a las mujeres el derecho de detener la matanza. El nombre de la heroína, Lisístrata, “la que disuelve los ejércitos”, es un resumen de las intenciones del autor. “Lisístrata es seria y triste debajo de sus bromas y de su obscenidad —nos dice Rodríguez Adrados—. Mira con compasión la suerte de las mujeres, sin voz ni voto en las decisiones de guerra y paz y teniendo que sufrirlas”¹⁴⁸.

Las tesmoforias (411)

A punto de terminar la guerra, muy marcado el fracaso de Aristófanes de detener la contienda con la modesta arma de la comedia, vuelve a Eurípides, reiterando que este no contaba con su aprecio. Presentada en las Grandes Dionisiacas (no sabemos nada de su suerte), arremete contra la propensión del poeta trágico de convertir a las mujeres en protagonistas de sus obras, por lo que ellas deciden vengarse de esta inconsulta utilización.

Las ranas (405)

Aquí Aristófanes hace crítica literaria, la primera de la que se tiene noticia en el mundo griego (anterior, en muchos años, a la *Poética* de Aristóteles). Fue presentada en las Leneas y, además del primer premio, obtuvo el raro honor de que se le concediera una reposición. Escrita apenas después de la muerte de Eurípides

(autoexiliado en Macedonia), Aristófanes lo hace enfrentar a Esquilo en un *agón* donde se juegan valores literarios y morales que arbitra el mismo Dioniso (una de las pocas veces que el dios del teatro aparece en escena). En esta obra, ya bastante citada en este capítulo, Eurípides recibe el mayor menoscabo, es un ataque directo a su modernidad poética y una defensa del arcaísmo de Esquilo, pero, también, un interrogante, a cargo del propio dios, de cómo alcanzar la paz, respuesta que le tendrían que dar los dos grandes trágicos que tiene bajo juicio.

El fin de la Guerra del Peloponeso, con la derrota de Atenas, le quitó a Aristófanes el piso, hasta entonces óptimo, para desarrollar su ironía y su sarcasmo. Un pueblo vencido no quiere ni puede reírse. En este marco poco propicio el poeta produce dos obras más.

La asamblea de las mujeres (392)

Es una obra de transición, ya que preanuncia a la Comedia Nueva, que elimina la crítica de la política contemporánea. El conflicto, en vez de político, es económico: ¿cómo sobrevivirá Atenas después de la derrota en la guerra? Entre las propuestas, hay algunas vinculadas con *La República* de Platón, a quien Aristófanes ridiculiza. No hay datos de que Aristófanes haya conocido el texto del filósofo, pero seguramente tenía noticias de su existencia y se hizo cargo de sus ecos. El plan disparatado de las mujeres de esta historia anticipa “cosas de los filósofos reformistas que, a lo largo del siglo iv y aun después, intentaron edificar sobre nuevas bases la vida pública, acudiendo en ocasiones a la presentación de utopías no muy distantes de las de los cómicos”¹⁴⁹.

Pluto (388)

Es esta la última comedia de Aristófanes, aunque se sabe que dejó dos sin estrenar que no han llegado hasta nosotros –*Cócalo* y *Eolosicón*–, de representación póstuma por su hijo Araro. *Pluto* anuncia con mayor claridad el nuevo período de la vida del género, la Comedia Nueva, cuyo artífice, único y reconocido, siquiera para nosotros, será Menandro.

Menandro

Menandro nació en el 342 a.C., en el seno de una familia acomodada y murió en el 292 a.C.

La historia lo considera como el máximo exponente de la Comedia Nueva, aunque no se sabe demasiado de Menandro mismo; de las ciento cinco obras que escribió nos llegaron cuatro con distintos grados de deterioro. La más completa, faltan solo tres versos, fue hallada en el año 1959 y lleva el título de *El misántropo* o *El Díscolo*; las otras tres, de acceso fragmentario por desconocimiento de muchas de sus partes, son *La de Samos*, *El escudo* y *El campesino*¹⁵⁰.

Menandro escribió *El misántropo* a los 26 años, ubicó la historia en un ambiente rural donde habita un viejo misántropo, Cnemón, un solitario que repele las relaciones humanas y que aspira a vivir solo de por vida. En este cuadro se desarrolla la trama amorosa cuyo objetivo no es otro que hacer ver a Cnemón el error que conlleva la soledad y su rechazo a las relaciones afectivas. Finalmente Cnemón comprende lo absurdo de su posición, y la comedia termina con una fiesta de bodas a la que ha de acudir el viejo. Menandro ataca el vicio de la insociabilidad, pero sin cargar demasiado el defecto en el viejo Cnemón, pues el personaje tiene carnadura para producir incluso simpatía.

Lo cierto es que le tocó a Menandro vivir y producir en medio de un desgarramiento análogo al que padeció Aristófanes: este sufrió la guerra civil del Peloponeso, Menandro actuó en el marco de sumisión de su ciudad, y de toda Grecia, al imperio macedonio de Filipo y Alejandro.

La guerra, por supuesto, es uno de sus temas, pero el que mayor preponderancia tiene en sus obras es el del amor, lo que lo hace dependiente del precursor de estos conflictos, el trágico Eurípides. Sus historias, como las de todos los comediógrafos, son inventadas y suceden en el mundo de las gentes para las que son escritas, bastante lejos del universo de leyendas y mitos que alimentó el pasado teatro griego.

En este ambiente [el mundo helenístico] se desarrollan las comedias de Menandro, que contienen, puede decirse, todo lo que quedaba todavía vivo de la antigua comedia política y la tragedia eurípídea, después de la disolución de la democracia de la polis y del culto a Dioniso. Sus personajes pertenecen a la clase media y baja, su acción gira alrededor del amor, el dinero, las herencias, los padres avaros, los hijos atolondrados, las cortesanas codiciosas, los parásitos mentirosos, los criados ladinos, los niños abandonados, los gemelos confundidos, los padres perdidos y vueltos a encontrar. El tema amoroso no puede faltar en ninguna circunstancia¹⁵¹.

El drama satírico

Por último se puede hablar de un tercer género dramático: el drama satírico, que podemos ubicarlo más cerca de la tragedia que de la comedia. Lesky le dedica atención a este tema y afirma que el hecho de que la tragedia y el drama satírico, aun obra menor, fueron cultivados por los mismos autores elimina cualquier duda acerca de que ambas modalidades se constituyen a partir de las mismas o parecidas hipótesis literarias.

La tradición exigía a los autores de tragedias que cerraran la trilogía con una obra, más breve y frecuentemente relacionada temáticamente con los dramas anteriores, de carácter burlesco. Es muy probable que esta costumbre no sea más que el resultado del intento de restablecer una situación originaria, cuando el contenido de las obras eran de carácter dionisiaco con numerosos elementos rituales entre los que se contaban la presencia de sátiros, la obscenidad, etc. Se consolidó así una situación en que a las tragedias seguía otra obra que era definida ya en la antigüedad como [...] tragedia en broma, es decir, una pieza que, con forma y dicción trágica, ponía en escena ciertos mitos en los que se aunaba a un héroe con un rebaño de sátiros, con Sileno, a la cabeza [a medio camino de su rol de corifeo de los sátiros y de actor individual], en una acción con evidentes rasgos grotescos con la finalidad de procurar alivio a los espectadores abrumados por los horrores de la trilogía precedente¹⁵².

Rodríguez Adrados reafirma lo dicho, estrecha la relación entre drama satírico y tragedia, en detrimento de la comedia, sosteniendo que son muy débiles los vínculos entre ambos géneros, no obstante que ambos apelen a la jocosidad y al desenfado.

La comedia tiene puntos comunes con [el drama satírico], aunque renuncia, casi siempre, a la presentación del mito heroico e insiste mucho más en lo fantástico, paródico, obsceno, etc¹⁵³.

Roland Barthes, mediante una discutible opinión, le reconoce al drama satírico una existencia anterior a la de la tragedia. De acuerdo con su criterio, proviene del país de los dorios –de donde también es originario el ditirambo y los himnos fálicos–, y se “debió probablemente a Pratinas su introducción en Atenas, más o menos en la época en que Esquilo comenzaba su carrera”¹⁵⁴.

Más allá de esta afirmación de Barthes, por demás imprecisa, el drama satírico fue, en suma, regocijado fin de fiesta, que acudió a la burla de la mitología homérica, con rasgos de alta obscenidad por parte del citado coro de sátiros al

mando de Sileno (“padre nutricio de Dioniso” lo designa Barthes). Lesky los describe como individuos mitológicos donde “toda la vida de los impulsos, de los instintos, se ha personificado en ellos”. Una mirada cristiana (y anacrónica, por supuesto), podría afirmar que los sátiros, actantes perpetuos de este género, representaban los siete pecados capitales. Son indignos, cobardes, indecentes y fanfarrones y, a su pesar, vehículos de una intención moralizante: ¿qué pasaría si todo en Atenas se rigiera por las costumbres de los sátiros?

Ante este mundo al revés que el drama satírico escenifica, el espectador no dejaría de sentir un íntimo regocijo de que las cosas no sucedan así y de que, a fin de cuentas, la ciudad en la que les ha tocado vivir no es el peor de los mundos posibles¹⁵⁵.

El drama satírico tiene final feliz, aunque creemos que esta es una afirmación arriesgada, pues faltan más ejemplos que lo corroboren. Nos queda, como dijimos, solo *El cíclope*, de Eurípides, del cual ya hablamos.

Aristóteles. La *Poética*

Aristóteles nació en la ciudad jonia de Estagira, en el año 384, ya dominada entonces por los macedonios de Filipo, y fue hijo de Nicómaco, médico oficial del rey macedónico Amintas. Llegó a Atenas a los diecisiete años para estudiar en la Academia, la escuela de Platón, donde permaneció dos décadas, a pesar de que las relaciones con su maestro no fueron perfectas. Ciertos comentaristas afirman incluso que Platón, mucho más viejo que su discípulo, criticaba en el joven hasta la manera de cortarse el pelo y de vestirse (lo cual era un modo sibilino de insinuar que se trataba de un extranjero, un meteco), y que, de tan competitivas, sus relaciones acabaron en una definitiva ruptura.

En realidad esta parece ser una mirada exagerada sobre una relación que, como admiten otros historiadores, no obstante las distancias etarias, transcurrió en un marco de mutuo respeto. Las diferencias con su maestro, se mostraban en que el discípulo se sentía atraído por la ciencia empírica, procedimiento que a partir de él ha quedado marcado en la civilización occidental. La filosofía posterior fue reconociendo que las ideas de Aristóteles no se encontraban en oposición con las de Platón, sino que son su desarrollo, que se mostraron como una tesis y una antítesis que se sintetizaron con el pensamiento de ambos. Por otra parte es claro que Aristóteles nunca rompió con Platón, sino que tuvo que dejar la Academia cuando el maestro murió en el año 347 y los conflictos políticos entre atenienses y

macedonios ponían en peligro su vida, por lo que tuvo que buscar refugio en Atarneo, en el Asia Menor, gobernada por Hermias, un aliado de Filipo de Macedonia. Allí fundó una rama de la Academia y casó con la hija del tirano.

La guerra entre Filipo II y los atenienses dejó de ser inminente para convertirse en una realidad concreta. Después de la batalla de Queronea (338), que dio el triunfo a los macedonios, Aristóteles se instaló en Macedonia para convertirse en preceptor de Alejandro Magno, que en ese entonces tenía trece años. Las enseñanzas sobre ética, política y los secretos más profundos de la filosofía fueron de tal intensidad que el propio Alejandro declaró que de su padre había recibido la vida y de Aristóteles el arte de vivirla. Este alumno, general del ejército a los veinte años (se cuenta que admiraba a Aquiles, adoptó la *Iliada* como libro de cabecera y conocía las obras de los tres grandes trágicos), tuvo una concreta señal de agradecimiento hacia su maestro: mandó reconstruir la ciudad natal de Aristóteles, Estagira, destruida por el avance de las tropas conquistadoras macedónicas, ya que Alejandro fue, como heredero del poder a la muerte de Filipo II, quien emprendió la tarea de la total ocupación de Grecia. También Alejandro debió defenderse de la sublevación de súbditos disconformes con su gestión. Rodaron cabezas y entre ellas la de Calístenes (360-328), sobrino de Aristóteles y de algún modo lo que hoy podría nombrarse como su secretario privado. El acto sangriento del emperador marcó la ruptura con su mentor, sobre todo porque los aliados de Alejandro alentaban la idea de que las sublevaciones habían sido instigadas por el filósofo. La imputación avanzó mucho más cuando repentinamente murió Alejandro, presumiblemente envenenado, ya que Aristóteles fue acusado del acto o, por lo menos, de haber estimulado el crimen. Historiadores como Plinio el Viejo (79-23) y Plutarco, dan este crédito al suceso.

De regreso en Atenas, Aristóteles fundó una institución homóloga a la Academia, el Liceo, en un edificio levantado junto a un santuario consagrado a Apolo Liceos. Era costumbre del maestro dar sus lecciones caminando alrededor de sus alumnos, por lo que la escuela fue conocida como *peripatética*, término derivado del verbo griego que significa “pasear”.

Hipótesis semejantes a la de la muerte de Alejandro volvieron a repetirse en ocasión de la muerte del filósofo. Circulan versiones, a las que adhiere en el siglo III Diógenes Laercio, de que Aristóteles (refugiado en Calcis, en casa de su madre ya difunta) también murió envenenado, en el 322 a la edad de 62 años, no se sabe si por los atenienses, por su pasada adhesión a los macedonios, o por los macedonios, para vengar la muerte de Alejandro. Otras fuentes citan una muerte menos cruenta y muy lejos de las intrigas del poder; cambian el envenenamiento por una úlcera letal, que infructuosamente Aristóteles trató de curar con baños de aceite.

A la muerte de Aristóteles fue Teofrasto (372-288), el más brillante de sus discípulos, quien se hizo cargo de los asuntos del filósofo y, sobre todo, de la propiedad de la fantástica biblioteca que años después sería el patrimonio inicial de la que se inauguraría en Alejandría.

Nos cabe, para nuestros objetivos, mencionar a Aristóteles como el autor de la *Poética*, considerado el primer tratado de crítica dramática de occidente. Sus opiniones sobre la tragedia y sobre el teatro en general influenciaron, durante algunos períodos de forma decisiva, la actividad escénica de Europa. Esta primera poética fue tomada como referente, para adherir a ella o para contradecirla, por la inmensa cantidad de poéticas posteriores, desde la del latino Horacio, a principios de nuestra era, hasta la del alemán Bertolt Brecht, en el siglo XX. Patrice Pavis enumera, en su famoso diccionario, nada menos que sesenta y cuatro poéticas, comenzando, por supuesto, por Aristóteles y Horacio y concluyendo con Zola, Craig, Sartre, Durrenmatt, Brecht, Stanislavsky y Alfonso Sastre. Lamentablemente la mayoría de estos documentos están fuera del alcance del lector en español.

Los estudiosos de la obra de Aristóteles han dividido su producción en dos grandes categorías.

- a. Obras *exotéricas*, denominadas así por el romano Cicerón, quien las califica de estilo sencillo, dirigidas al gran público.
- b. Obras *esotéricas*, también llamadas *acroamáticas*, denominaciones que también corresponden a Cicerón, y que deben entenderse como “un conjunto de notas destinadas a ‘traer a la mente’, es decir, a recordar, los temas a que tales escritos se referían”¹⁵⁶. En otras palabras, resúmenes de las lecciones que el filósofo daba en el Liceo, de comprensión absoluta del profesor y, por lo tanto, de difícil decodificación por un lector ajeno.

Las obras del segundo grupo fueron recuperadas, por primera vez, en el año 60, en la edición que de ellas hizo Andrónico de Rodas.

El hecho que se los llamara *acroamáticos* [del griego oír, escuchar] parece indicar que estaban destinados a “ser oídos”, es decir, que no andaban en manos de lectores, sino que probablemente servían de guía al maestro para sus lecciones, en el curso de las cuales ampliaría las notas consignadas en el libro¹⁵⁷.

Existen otras versiones menos felices sobre el destino de estos materiales. Ya anotamos, más arriba, que Mónica Virasoro describe con minuciosidad el azaroso destino de estos apuntes de Aristóteles. Estos manuscritos entregados a Teofrasto,

quien también quedó a cargo de la dirección del Liceo, quedaron sepultados en baúles, donde permanecieron cerca de ciento treinta años. El rescate fue obra de un rico vecino de Atenas, Apelición Teyo, que se encontró con un material deteriorado por la humedad y las alimañas. Encargó entonces la reconstrucción a unos copistas negligentes que suplieron las faltas con agregados faltos de criterio y cargados de incongruencias con el tema tratado. Parece ser que el depósito final fue Roma, donde manos más instruidas y comprometidas se ocuparon de alivianar los descuidos de estos copistas y llevar el contenido de los textos más cerca del pensamiento original.

De todos modos estos materiales cargaban con problemas de origen. Tal como se dijo, eran apuntes de clase de un profesor que por esa condición descuidaba la redacción y dejaba huecos y oscuridades. Quienes desconocieron esa cuestión y atendieron los valores de la escritura de Aristóteles, le dieron al filósofo “fama de escritor de árido estilo, no embellecido por gracias literarias”¹⁵⁸.

La *Poética* pertenece al grupo de los escritos *acroamáticos* y por esa calidad, “por ser en general las obras *esotéricas* algo así como cuadernos de notas para uso privado del autor”¹⁵⁹, es un texto muy dañado y que posiblemente llegó incompleto hasta nosotros. Si bien es fundante la reflexión que Aristóteles hace de la tragedia y la poesía épica, falta el acabado de opiniones sobre la comedia; aunque toca el tema con frecuencia y promete hacerlo en profundidad, esos apuntes nunca aparecieron, porque se perdieron o porque Aristóteles nunca los anotó. El hallazgo de este fragmento de la *Poética* dedicado a la comedia, escondido en una biblioteca conventual, fue la feliz conjetura que usó Umberto Eco para escribir *El nombre de la rosa*.

Estas amputaciones han desprestigiado a la *Poética* hasta el punto de negarle autoridad en el terreno de la definición de los géneros, una atribución que otros le confieren a pesar de la parquedad aristotélica acerca de la comedia. Hay que admitir que el concepto de género, aun partiendo de la certeza de que Aristóteles acertó en una primera definición, se ha hecho, hoy, muy problemática; el concepto se ha hecho trizas y en sus fragmentos caben una variedad de opiniones, con reacomodamientos que van desde la inexistencia de la noción hasta la imposibilidad o inutilidad de definirla.

A través del análisis de la *Poética* nos haremos cargo muy poco de todos estos inconvenientes, que complicaría al lector en cuestiones que puede resolver acudiendo a otras fuentes, y con el fin de no desorientarlo seguiremos con obediencia el derrotero de temas que marcó el filósofo. Obviaremos, para el análisis, la fragmentación en veintiséis capítulos que le adjudican las ediciones modernas, pues esta corresponde a un agregado posterior, es convencional y no

sabemos a qué corresponde. Y, desde ya, dejaremos de lado la parte final del libro donde examina la epopeya.

El texto se abre desplegando el concepto de imitación (*mimesis* en griego), que no significa simple imitación sino imitación de las acciones humanas o “poder de reproducción artística de los elementos del mundo objetivo”¹⁶⁰, y en base a ello distingue dos géneros literarios: el épico, que siglos después devendrá en novela, y el dramático, que divide a su vez en dos subgéneros, que por comodidad se los trata como géneros dramáticos, y que son la tragedia y la comedia, términos que pueden ser comprendidos por el vocablo drama. Hay quien asegura que Aristóteles también menciona de modo implícito un tercer género, el lírico, la poesía, pero alrededor de este asunto no hay acuerdos; lo cierto es que este tercer género recién se incorpora como tal y de un modo definitivo, en 1564, durante el Renacimiento, cuando Antonio Minturno lo incluye en su obra *L'Arte poetica*.

En la mencionada introducción a su Poética, Aristóteles explica que las artes analizadas coinciden en que todas son imitaciones y señala que las mismas difieren por el “modo” y los “medios” con que lo hacen y cuáles son los “objetos” que se imitan. Asistido por este último concepto –los objetos imitados–, el filósofo marca una primera diferencia entre tragedia y comedia que será de gran productividad en la historia del teatro occidental, ya que se convertirá en un precepto que tendrá adherentes y réprobos, sobre todo en la gran escena del Renacimiento. La tragedia y la comedia, dice Aristóteles, se distinguen porque “esta quiere imitar a personas peores que las de ahora, aquella en cambio mejores”¹⁶¹.

Puesto que los imitadores imitan a los que actúan, y es necesario que estos sean dignos o malos (pues los caracteres casi siempre corresponden a tales especies, ya que todos ellos se diferencian de acuerdo al vicio o a la virtud), imitan a personas mejores de las que hay entre nosotros, o peores, o iguales.

Estas personas “mejores” eran los dioses de la época heroica, los titanes, los representantes de las grandes casas (reyes, nobles, príncipes y princesas). Lo que se reconoce como el vulgo (personajes de pueblo, campesinos), son los personajes de la comedia pero no tienen participación en la tragedia, o, si la tienen, la ejercen desde un rol secundario. La única vez que aparece un personaje de este estrato es en la *Electra* de Eurípides. Por imperio de su madre Clitemnestra, *Electra* ha sido casada con un campesino y alejada del palacio. Pero el campesino, convencido que una princesa jamás podría ser su esposa, no consuma el matrimonio, se mantiene al lado de la esposa como si fuera un siervo antes que un marido.

Aristóteles continúa su análisis afirmando que se puede imitar con los mismos “medios” y a los mismos “objetos”, pero estableciendo diferencias en el

“modo”: narrando, como lo hizo Homero, “o bien haciendo obrar y actuar a todos los imitados”. Esta razón última, la imitación de personas que obran y actúan, es la que permite que estos poemas se llamen dramas y que Sófocles y Aristófanes queden igualados. La diferencia estriba, se reitera, en que Sófocles escribe tragedias y trata de personas dignas, mientras que Aristófanes, al trabajar la comedia, trata situaciones vividas por personas vulgares.

En suma la imitación –un rasgo “connatural para los hombres desde la infancia”, de la cual todos gozan, pues es una muy agradable razón de aprender, no solo para “los filósofos sino también para los otros hombres”–, admite estos tres elementos constitutivos: con qué medios y de qué modo se hace y qué cosas son las que se tocan.

Acerca de los orígenes de la tragedia (según los estudiosos, la zona más débil del tratado), el filósofo afirma que proviene del ditirambo, una forma coral y danzante que se ubica entre lo religioso y lo literario, en su mayor parte improvisada.

El ditirambo nació en la región de Corinto, posiblemente en el siglo VII, para celebrar a Dioniso. Lesky anota que Heródoto dice que Arión fue el primer hombre que compuso un ditirambo, le puso título y lo recitó. No obstante, continúa Lesky, esta composición ya existía, su origen se pierde en el tiempo como canto de honor al dios mencionado. Lo que habría que aceptar, entonces, es que Arión fue el primero que lo convirtió en una forma artística.

Por su parte, Roland Barthes nos ofrece su definición del género ditirámico.

Era una especie de drama lírico cuyos temas, mitológicos y a veces históricos, recordaban mucho a los de la tragedia. La diferencia (capital) era que el ditirambo se representaba siempre sin actores (incluso si había monólogos) y sobre todo sin máscaras ni vestuario. El coro era numeroso: cincuenta ejecutantes, entre niños (menores de 18 años) y hombres [...] Sus danzas tenían lugar no frente al público, como en la tragedia. La música utilizaba sobre todo modos orientales, era una música de significación tumultuosa [...]; esta música fue suplantando cada vez más al texto y esto recalca la semejanza entre el ditirambo y la ópera actual. De estos ditirambos, lo único que ha llegado hasta nosotros son algunos fragmentos mutilados de Píndaro¹⁶².

La historia recoge, y Aristóteles admite, que la transición del ditirambo a la tragedia corrió por cuenta de Tespis –oriundo de Icaria y el primer trágico del cual se tienen noticias pero del cual no conocemos ningún texto–, quien llevó el ditirambo a Atenas y es allí donde separó un actor del coro de celebrantes, dando

lugar a las condiciones para el diálogo, el desencuentro, el conflicto. Hay voces discordantes que le otorgan este mérito a Frínico, un trágico anterior y aun más desconocido que Tespis. Aristóteles, que acepta a Tespis como pionero, afirma que este proceso continuó con Esquilo, “que elevó primeramente de uno a dos el número de actores y dio el papel principal al diálogo”, y continuó con Sófocles, quien “agregó la escenografía y aumentó a tres los actores”. Como consecuencia de esto, el teatro griego le dio nombre a ese primer actor que apartó Tespis, lo llamó *protagonista*, al segundo *deuteragonista*, y al tercero *tritagonista*. Se sumó posteriormente un cuarto actor, pero por razones que no hemos descubierto debía permanecer mudo. Esa presencia silenciosa se advierte en algunas tragedias.

No obstante el traslado y consecuente conversión en una nueva forma dramática, el ditirambo no se vio alterado en absoluto, siguió vivo y mantuvo una regularidad y una identidad que lo hizo partícipe de las festividades en un mismo nivel que la tragedia y la comedia posterior. Esta función que cumplió Tespis –que además del título de primer trágico puede ostentar, también, el de primer empresario de giras, ya que representaba ditirambos sobre un carro que rodaba de ciudad en ciudad–, tuvo lugar en una Atenas constituida en el punto hegemónico de la Grecia antigua y, por consecuencia, con capacidad de irradiación e influencia en toda la Hélade. Sabemos, ya lo dijimos, que en esa ciudad, en el año 534, Tespis obtuvo el primer premio en el concurso de tragedias.

Luego la tragedia se dignificó en cuanto a la grandeza, abandonándose las fábulas pequeñas y el lenguaje risible que hasta entonces tenía por haberse derivado del coro de los sátiros. Se comenzó a usar el metro yámbico, en lugar del tetrámetro trocaico propio de la poesía de sátiros y de bailes. Con el advenimiento del diálogo, la naturaleza misma encontró el metro correspondiente, pues el yambo es el metro más apropiado para el diálogo. Una prueba de ello es que nos digamos mutuamente en el habla muchísimos yambos, pero pocos hexámetros y solo cuando nos salimos del tono de la conversación.

La tragedia clásica, entonces, se dividió en dos partes fundamentales: la dialogada por los personajes, usando el verso yámbico, y la cantada y danzada por el coro. En la parte dialogada es donde se producía el *agón*, enfrentamiento entre personajes que ya pudimos reconocer en ricos ejemplos. El coro, a su vez, se divide en dos semicoros, cada uno plantea un aspecto del problema, que se sintetiza en un canto final.

Aristóteles es confuso cuando, en esta parte de la *Poética*, afirma que “se fijó el número de episodios”, sin señalar en cuántos. Hay otras traducciones que

esquivan el tema, no incluyen el párrafo, mientras que la de Alfredo Llanos transcribe que “otro cambio fue la pluralidad de episodios y actos”, expresión que, a nuestro juicio, agrega más oscuridad a la cuestión. ¿Esta pluralidad tiene un número? Cabe entonces, como en otros casos de la *Poética*, dejar la situación entre paréntesis, en razón de la imposibilidad de aclarar la cuestión.

A renglón siguiente Aristóteles conjetura acerca de la extensión de la tragedia, que compara con la de la epopeya, y que dieron pie a las suposiciones de que el filósofo definió la unidad de tiempo. Dejamos aquí el tan discutido asunto de las unidades clásicas, para tratarlo un poco más adelante, e incluimos la célebre definición de tragedia que hizo el filósofo.

Es, pues, la tragedia una imitación de acción digna y completa, de amplitud adecuada, con lenguaje que deleita por su suavidad, usándose en las diferentes partes de ella separadamente de una de las distintas maneras de hacer suave el lenguaje; imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente, logrando por medio de la piedad y el terror la expurgación de tales pasiones.

Explicaremos los conceptos incluidos en la precedente enunciación. Con “acción digna” se refiere a las características del contenido de la tragedia, que comparte con la épica: “gravedad”, “solemnidad”, lo que la hace diferente de la comedia, que versa sobre lo bajo, lo feo o lo ridículo. Con la “acción completa” o “entera” indica que la tragedia tiene principio, medio y fin y una “amplitud adecuada”, vale decir una “extensión tal que pueda ser retenida por la memoria”. Respecto al “lenguaje que deleita por su suavidad” es aquel que tiene ritmo, armonía y música.

Con la afirmación de que la “imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente”, Aristóteles reitera su definición de arte dramático que dio al comienzo de la *Poética* (el teatro no es narrativo sino se desarrolla mediante personajes en acción), y al decir que el lenguaje debe usarse “en las diferentes partes de ella separadamente de una de las distintas maneras de hacer suave el lenguaje”, quiere señalar que los actores deberán recitar, el coro cantar y bailar, y las escenas ir mutando armoniosamente de un episodio al otro.

Concluye la definición con que “la piedad y el terror” son pasiones expurgadas por la tragedia. Ambos términos se incluyen en un solo vocablo griego llamado *catarsis*, que es el efecto psicológico que se produce en el espectador de la tragedia, una circunstancia que suscita

las emociones de piedad y espanto: conmiseración ante los sufrimientos pretéritos y actuales del héroe; temor al considerar los que todavía podrán

sobrevenirle [...] Objeto mediato o ulterior de la tragedia sería, por ende, aliviar o purgar el alma de estas emociones abriéndoles, mediante el arte, un escape placentero y no perjudicial¹⁶⁴.

Catarsis también significa, en griego, purgación, purificación, y fue utilizado originalmente en medicina (para Hipócrates era la expulsión de los malos humores corporales). Actúa de forma similar a la homeopatía: se padece durante un tiempo de una dosis incrementada de la afección para, al fin, curarse de la enfermedad.

Además de la tragedia, la música también tendría un valor catártico (así lo afirma el mismo Aristóteles); mediante ella, el alma se libera de sus tensiones y deriva hacia un estado de armonía y equilibrio.

De esta doble fuente [tragedia y música] arrancarían la noción aristotélica de *catarsis*, aplicada a la interpretación de la tragedia, en cuya representación se produciría una agitación del espíritu y una descarga afectiva en el ánimo del espectador, al identificarse este con el héroe que, por su situación dramática, trasvasaría un doble sentimiento: de piedad y de terror [...] De esta forma el espectador quedaría purificado de sus pasiones, al experimentar en sí esos sentimientos de piedad y terror¹⁶⁵.

La necesidad de la *catarsis* fue posteriormente discutida. En lo inmediato, en tiempos de Aristóteles, fue su maestro Platón quien lo hizo en *La República*, dándole a este efecto contenido desmoralizador. Mucho más acá, en la contemporaneidad del siglo XX, el filósofo alemán Herbert Marcuse (1898-1979) señala que la *catarsis* es inevitable y contiene siempre un invariable carácter retrógrado. “El arte puede expresar y describir grandes desigualdades y sufrimientos pero –dijo Marcuse–, al ser trasladados estos al nivel estético, simplemente actúan de manera catártica y en el proceso afirman las relaciones sociales existentes. Desaniman a la crítica y pacifican el deseo de rebelión”.

Contra estos efectos negativos de la *catarsis* cargó el también alemán Bertolt Brecht (1898-1956), quien con su teoría del distanciamiento quiso despojar al teatro de su poder de alienación y de la exaltación de los valores ahistóricos que la *catarsis* provoca, para sustituirlos por una información, ofrecida de manera poética, que haga del espectador un revolucionario político, dispuesto a cambiar la estructura de un mundo conformado por la lucha de dos clases antagónicas e irreconciliables.

En el mismo punto donde Aristóteles define la tragedia, establece la división de la misma en seis partes:

- Fábula o intriga o composición de las acciones
- Caracteres o personajes
- Pensamiento
- Lenguaje o dicción
- Espectáculo
- Composición musical o la melodía

La fábula es el más importante de estos seis elementos, “es el principio y como el alma de la tragedia; en segundo lugar se encuentran los caracteres [...] El carácter es aquello que manifiesta la libre decisión respecto de cuáles cosas, en circunstancias ambiguas, uno elige o rehúye”. El pensamiento es “el saber decir lo que está implicado en la acción y lo que corresponde” y el lenguaje es “la exteriorización por la palabra, lo cual vale tanto para la prosa como para el verso”; en este último punto, previene el filósofo, se corre el riesgo de usar parlamentos apropiados, perfectísimos, y, con todo, no lograr el efecto trágico verdadero.

“De entre los elementos restantes la composición musical es el más importante de los medios deleitables”. Aristóteles desmerece los valores de la representación teatral.

El espectáculo, aunque transporta los ánimos, es muy poco artístico y menos propio de la poesía; la fuerza de la tragedia, en efecto, se da también sin representación y sin actores. Además, el arte de quien hace el aparato [algunos traducen como “los carpinteros”] es, respecto de los efectos visuales, más importante que el arte del poeta.

A nuestro criterio, José Goya y Muniain traduce mejor este concepto y le adjudica a Aristóteles la siguiente frase: “el aparato de la escena es obra más bien del arte del maquinista que no de los poetas”.

A continuación Aristóteles requiere para la tragedia la unidad de acción, para muchos la única que fijó en su *Poética*, a despecho de quienes sostienen que también estableció la unidad de tiempo y de lugar, englobadas las tres bajo el nombre de unidades clásicas.

La fábula, que es imitación de acción, debe serlo de una que tenga unidad y constituya un todo; asimismo las partes de las acciones deben estar compuestas de tal manera que, quitada alguna de ellas, el todo se diferencie y conmueva, pues la cosa cuya presencia o ausencia no produce ningún

efecto no es parte del todo [...] Es necesario recordar lo que se ha dicho muchas veces, y no hacer de la tragedia una composición épica. Llamo composición épica la que tiene muchas fábulas, como si alguien dramatizara, por ejemplo, todo el argumento de la *Iliada*.

El relato de Aristóteles rompe su ilación con la sorpresiva intención de marcar las diferencias entre Historia y Poesía, Aristóteles marca límites precisos que, aún hoy, y con las excepciones que corresponden, tienen vigencia.

No es obra de poeta relatar hechos que sucedieron, sino lo que puede suceder, esto es, lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad. El historiador y el poeta no difieren entre sí porque uno hable en prosa y el otro en verso, puesto que podrían ponerse en verso las obras de Heródoto y no serían por eso menos historia de lo que son, sino que difieren en el hecho de que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder. Por lo cual la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía refiere más bien a lo universal, la historia en cambio a lo particular.

Después de esta cuestión Aristóteles define tres términos constitutivos de la tragedia: la *peripecia*, la *anagnórisis* (reconocimiento en griego) y lo *patético*.

La *peripecia* es el cambio de suerte de los que actúan —de felicidad a infelicidad o viceversa—, aunque Aristóteles aconseja lo primero como la mejor manera de construcción. El reconocimiento es, como su nombre lo indica, “el cambio de ignorancia en conocimiento, para provecho o para daño”.

El más hermoso reconocimiento es aquel que se produce cuando al mismo tiempo hay *peripecia*, como sucede, por ejemplo, en el Edipo [...] Tal reconocimiento y tal *peripecia* producen conmiseración o temor, es decir que constituyen aquellas acciones de las cuales queda entendido que es imitación la tragedia, y de ellas resultará también que unos sean felices y otros desgraciados.

La *peripecia* y el reconocimiento son dos de los elementos con que la tragedia produce piedad y terror (*catarsis*). El tercero es lo *patético*, “que es una acción destructora y dolorosa, como por ejemplo las muertes expuestas en la escena, los dolores, heridas y todo lo de esta clase”.

Algunos analistas interpretan este concepto como una prohibición, acatada por el teatro griego, de mostrar escenas escatológicas o criminales en escena. Incluso le dan nombre de unidad, la cuarta unidad aristotélica, la

“unidad de tono”, que se cumple en la mayoría de los textos griegos que han llegado hasta nosotros. Y eso es cierto, Agamenón no es asesinado ni Yocasta se cuelga a la vista de los espectadores, pero también encontramos sus resquicios, que ya señalamos: Áyax, el protagonista de la obra homónima, se suicida en escena y permanece tendido, la espada atravesándole el pecho, algo más de la tercera parte de la obra, mientras los otros personajes comentan el episodio. “¡Ved a nuestro Ajax, que yace ahí, con una herida reciente, hecha por la espada, lejos de todos”¹⁶⁶.

Respecto a la estructura de la tragedia, Aristóteles señala que consta de prólogo, párodos, episodios, estásimos y éxodo.

Prólogo (*prótasis* en griego)

Quedaba a cargo de alguno de los protagonistas del drama y puede entenderse como una especie de primer acto de tono discursivo si emparentamos esas piezas con las obras convencionales divididas en actos. “La función del prólogo era advertir al auditorio acerca de la versión mítica que seguía el poeta”¹⁶⁷.

Párodos

Constituye el momento en que el coro hace su aparición y comienza su participación en la historia a través de distintas formas omniscientes: presagios, advertencias, narración de sucesos pasados, cantos líricos acompañados por las flautas, de los cuales ofrecemos un fragmento a modo de ejemplo.

Episodios

Tres por lo general, donde intervenían los actores a cargo de los personajes de la historia, que solo podían ingresar o salir del escenario sólo una vez por episodio.

Estásimos

La intervención del coro entre episodios, con el ánimo que les va produciendo el desarrollo de los acontecimientos.

Éxodo

Último episodio, retiro bullicioso del coro durante lo que podríamos llamar un quinto acto si hacemos la misma analogía que mereció el prólogo.

Hay que tener en cuenta que si bien este es un modelo repetido en muchas de las tragedias, no todas lo cumplen de manera estricta, desde el número de episodios, que puede variar hasta cinco, hasta el prólogo, que puede no existir.

Pero la segmentación en cinco secciones —un prólogo, tres episodios y un éxodo—, es observada por las dos terceras partes de las tragedias que han llegado hasta nosotros y dio lugar al malentendido, inaugurado por el romano Horacio a comienzos de nuestra era, que aseguró que la tragedia se componía de cinco actos, equivocada suposición que no obstante fue aceptada y acatada durante siglos. La presencia de actos significaría también la de entreactos, espacios vacíos durante los cuales no hay representación alguna, proponiendo el descanso del público, y que en la escena griega no se conocían. En la tragedia griega la representación mantenía la continuidad, ya que los estásimos, patrimonio del coro, formaban parte de la estructura total y no estaban de ningún modo desvinculados del espectáculo. Es cierto que el coro fue perdiendo su función, que de dialogante y participante llegó a cubrir intermedios sin ligazón con la pieza en sí, pero esto ocurrirá en fechas posteriores a la clásica. En el siglo de Pericles el coro mantuvo una envergadura representativa importante, hasta el punto de que Aristóteles pide en su *Poética* que se lo trate como un personaje más, no obstante estar compuesto por numerosas personas (doce coreutas, cifra que luego Sófocles aumentó a quince) que representan a toda una comunidad. En la tragedia la movilidad es patrimonio del coro, que canta, baila y toca música. “En la representación es menester que hable el coro por boca de una sola persona y que sea parte del todo”¹⁶⁸ o, como traduce Schlesinger, “el coro debe considerarse como uno de los actores, debe ser parte del todo e intervenir en la acción”.

Los personajes protagonistas estaban casi condenados a la quietud, montados en altos coturnos, vestidos con una túnica pesada que llegaba hasta el piso y ceñida la cintura a la altura del pecho y una enorme máscara inexpresiva, sus movimientos eran pocos y muy calculados, de modo que la acción dramática estaba contenida en el discurso. Este atuendo majestuoso servía, también, para distinguir a los actores de los integrantes del coro.

Aristóteles sostiene la obediencia a las fábulas tradicionales, “digo, por ejemplo, que Clitemnestra debe ser muerta por Orestes”, que se mantengan los nombres divulgados por el mito —Medea, Edipo, Electra—, porque darles otro significaría quitarle crédito a la fábula y que los desenlaces de las mismas deben producirse como

consecuencia de los acontecimientos que en ella ocurran “y no por un recurso extraño”, al cual Aristóteles no le da nombre pero, sabemos, se trata del *deus ex machina* que, por ejemplo, Eurípides usó en ocho tragedias –*Hipólito*, *Andrómaca*, *Las Suplicantes*, *Electra*, *Ión*, *Ifigenia en Táuride*, *Helena* y *Orestes*–, y Sófocles en *Filoctetes*.

La cuestión de las unidades clásicas o unidades aristotélicas

Tratamos en renglón aparte este tema por las divergencias que se han suscitado acerca de la mención o no, en la *Poética* de Aristóteles, de las llamadas unidades clásicas: las de acción, la de lugar y la de tiempo.

El asunto presenta poca claridad pero no podemos soslayarlo como uno de los tantos hechos oscuros que ofrece la *Poética*, porque la cuestión fue de importancia en la historia del teatro, en especial durante el Renacimiento, cuando el empeño de los humanistas se aferró a estas reglas, presuntamente aristotélicas, para recrear el modelo de reconstrucción y resurrección de la tragedia ática.

Y de nuevo, como en tantos otros asuntos que tienen que ver con el teatro, se constituyeron dos trincheras enfrentadas. A un lado se ubicaron los que leyeron al filósofo griego y –con la excepción de la unidad de acción, a salvo de cuestionamientos porque Aristóteles le dio un valor indiscutible– afirmaron que no hay cosa en la *Poética* que se refiera a las otras dos unidades. En este sentido, Brieua Salvatierra es taxativo.

No eran los griegos, ni lo fueron nunca, serviles guardadores de las unidades, como han pretendido los comentaristas y pseudoclásicos para autorizar estrechas opiniones propias¹⁶⁹.

Los que se ubicaron en el extremo contrario, aducen que no obstante la ambigüedad que ciertamente rodea al asunto, el tema de las unidades de lugar y de tiempo ha sido tocado por el filósofo, aunque de un modo implícito, para defender la verosimilitud artística. Y con esto tocamos otro concepto arduo de definición y que también ha sido, y es, motivo de debate: la verosimilitud.

Verosimilitud [es] un término latino (*verus*, verdadero; *similitudo*, semejanza) con el que se designa una categoría estética o rasgo de la obra de arte verbal, que consiste en la apariencia o ilusión de realidad que provocan determinadas obras en el lector o en el espectador, dado el carácter mimético de las mismas¹⁷⁰.

La noción, que explicada por Patrice Pavis ofrecemos a continuación, aporta poco porque da la razón a los dos bandos, a los que defienden la vigencia de las unidades clásicas con el fin de proteger la verosimilitud de la historia, y a los que niegan su necesidad, por considerarlo un acto de servilismo artístico.

La justificación principal invocada reside en la verosimilitud: la escena unificada y concentrada [en una acción, en un lugar, en un corto tiempo] debe hacer creer en el espectador en la ilusión, ya que de otro modo este no aceptaría pasar dos horas de representación entre lugares y temporalidades múltiples. De otro modo vería los vacíos y las interrupciones de la creación dramática, lo cual produciría un fastidioso efecto de distanciamiento. Pero igualmente podría invocarse la razón inversa: concentrar el acontecimiento obliga a manipulaciones y rupturas que son poco “verosímiles”¹⁷¹.

Pavis cita a Víctor Hugo, quien en el siglo XVIII de nuestra era, en medio del combate de los románticos contra las reglas clásicas, usó la ironía para argumentar contra los que apoyaban la vigencia de ellas.

Lo extraño reside en que los conformistas pretenden apoyar su regla de dos unidades, espacio y tiempo, en la verosimilitud, cuando la realidad precisamente la destruye. En efecto, qué puede ser más inverosímil que este vestíbulo, este peristilo, esta antecámara, lugar banal donde nuestras tragedias tienen la complacencia de venir desarrollarse, a donde llegan, no sabemos cómo, los conspiradores para declamar contra el tirano, el tirano para declamar contra los conspiradores¹⁷².

Casi en el mismo sentido se expresó el exquisito erudito Samuel Johnson (1740-1795), quien defendió a Shakespeare de los ataques de los preceptistas que afirmaban que era absurdo que, durante el primer acto de una tragedia, el espectador se creyera en Atenas y, durante el segundo, en Alejandría. Johnson replicó que “el espectador no estaba loco, no creía estar ni en Alejandría ni en Atenas sino en el teatro”¹⁷³. Buen apoyo este de Johnson para afirmar un aserto que hoy, creemos, nadie pone en duda: el teatro no refleja ni la verdad ni la mentira de la vida, es solo ficción.

Volvemos a la Poética para indicar qué opinó Aristóteles sobre la cuestión de las unidades clásicas. Como hemos afirmado, sobre la unidad de acción no dejó dudas.

La fábula, que es imitación de acción, debe serlo de una que tenga unidad y constituya un todo; asimismo las partes de las acciones deben estar compuestas de tal manera que, quitada alguna de ellas, el todo se diferencie

y conmueva, pues la cosa cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto no es parte del todo.

Por si quedara confuso, Aristóteles, más adelante, refuerza el concepto.

Es necesario recordar lo que se ha dicho muchas veces, y no hacer de la tragedia una composición épica. Llamo composición épica la que tiene muchas fábulas, como si alguien dramatizara, por ejemplo, todo el argumento de la *Iliada*.

Cabe la tentación de anotar que, si bien esta norma de sujetarse a una sola fábula fue con frecuencia acatada por el teatro, también es posible marcar algunas excepciones. Entre las más honrosas, Shakespeare y los isabelinos, que hacían tambalear la unidad de acción al incorporar un segundo y hasta un tercer nivel de acción, procedimiento, también usado por el Siglo de Oro español. El teatro de Bertolt Brecht, que con deliberación él llamó épico, ofrecía piezas fragmentadas en varios cuadros. Tantos intermedios daban la ilusión del paso del tiempo, consiguiendo con eso cubrir grandes períodos de tiempo, tal como la Guerra de los Cien Años en su inmortal *Madre Coraje*.

Con la unidad de tiempo Aristóteles ya no es tan preciso. Hace las diferencias de extensión entre tragedia y epopeya.

Se distinguen en cuanto a la extensión, pues la una trata en lo posible de estar bajo un solo período solar o excederlo en poco; la epopeya en cambio es ilimitada en cuanto al tiempo.

Y planta la primera duda: ¿a qué extensión solar se está refiriendo? ¿A la que se consume durante la representación, que se ofrecía de día, vale decir desde el amanecer hasta la desaparición del sol detrás de la acrópolis? ¿O una rotación entera de la tierra, veinticuatro horas, que debería ser el tiempo empleado para desarrollar la ficción, los acontecimientos contenidos en la fábula?

Para muchos, Aristóteles se refirió a lo primero por elementales cuestiones prácticas. Sólo el sol iluminaba el teatro y su desaparición tras la colina traía consigo la falta de luz, de modo que la presencia del sol sobre el teatro marcaba inexorablemente el tiempo de visión de que disponía el espectador; superarla equivalía a caer en la oscuridad. La extensión quedaría determinada “por la clepsidra”, vale decir por el lapso de claridad diurna que hagan aceptable la visión de la representación.

Para otros es un llamado a la concentración dramática, una diferencia que guarda la tragedia respecto de la epopeya. Esto parece afirmarse cuando dice que las vicisitudes de la fábula trágica deben tener una “extensión tal que pueda ser retenida por la memoria” del espectador, quien, por otra parte, gusta más de “lo más condensado [...] que lo diluido en mucho tiempo”.

Sin duda hay mucha vaguedad que propicia mucho debate. Aunque se puede admitir que la unidad de tiempo se encuentra de modo implícito en el interior de la *Poética*, por las razones de verosimilitud que ya hemos mencionado, es también cierto “que la unidad de tiempo no era una estricta ley de Aristóteles, como muchos preceptistas declaraban”¹⁷⁴.

Respecto a la unidad de lugar, la decisión parece más sencilla: Aristóteles jamás la menciona. Su carácter de precepto le fue conferido no solo por las mismas cuestiones de verosimilitud que legitimarían la unidad de tiempo, sino también porque casi la totalidad de las tragedias que tenemos a nuestro alcance obedecen a la regla. Hay excepciones que ponen dudas y debilitan bastante la opinión de que se trataba de una norma obligatoria. En la última pieza de la *Orestíada*, las *Euménides*, Esquilo rompe con la unidad de lugar: Orestes transita de Atenas a Delfos; y en *Edipo en Colono*, de Sófocles, el rey es castigado en Tebas, para ser trasladado y recluido en Colono.

La situación de invulnerabilidad de las tres unidades, que fue fijada por los humanistas del Renacimiento, será desarrollada con mayor amplitud en el capítulo VI.

Como ya adelantamos, habría que sumar a estas tres reglas clásicas una cuarta unidad, la de tono. El concepto adquiere dos sentidos, que no difieren sino son absolutamente convergentes y complementarios. Por una parte, en los tiempos grecolatinos rigió la norma (citada en la definición de tragedia que ofreció Aristóteles) de no mezclar los géneros literarios, narración y drama, o, más estrictamente aun (cuando hace la diferencia de los objetos a tratar), la prohibición de mezclar los dos subgéneros dramáticos, tragedia y comedia. El romano Horacio es inflexible en este sentido: “No quiere un tema cómico ser expuesto en trágicos versos”¹⁷⁵.

La combinación de comedia y tragedia (reconocida como hibridismo) implicaría la coexistencia escénica de dos clases de hombres que Aristóteles separó y definió como peores o mejores, los primeros protagonistas de la comedia, los segundos de la tragedia, de modo que la *Poética* no otorga posibilidad alguna de juntarlos. Se suma a ello que la escena griega nunca lo hizo, trágicos y comediógrafos siguieron con obediencia esos caminos estéticos, no se sabe de ninguno que siquiera se hubiera tentado por cambiar de campo.

Pero a su vez la unidad de tono puede individualizarse a través de otro término: el decoro (*prepon* en griego, *decorum* en latín), el cual dispone que en una “obra de teatro, los comportamientos del protagonista sean normalmente correctos, que se evite mostrar la realidad en sus aspectos más vulgares, que no se representen acciones que puedan atentar contra la sensibilidad del público, en especial, las relativas a la sexualidad, la violencia y la muerte”¹⁷⁶. Ya dijimos que en el teatro griego encontramos un ejemplo que contraría el patrón, el de Áyax suicidado en escena, pero acaso cabría darle a esta pieza la condición de excepción que contienen todas las reglas. ¿Cuál sería la reacción de un griego del siglo V si, fantasía mediante, estuviera presente en el The Globe inglés y viera cómo un Oteló furioso estrangula a Desdémona en escena?

Creemos que Patrice Pavis ayuda a la comprensión del asunto con una sintética opinión que amalgama los dos conceptos –la unidad de tono y el decoro–, a los que les hemos dado nombres distintos pero que, en realidad, nos parece podríamos tratar como una misma cosa. “El clasicismo requiere una unidad en la representación de las acciones. No se debe saltar de un nivel de lenguaje a otro, de un género a otro”¹⁷⁷.

La sujeción a la unidad de tono o al decoro, fue campo de batalla de los preceptistas del Renacimiento, que siempre han calificado como un delito literario el uso que hizo el teatro del barroco creando la tragicomedia, o simplemente Comedia Nueva en el teatro español o *Dark Comedies* en el inglés.

El debate no fue meramente teórico, terminó siendo un patrón de estricta aplicación. Por esta causa, cuando estas reglas clásicas pasaron a llamarse “unidades aristotélicas” y se impusieron como fórmulas ineludibles en el teatro de occidente, el fenómeno isabelino y el español, que usaron la heterodoxia sin ningún pudor académico, fueron ignorados y sepultados por años, excluidos como cosa aparte de lo que debía ser el Teatro, así, con mayúsculas.

Definiciones modernas de comedia

La definición de tragedia que Aristóteles ofrece en su *Poética* resalta aun más la carencia de una opinión similar para la comedia. Precisamente esta ausencia dio cauce a las especulaciones de los estudiosos, quienes tratando de cubrir el claro diseñaron las suyas. Entre las tantas en circulación, acercamos tres, muy modernas, que por supuesto tienen la intención de cerrar el hueco, acaso infructuosamente.

Elder Olson

Elder Olson es autor de un libro dedicado a la comedia¹⁷⁸. En ese texto aporta una inteligente diferenciación entre lo que es cómico y lo que es comedia. “Lo cómico –dice Olson– puede aplicarse fuera del arte. La comedia únicamente en el arte”. Olson afirma su adhesión a los términos fundamentales de la *Poética*, en especial al concepto de *mimesis* que sustenta la teoría literaria de Aristóteles. Repite, como el filósofo griego, que en el acto de imitar se puede obtener una imagen que puede mejorar el objeto o empeorarlo, vale decir hacer retrato o hacer caricatura; la tragedia y la comedia se atribuyen estas dos posibilidades.

Nosotros podemos considerar la vida humana de una manera grave o de una manera alegre. La tragedia surge del punto de vista primero y la comedia del segundo [pero] cuando decimos que la tragedia imita una acción seria, entendemos que se trata de una acción que la tragedia convierte en seria; de la misma manera la comedia imita una acción convirtiéndolo en un asunto ligero.

A renglón seguido Olson contribuye con su definición de comedia, que se basa, sin duda, en la que Aristóteles aportó para la tragedia.

Es la imitación de una acción sin valor, completa y de cierta magnitud, hecha a través del lenguaje, con agradables accesorios que difieren de una parte a otra, representada y no narrada, que causa una *catástasis* de la preocupación a través del absurdo.

Debe entenderse, aclara Olson, que “la acción sin valor” consiste en que la misma es “algo insignificante, que no merece la pena [...] que sería disparatado preocuparse por ello”. El lenguaje trabajado “con agradables accesorios” significa el cuidado del verso, de la música que se emplea en la obra. La comedia debe ser “representada y no narrada”, idénticos términos a los que usa Aristóteles para diferenciar el género dramático de las otras artes imitativas. El vocablo *catástasis* adquiere el mismo valor que Aristóteles le dio al término *catarsis* (¿por qué Olson no usó ese en cambio de utilizar otro?), contiene la misma fuerza liberadora, mediante ella el espectador se quita las preocupaciones y malestares que lo inquietan.

Patrice Pavis

No obstante que el mismo Pavis acepta que la “diversidad infinita” de manifestaciones que presenta la comedia, dificultan la posibilidad de deducir “una

teoría coherente” que cubra expresiones tan dispares, añade, en su ya legendario diccionario, una definición del género que reproducimos en sus partes esenciales.

Tradicionalmente se la definido [a la comedia] por tres criterios que se oponen a los de su hermana mayor, la tragedia: los personajes son de condición inferior, el desenlace es feliz, su finalidad consiste en provocar la risa del espectador. La comedia [...] no se nutre de fondo histórico o mitológico. Se consagra a la realidad cotidiana y prosaica de la gente simple: de ahí su facultad de adaptación a todas las sociedades, la diversidad infinita de sus manifestaciones y la dificultad de deducir de ella una teoría coherente [...] La risa del espectador a veces es de complicidad, otras de superioridad: ella lo protege contra la angustia trágica al procurarle una especie de “anestesia afectiva” [...] La comedia griega, que surge al mismo tiempo que la tragedia [...] es el doble o el antídoto del mecanismo trágico¹⁷⁹.

Cabe, en este caso, cuestionar a Pavis en uno de los términos de su definición: el “final feliz” que le atribuye a la comedia. No todas las comedias llegan a ese tipo de final, pues en algunos casos se presenta la situación risueña cerrada por una resolución catastrófica. Los puristas, ante esta circunstancia, podrían enarbolar sus reparos y afirmar que estas no pueden ser llamadas comedias sino tragicomedias. La preceptiva más rígida aclaró en múltiples lugares que el desenlace de las obras no es de ningún modo un elemento satisfactorio para la clasificación de las obras, sería pobre hacerlo desde ahí sin considerar el desarrollo total de la pieza.

Anne Ubersfeld

La definición de esta estudiosa contemporánea es interesante porque agrega, a lo dicho por Olson y Pavis, la cuestión del referente, al cual la comedia le debe ser más fiel que la tragedia. Este referente, vale decir el contexto en que se desarrolla la comedia, puede no ser de inmediato reconocimiento por parte del público, lo que postergaría, a veces anularía del todo, los efectos cómicos que quieren conseguirse con la representación. La construcción del referente para espectadores de otras épocas se hace, a veces, muy dificultosa.

La comedia cuenta la historia de un hombre, menos frecuentemente la de un grupo de hombres, cuyo comportamiento conduce a un desequilibrio. A veces, el desequilibrio surge de una situación que provoca risa (la presencia de mellizos, por ejemplo, que produce equivocaciones sobre la persona). Sabemos que reír es una defensa contra la angustia; y, de una manera muy

general, la comedia es el lugar de todos los alivios posibles contra la angustia –no sin permitir al espectador pasar también por ella– [...] De ahí proviene el sutil status de la comedia y el abanico casi infinito de sus posibilidades. Centrada en la pintura de la realidad cotidiana, la comedia se mofa de ella muy a menudo a través del optimismo de su desenlace. Ese desenlace es siempre ambiguo: respeta y hace triunfar los valores de la sociedad y, al mismo tiempo, como lo muestra su mejor analista, Charles Mauron, manifiesta la victoria de Eros sobre dicha sociedad y les otorga el mejor lugar a “las fantasías de triunfo”, que ven, por ejemplo, cómo el amor de las personas jóvenes vence al dinero y a la prudencia de los padres. La ligereza de la comedia, la necesidad de inventiva en los temas que requiere, la constituyen en el dominio por excelencia de la imaginación creativa. Inversamente, la comedia plantea al director escénico el problema siempre renovado del referente en la medida en que, siendo su dominio la realidad cotidiana, le es preciso en cada oportunidad encontrar un universo referencial acorde a un público nuevo¹⁸⁰.

Explicaciones en el programa, la disertación de un prologuista o la inclusión de un narrador, que interviene durante toda la acción, suelen ser artificios para encontrar el “universo referencial” que menciona Ubersfeld. Estas iniciativas pueden dar felices resultados, aunque hay obras que dependen tanto de su contexto que no hay recurso posible que permita superar el inconveniente.

Las representaciones teatrales en Grecia. Los concursos

El teatro en Grecia no era un hecho cotidiano. Las representaciones dramáticas (un obligado regalo de los ricos a los pobres) tenían lugar tres veces al año, durante las celebraciones a Dioniso que se conocen como las Dionisiacas Urbanas o Grandes Dionisiacas, la fiesta más antigua y la más importante, celebrada en Atenas desde el 534 y donde estrenaron sus piezas los grandes trágicos griegos. El primer triunfador, ya se dijo, fue Tespis. Las Leneas aparecieron cien años después, 433, las que terminaron siendo dedicadas solo a la comedia. Por último, las Dionisiacas Rurales eran festividades de carácter local, solo para los habitantes del demo.

Cabe aquí hacer una pequeña digresión con el interés de salvar un difundido malentendido que circula, sobre todo, en los libros de historia del teatro. Las fiestas mencionadas más arriba son aquellas vinculadas con la actividad teatral, pero el calendario griego contemplaba una buena cantidad de celebraciones con distinto propósito, de las cuales, entre otras, mencionamos los Juegos Píticos, dedicados a

Apolo; las Grandes Eleusinas, destinadas a celebrar los sabios consejos de la diosa Demeter; los Juegos Nemeos en honor de Zeus, o las Tesmaforias, de tres días de duración, que recordaban la partida al ultramundo de Perséfone y de las cuales participaban solo las mujeres casadas.

Las grandiosas Dionisiácas Urbanas tenían lugar en primavera, festejando el término del invierno, a finales de marzo o principios de abril, en la ciudad de Atenas. La hegemonía que sobre el resto de las poleis ejercía esta ciudad le fue dando a estas fiestas carácter panhelénico, recibiendo Atenas visitantes de todas las ciudades-estado que habitaban la Hélade. La fiesta duraba seis días y es posible suponer que se empleaban los primeros tres para los deportes y otras diversiones y los últimos para las representaciones trágicas de una tetralogía (tres tragedias más un drama satírico), que se ofrecían por las mañanas. Posteriormente, cuando la comedia se sumó a las festividades, 486, una o dos de estas se representaban por la tarde. Como se dijo, Quiónides fue el primer poeta cómico que, en el mencionado 486, se presentó en Atenas y ganó el concurso.

La ofrecida es la versión más aceptada de las Grandes Dionisiácas, pero Roland Barthes, si bien coincide con la extensión de seis días, conjetura que incluían tres concursos: de ditirambos, tragedias y comedias¹⁸¹.

Las Leneas o más exactamente las Dionisiácas del Lenaion, eran de carácter exclusivo para los atenienses ya que, acaso por realizarse en el invernol enero, atraían a pocos extranjeros. El programa se limitaba a un doble concurso, trágico y cómico, sin ditirambos, y tenía una duración de tres o cuatro días.

Las Dionisiácas Rurales, que se desarrollaban también en época invernol, a fines de diciembre, en diversos puntos del territorio griego, sumando un centenar de grandes y pequeñas poleis. Las Dionisiácas Rurales eran más modestas y solían carecer, por falta de recursos, de representaciones dramáticas o, cuando contaban con ellas, se trataba de reposiciones de los grandes textos ya estrenados en Atenas. Hay quien asegura que también fueron campo de prueba de los autores noveles, que medían fuerzas para luego competir en el terreno consagratorio de la gran ciudad-estado. Sin embargo el puerto del Pireo, de economía importante por el intercambio comercial que allí tenía lugar, alcanzó a rivalizar con Atenas. Contaba con dos teatros y hay datos de que al menos logró producir el estreno de una obra de Eurípides.

Durante las Grandes Dionisiácas se disponía la inactividad total, el descanso era obligatorio, ni siquiera la justicia funcionaba (hay que citar que los griegos desconocían el descanso semanal, que es una noción de origen religioso judío). Anotamos más arriba que la pausa incluida hasta las acciones bélicas, que se interrumpían para dar lugar a la fiesta.

El Estado, regido por el Arconte Epónimo, se ponía al frente de estas manifestaciones teatrales, cobrando entrada a los ciudadanos (pagados con la moneda en curso, el dracma que daba derecho a obtener el óbolo, que consistía en una ficha de hueso o de marfil, con indicación de asiento), pero también tomaba recaudos para facilitar el acceso de los pobres mediante un subsidio destinado a ese fin, el *theoricon*.

Acerca del número de ciudadanos con acceso irrestricto al teatro, hemos consultado estadísticas no demasiados coincidentes. Las cifras difieren en demasía, para algunos la Atenas de Pericles estaba habitada por cuarenta mil ciudadanos, mientras otros llegan a extremos señalando que la ciudad albergaba ciento setenta mil. A esta cantidad de personas, sea cual fuere, hay que agregar los visitantes de la Hélade y rechazar a los metecos extranjeros o a los esclavos. Había lógicas razones para la exclusión de estos, que nada tienen que ver con la discriminación o la xenofobia; tanto los esclavos extranjeros como los metecos eran bárbaros, por lo tanto desconocedores de la lengua griega y, en consecuencia, incapaces de admirar en toda su magnitud la gran poesía que se desplegaba sobre el escenario.

Para las Dionisiacas Urbanas, que incluía dentro de la fiesta un concurso que consagraba a los poetas ganadores, la polis ateniense requería del apoyo del Corego, designado por el Arconte Epónimo, quien debía hacerse cargo de los costos totales de las fiestas, o, según otras opiniones, de parte de ellos, sin precisar con exactitud de cuáles se trataba, porque hay enormes diferencias entre un historiador y otro.

El Corego era un ciudadano rico y pudiente, con suficiente patrimonio para afrontar el encargo con carácter de carga pública. Los ciudadanos acaudalados de Atenas no solo debían contribuir a la feliz realización de los festivales dramáticos cuando eran elegidos, podía caberles también la obligación de asumir otras *liturgias*, tal como sostener los gastos de una nave de guerra (titulándose su comandante si así lo deseaba), o dotar una procesión religiosa.

Era una pesada carga, y sin duda no bien recibida, pero al menos de ella podía obtenerse algún placer y hasta cierto orgullo. Había una satisfacción y un honor en destacarse por presentar ante sus conciudadanos una digna trilogía¹⁸².

A partir de esta cuidada designación del Corego se ponía en marcha un puntilloso programa de elección de las obras que iban a competir en la Dionisiaca. Esta preselección tomaba formas en que tampoco los historiadores prestan un acuerdo total, pero se acepta que eran tres las tetralogías elegidas para competir en las competencias trágicas, y, cuando la comedia comenzó a formar parte de las fiestas, se elegían cinco que procedían a la representación de las tragedias.

También hay discrepancias acerca de si la polis se hacía cargo de los salarios de los actores o, por tratarse de aficionados, esto no era necesario. El probable estipendio para los intérpretes, pagare quien lo pagare, manifiesta la existencia de la profesión, de individuos (varones, ya se dijo que la mujer no se admitía en la escena) que se dedicaban y vivían de la actuación teatral. Este hecho es discutido por quienes afirman que estos intérpretes eran nada más que ciudadanos animosos y predisuestos a montarse en un escenario, sin ninguna preparación previa. Para estos historiadores, la aparición del profesionalismo actoral se produce, recién, en el Renacimiento (¡dos mil años después!), con los cómicos de la Comedia del Arte. Es probable que los aficionados tuvieran participación en el coro, pero para los personajes protagónicos se requería, sin duda, de un actor habilidoso y versátil, capaz de ponerse en la piel de Agamenón pero también de una mujer como Antígona.

El Corego, quien con frecuencia con el título de Corifeo o Exarconte se ponía al frente del coro, seleccionaba a los coreutas, al Corifeo en el caso de que no fuera él, y a los actores. Por hábito, se concedía el papel de primer actor al poeta autor de la obra. La inclusión de un segundo actor, recurso que como se dijo implantó Esquilo, eximió de esa costumbre y el dramaturgo fue perdiendo ese privilegio.

Un jurado de ciudadanos, que actuaba mediante un mecanismo que aseguraba la máxima ecuanimidad, concedía los premios a las tetralogías que se representaban solo una vez, al menos en el siglo v. Posteriormente se sumó un galardón para el actor más destacado (dato que suministra Aristóteles en la *Poética*), otro indicio de la importancia y la solvencia que debían de tener los intérpretes, muy lejos del amateurismo que le asignan algunos expertos. Tanto el autor como el actor recibían como recompensa una rama de hiedra, llamada *ex voto*.

El dictamen oficial –*didascalía*– grabado en mármol (la *Crónica de Paros*) cerraba el concurso. Esto fue un elemento de gran utilidad para los estudiosos del pasado clásico, ya que en esas *didascalias* figuran datos preciosos: fechas, nombres de los Coregos, de los poetas, de las autoridades del momento, etc. Vale decir, cubría la información que hoy presta un buen programa de mano.

La población comenzaba a palpar el acontecimiento a través de una ceremonia previa llamada *proagón* (*preludio* en su forma latina). Los poetas designados, sus actores y el Corego, vestidos con trajes de ciudadano, se presentaban al pueblo e informaban del próximo acontecer. Ese primer día, destinado también a sacar la estatua de Dioniso de su templo e instalarla en el teatro, se remataba con una hecatombe de toros que se asaban para consumo de la población.

El teatro griego se practicaba de día (los teatros carecían de techo) y esta imagen, unida a la equivocada idea de que Grecia goza de un permanente cielo azul

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

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

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

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

El edificio teatral

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

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