

Separata del libro

# HOMENAJE A ARANGUREN

Francisco Rodríguez Adrados

Lo cómico y lo trágico en el teatro ateniense



Ediciones de la  
*Revista de Occidente*  
Madrid



## Lo cómico y lo trágico en el teatro ateniense

El concepto de lo cómico y el de lo trágico aparecen como opuestos entre sí en el teatro ateniense del siglo V antes de Cristo, del que proceden. De ahí se han extendido a todas las edades y han llegado a ser considerados como aspectos absolutamente antitéticos de la vida humana, universales y eternos, sin más relación entre sí que la de su total enfrentamiento. Ya Aristóteles organiza sobre esta base en su *Poética* toda la teoría de la Tragedia y la Comedia: el poeta cómico y el trágico pertenecen a tipos humanos completamente diferentes y sus personajes son también diferentes: mejores que nosotros los del poeta trágico y peores los del poeta cómico. Diferentes son también según él los orígenes de Tragedia y Comedia: los unos estarían en el Ditirambo y los otros en los Cantos fálicos. Olvida con esto Aristóteles la existencia del Drama Satírico, escrito por los autores de tragedias y representado por los actores trágicos y que, sin embargo, tiene una indudable relación con la Comedia. Aunque, de otra parte, admite, contradiciéndose a sí mismo, la existencia de una Tragedia primitiva próxima al mundo de lo satiresco y de lo risible; y, en el plano teórico, alude al placer o alegría que produce la visión de seres terroríficos y a la relación entre comicidad, fealdad y terror.

Son muchas y variadas las definiciones de lo trágico y de lo cómico que se han intentado: las más están condicionadas por el desarrollo histórico de los géneros trágicos y cómicos; o bien

tratan de resumir en una fórmula aquellos elementos que son comunes a estos géneros desde la Antigüedad. Nosotros, absteniéndonos cuidadosamente de todo intento de generalizar, vamos a tratar de destacar aquello que hay de opuesto en la Tragedia y en la Comedia del siglo v y que es lo más característico de cada una; pero no aisladamente, sino considerando ambos géneros a la vez. Ahora bien, dos conceptos opuestos solo lo son a partir de una base que les es común y de la cual, por una diferenciación, se deducen los rasgos que los oponen. Nosotros estimamos que la base común de lo trágico y lo cómico en la Atenas del siglo v era todavía muy amplia y que, en realidad, eran dos especializaciones diferentes de una concepción de la vida que puede ser definida en términos bastante precisos. En un artículo publicado últimamente en la revista *Emerita* hemos ensayado demostrar que los orígenes de Tragedia y Comedia son en lo esencial comunes: que proceden, en definitiva, del mundo del *como*, que comprendía elementos trágicos y cómicos variamente mezclados y que luego en los siglos vi y v fueron a parar a dos géneros especializados y opuestos entre sí.

Esta oposición entre lo cómico y lo trágico no ha dejado de crecer desde entonces, al menos cuando se los concibe como aspectos distintos de la vida humana; porque una y otra vez, en distintas obras literarias (baste aludir a Shakespeare o a Goethe), han sido presentados simultánea o alternativamente. Pues lo cómico y lo trágico están inextricablemente unidos entre sí y ambos a la vida humana, que la Literatura refleja. Ambos aparecen en los *comos* rituales de que nació el Teatro. Se llama *comos* a coros no solo festivos, sino también solemnes —así el epinicio pindárico— o dolorosos, como los que entonaban sus trenos en el culto de los muertos. Es el gusto griego por la separación de conceptos, por el análisis y la simplicidad de líneas, el que llevó a una separación tajante de Comedia y Tragedia —no tan tajante, sin embargo, como podría pensarse—. Entre ambos géneros subsisten muchos lazos de unión y de ellos queremos ocuparnos aquí.

Decir que tanto la Tragedia como la Comedia son Teatro

y que ambas se representan en los festivales de Dioniso o que tienen elementos comunes como son la presencia de un coro y el uso de la máscara, es una banalidad. Pero aun esta banalidad tiene un significado si es expuesta de una manera diferente.

La máscara significa originalmente el cambio de personalidad, la aceptación de una diferente, que es generalmente la de un personaje del Mito o un dios o un ser que no pertenece a la raza humana; o, también, un hombre contemporáneo del actor. Con frecuencia, una persona de sexo diferente. En su sentido originario, el actor no representa la acción de otra persona u otro ser, sino que «es» otra persona u otro ser. No hay que olvidar que procede de los sectarios de un dios que en determinadas fiestas y ocasiones adquieren una nueva personalidad de sátiros, ninfas o bacantes y actúan como tales, viviendo en sus danzas y ritos los antiguos mitos. La cerámica está llena de representaciones de estos *komos* que también conocemos por referencias literarias: obras modernas como las de Koller, Schreckenberg y Patzer están llenas de datos a este respecto.

En el Teatro el tiempo normal ha dejado de correr: el mito tiene lugar de nuevo ante nuestros ojos. El espacio tampoco existe: el teatro de Dioniso se identifica con toda clase de lugares donde se realizaron los antiguos mitos. No existe la identidad de las personas: no son atenienses, son bacantes tebanas de épocas antiguas, o persas, o servidoras del palacio de Agamenón o aves o nubes quienes están en escena.

Normalmente, se trata de un rey o un jefe acompañado de su pueblo o de sus amigos o servidores, que viven con él un episodio de su vida. Este coro le acompaña en su triunfo o llora su desgracia o su muerte. Con muchísima frecuencia hay otro personaje, enfrentado con aquel a quien acompaña el coro. Y también puede suceder que se trate de dos coros, que acompañan a dos personajes enfrentados. Los tres tipos se dan en la Tragedia; en la Comedia se encuentran los dos últimos. A través de una serie de acciones rituales, que incluyen casi siempre sacrificios y plegarias, vemos realizarse ante nosotros una acción que pone en juego el destino de toda una comunidad o, al menos,

ilumina las leyes del obrar humano en momentos decisivos, cuando hay riesgo de chocar con las limitaciones impuestas por la sociedad humana o por leyes divinas que son, por otra parte, difíciles de elucidar.

Esta acción no es menos «seria», en principio, en la Comedia que en la Tragedia. Si Agamenón pretende salvar el honor de Grecia y lograr para ella y para sí mismo una gran victoria o Etéocles quiere salvar a Tebas, Pistetero pretende crear un mundo más feliz y Diceópolis aspira a hacer la paz con Esparta y acabar con la guerra que asola a Grecia. No es menos difícil su empeño que el de Agamenón, que lucha contra la injusticia con ayuda de la injusticia que es la guerra, o que el de Etéocles, que defiende una causa justa siendo él injusto; o que el de Ajax o Filoctetes, que quieren imponer su razón allí donde choca con los intereses de la comunidad.

Son acciones en que el individuo y a veces el coro que le acompaña quieren salir de un problema inextricable, imponer una solución salvadora aunque sea desastrosa para otros o choque con restricciones puestas por la costumbre o la moralidad; aunque sea simplemente imposible. La diferencia entre la acción de la Comedia y la de Tragedia no está en el éxito que logran la una o la otra: la Comedia siempre acaba bien, desde luego, pero también la Tragedia acaba con final feliz en muchas ocasiones. Electra y Orestes logran vengar a su padre, Orestes es absuelto, el tirano Creonte es derrotado. La diferencia está en que el héroe trágico, venza o sea derrotado, sobreviva o muera, ha de pasar por el dolor. La lucha contra el límite o el obstáculo, el enfrentamiento con cosas respetables, como es una madre o es el poder de un rey, hace brotar dolor. En cambio, en la Comedia las dificultades son escamoteadas y el conflicto se resuelve en risa.

El héroe trágico y el héroe cómico aspiran ambos a la felicidad y a la rotura de las limitaciones que nos envuelven en la vida de todos los días. Ambos son admirados y celebrados. Incluso el héroe trágico que muere y que ha estado en oposición a los principios morales o a la voluntad divina es tratado por los poetas como un ejemplar superior de humanidad, como alguien que

merece respeto y piedad. Esto se ha dicho muchas veces. Si cae, es porque el obstáculo contra el que lucha se revela como algo más fuerte que él, como algo más fuerte que la humanidad en general, como algo que merece un respeto que el héroe, por orgullo o por ignorancia, no siente. Pero luchar contra ese obstáculo es, pese a todo, un alto honor; y el público siente piedad por el héroe al tiempo que experimenta terror ante las limitaciones humanas que el fracaso o el dolor del héroe ponen al descubierto.

Estas limitaciones no quedan menos patentes en la Comedia. Porque si es cierto que el héroe cómico triunfa siempre, no lo es menos que ello es por medio de recursos que el espectador sabe muy bien que son fantásticos e irreales. No se puede en la vida diaria fundar una ciudad en los aires o firmar una paz individual con Esparta mientras la ciudad sigue en lucha. La Comedia es una ficción que se acepta sin perder ni siquiera un momento de vista que se trata de una ficción.

Así, el Teatro presenta la lucha del hombre contra sus limitaciones y deja ver bien claro que estas limitaciones no son superables. Y, sin embargo, en un caso esto produce dolor y en otro risa. ¿Por qué así?

Es cómico o trágico todo lo que está fuera del sistema de instituciones y creencias de una época dada. Toda acción que prescinde de amoldarse a los cauces comunes, de regirse por lo que es previsible que suceda dentro de las experiencias de una sociedad dada o de las experiencias humanas en general. Que no calcula la relación entre la propia fuerza y los obstáculos a vencer, que se despreocupa de lo que llamamos la realidad. Esta acción puede estar al servicio del establecimiento de un nuevo sistema coherente algunos de cuyos elementos existen, como aspiraciones al menos, en la vida diaria, pero es un sistema que choca con duras realidades o con principios igualmente respetables. El que osa esta empresa es un héroe, es el representante del tipo superior de hombre. Su acción, en cuanto provoca dolor en él y, por simpatía, en los demás hombres, es trágica; en cuanto es inocua, es cómica. Costumbres nuevas, comportamientos inesperados, deformaciones de palabras o construcciones gramaticales infre-

cuentas, todo eso produce risa. La risa se da mientras el sistema permanece vigente; si ese comportamiento se acepta con naturalidad, es que el sistema ha perdido actualidad. Por otro lado, el que una acción sea trágica o cómica depende del punto de vista: lo que para uno es trágico, porque le produce dolor, es cómico para el espectador a quien lo sucedido no le afecta y que lo encuentra simplemente ridículo. Las desgracias ajenas han sido siempre para muchos motivo de risa.

Pero no hemos de resumir en la risa la esencia de lo cómico, al menos en sentido antiguo. En la Comedia del siglo v existían junto a ella otros elementos igualmente fundamentales: lo fantástico e increíble sobre todo. Los éxitos del héroe cómico se producen mediante recursos de todo punto inesperados. Este héroe es capaz de subir a los cielos a bajar la Paz para devolverla a Grecia o de bajar a los Infiernos para buscar un poeta trágico que se echaba de menos en el teatro ateniense. Si Atenas resulta molesta por los impuestos y los delatores, el héroe cómico podrá fundar una ciudad en los aires. Podrá incluso someter a los dioses a su imperio. El choricero derrotará al poderoso Cleón ante el Consejo y el Pueblo, el discípulo de Sócrates quemará su casa. No hay límite o imposibilidad que se resista a la acción del héroe cómico. Esta rotura de la norma es la misma que en otro caso provoca la risa. Lo fantástico y novelesco, el mundo al revés en que los viejos hacen de jóvenes y los jóvenes de viejos, las mujeres de hombres y los hombres de mujeres, en que el choricero derrota a Cleón y el dios de la riqueza recobra la vista, es el mismo mundo de lo que es risible.

Pero la risa de la Comedia es doble. Por un lado, el mundo actual es presentado como incoherente, como alejado de una norma superior de la cual solo hay en él unos ciertos rastros: por ello es risible. Los embajadores atenienses se dan la gran vida en Persia en lugar de hacer la paz; el general Lámaco recibe una herida poco heroica cuando se tuerce un tobillo al saltar un foso. Pero por otra parte este mundo es una realidad y una realidad bien dura: de aquí brota la risa frente a los éxitos demasiado fáciles del héroe cómico. El público ateniense sabe bien que no

se sube al cielo en un escarabajo ni se logra la paz por los procedimientos preconizados por Lisístrata. Lo que contradice tan burdamente a la realidad es motivo de risa. Esta incoherencia de la Comedia se multiplica al infinito. Los mismos defectos que el héroe cómico critica en el mundo que le rodea, son los que él cultiva. Su ideal de justicia y moralización se detiene en él mismo. Diceópolis censurará la relajación y el lujo de los embajadores atenienses, pero él buscará para sí mismo una vida semejante e igual a los demás héroes de la Comedia. Y el poeta cómico motejará a determinados atenienses por su cobardía o su fanfarronería, pero los héroes de sus comedias tendrán iguales defectos. El choricero de *Los Caballeros* es aún más brutal, más ignorante y más tramposo que su rival, el demagogo Cleón. El mundo de lo contradictorio es el mundo de la Comedia: y de lo contradictorio, cuando no causa dolor, brota incontenible la risa. Brota incluso del dolor de la derrota del antagonista caído —un Lámaco, un Cleón— cuando es contemplada con los ojos de su enemigo: prueba de que lo trágico y lo cómico nacen de las mismas situaciones y solo se distinguen si se tiene en cuenta el punto de vista de determinadas personas interesadas en la acción. Cleón caído es como un héroe de tragedia derrotado; pero el punto de vista con que Aristófanes cuenta su historia no es el suyo, sino el de su antagonista el choricero, el del triunfador.

Con esto tenemos ante nuestros ojos tanto el punto de partida común de la Tragedia y la Comedia como su oposición como representantes de concepciones del mundo fundamentalmente opuestas. Pensamos, sin embargo, que lo trágico y lo cómico estaban unidos y aparecían alternativamente en las danzas rituales ejecutadas por *comos* de que sin duda proceden ambos géneros. Pues *comos* son llamadas en el encabezamiento de las didascalias contenidas en *I. G. II 971* tanto la Comedia como la Tragedia; y *como* es denominado en nuestros textos, como ya apuntamos, no solo el bullicioso cortejo festivo de la fiesta dionisiaca, sino también el coro que entonaba el epinicio pindárico o el que intervenía en las celebraciones luctuosas del culto de los héroes: así en las fiestas de Esparta en honor de Jacinto muerto (según

Eurípides, *Helena*, 1469 ss.) o en los trenos en honor de Hécuba aludidos en *Troyanas*, 1184 ss.; también el coro desenfrenado y frenético de las *Bacantes* del mismo Eurípides. En el artículo aludido arriba he intentado hacer ver precisamente que si el término *comoidós* (y consecuentemente *comoidía*) tiene un sentido muchísimo más reducido que el original de *como*, ello solo puede haber sucedido por la creación del término especializado *tragoidós* (y *tragoidía*), que designó un tipo especial de *como*. Los *tragoidoi*, según esta hipótesis, hacían representaciones de *comos* diversos, tomando sin duda su nombre de algunos de ellos en que intervenían *tragoi* o machos cabríos. Lo característico de estos *comos* era la acción que hoy llamamos trágica, con lo que la Comedia nació con un repertorio restringido, el de los temas cómicos, paródicos y fantásticos.

Pero difícilmente, insistimos, es esta la oposición original. Pues los *tragoidoi* no solo representaban la Tragedia, sino también el Drama Satírico, que venía a ser la parte festiva añadida al final de la seria. Lo verosímil es que la división entre los temas propios de los *tragoidoi* y los que estos desdeñaron y fueron luego cultivados por los que se llamaron *comoidoi* en el nuevo sentido, se realizará en el principio por otro criterio: los *tragoidoi* preferían temas míticos, aunque la distinción no es absolutamente tajante, pues existen temas no míticos en la Tragedia (*La toma de Mileto* de Frínico, *Los Persas* de Esquilo, la tragedia sobre Giges) y temas míticos en la Comedia (comedias sobre Hércules, *Odiseos* de Cratino, *Europa* de Platón, *Aves* de Aristófanes). Sin embargo, posteriormente se tomó como diferencia esencial entre Tragedia y Comedia aquella otra que ya sabemos; evidentemente, los temas míticos de un lado y los fantásticos y animalísticos de otro lado tendían a oponerse de este modo. Pero se ha observado que dentro incluso de la Tragedia se han conservado con frecuencia tipos y situaciones propias de la Comedia: me refiero a personajes nada heroicos tratados en forma realista y aun cómica o grotesca, tales el vigía del *Agamenón*, los guardias de la *Antígona*, la nodriza de las *Coéforos*, los reyes de *Helena* e *Ifigenia en Táuride*, el esclavo frigio del *Orestes*. Esto por no hablar de las tragedias que des-

empeñaban la función de dramas satíricos, de las que conservamos solamente la *Alceste* de Eurípides, pero de las que había otras más. También el elemento novelesco y fantástico propio de la Comedia se encuentra en la Tragedia algunas veces: monstruos, viajes a lugares exóticos, reconocimientos, coincidencia.

En nuestro artículo citado más arriba hemos señalado también, siguiendo los precedentes de otros autores, diversos elementos comunes que pueden encontrarse en la estructura de la Tragedia y en la de la Comedia. No volveremos aquí sobre este punto. Pero sí queremos llamar la atención sobre algunas características de la acción de la Tragedia y de la de la Comedia que son en definitiva comparables entre sí. Volvemos así a coger el hilo que abandonamos más arriba cuando hablábamos de que la búsqueda de la salvación estaba en el centro de los mitos desarrollados por ambos géneros teatrales y añadimos argumentos a la tesis de que ambos proceden de un fondo común.

Desde un punto de vista esta salvación es alcanzada en la Comedia, que termina en boda, alegría y triunfo, y es negada al héroe de la Tragedia. Este, como el antagonista de la Comedia, fracasa en su ambición de imponer su propia voluntad, de acabar con las cortapisas que se oponen a esta. Pero desde otro punto de vista, tanto en la Comedia como en la Tragedia se logra esa liberación anhelada.

Si la Comedia alcanza un estado ideal en que no existe la guerra o han desaparecido los obstáculos y molestias de la vida normal de la ciudad, un estado ideal simbolizado en los *Acarcienses* por el mundo de la fiesta dionisiaca, el final de la Tragedia es con grandísima frecuencia la reconciliación del héroe con el orden del mundo, de origen divino, o su aplastamiento cuando se niega a aceptar este orden. Se ha señalado muchas veces que, a diferencia de lo que exige una concepción tradicional, la Tragedia griega acaba bien con frecuencia. Las trilogías de Esquilo suelen terminar efectivamente con una conciliación: baste el símbolo de las *Euménides*, en que estas divinidades, que representan una época antigua y terrorífica, son apaciguadas hasta invocar toda clase de venturas para Atenas, hasta terminar la obra con un

como que bien pudiéramos comparar con algunos que terminan Comedias que conocemos. Los monstruos peligrosos se convierten en deidades pacíficas y bienhechoras, como Filocleón se convierte en las *Avispas* en un anciano alegre y juerguista o el Demos de Atenas se rejuvenece y hace sensato en *Los Caballeros*. Pero incluso en obras tan sombrías como el *Edipo Rey* hallamos al final como resultado la salvación de la ciudad con la expulsión del principio maléfico; e igual en *Antígona*, en *Electra*, en *Filoctetes*, en tantas obras más. El motivo de la salvación es igualmente típico en obras euripídeas como *Ifigenia en Táuride*, *Helena* y *Orestes*. Solo que esta salvación sucede en la Tragedia a través de un camino en el que están las dificultades y el dolor y que exige incluso el sacrificio de alguien que enfocaba esta salvación de forma diferente; mientras que en la Comedia los momentos dolorosos resultan velados, o incluso contribuyen a la risa al padecerlos solamente el antagonista.

El antagonista vencido de la Comedia y determinados protagonistas o antagonistas de Tragedia tienen, efectivamente, múltiples rasgos comunes. La liberación exige, efectivamente, la eliminación de alguien que era la causa del mal, en quien se personificaba y simbolizaba el mal; salvo cuando este algo es un personaje que se «convierte» por persuasión, como las Euménides o Filoctetes o Filocleón o bien se rejuvenece y transforma de algún modo milagroso. Cuando esto no sucede, hemos de comparar al personaje derrotado con el *fármaco* que las ciudades griegas expulsaban, y azotaban, mataban incluso en época primitiva, después de haberlo cargado con todos los pecados de la colectividad. Conocemos bien este ritual, por Hiponacte principalmente. Pues bien, Cornford ha señalado cómo las escenas de Comedia en que el personaje vencido es befo y humillado, expulsado además de la comunidad, están llenas de alusiones al tema de *fármaco*. El vencido, un Cleón por ejemplo, es tratado de *fármaco*, como en honor del vencedor se canta el himno de victoria, el *ténella* arquilóqueo.

A estos *fármacos* de la Comedia hay que comparar los de la Tragedia: un Edipo, antes que ninguno, el hombre que contami-

naba a Tebas, que atraía sobre ella la peste y que, cumpliendo su propia maldición, hubo de ser enviado al destierro. «Peste» es llamada Clitemestra por Esquilo. Y en este capítulo están también personajes como Agamenón o Etéocles en Esquilo, como Creonte en Sófocles, como Penteo en Eurípides. Son los hombres manchados que imposibilitan el nuevo orden de la ciudad. Pero la Tragedia es más compleja, menos simplista que la Comedia: estos hombres tenían también una razón que defender y su destino no nos deja indiferentes. Presentaban la doble cara de lo humano, eran testimonio de las contradicciones de la acción, que es lo propio del hombre, pero arrastra al error en ocasiones y se convierte en mal para los demás hombres.

Algunas características de esta acción, tal como el Teatro la presenta, y no solamente su éxito y la trascendencia de su éxito, son comunes a ambos géneros. Nos inclinamos a pensar que el héroe de la Tragedia lucha solamente con su valor, en forma leal y noble; y que el héroe de la Comedia es cobarde y solo vence debido a sus trucos y a ayudas que son inexistentes en la vida real. Esta idea debe ser rectificada en parte.

Pues el héroe de la Tragedia no vacila en acudir al engaño, aconsejado para ello con frecuencia por un dios. El mito de la muerte de Agamenón y de Climestra es un ejemplo bien a mano. Un engaño movido por un dios es decisivo en la acción de los *Persas*. No hablemos de los engaños en obras novelescas de Eurípides como la *Ifigenia en Táuride* o la *Helena*. En el mismo *Filoctetes* de Sófocles, el engaño de Odiseo, repudiado por Neoptólemo, es al final justificado por la intervención de Hércules.

El engaño implica a veces Teatro dentro del Teatro. En las *Coéforas* de Esquilo, Orestes representa el papel de un extranjero focio que trae la noticia de la muerte del propio Orestes; no de otro modo las hijas del megarenses de los *Acarnienses* de Aristófanes representan secundariamente el papel de cerditos o el pariente de Eurípides representa en las *Tesmoforias* el papel de mujer.

Otras veces, sin embargo, no se trata de engaño, pero el héroe de la Tragedia y no solo el de la Comedia, actúa en forma que

no corresponde al tipo medio de la humanidad. No me refiero a su pertenencia común a un tipo heroico que es poco frecuente en la vida diaria. Me refiero a la presencia de heroínas como Electra o Antígona que no participan de las limitaciones que se atribuyen a la naturaleza femenina; o de jóvenes heroicos, que en Eurípides dejan en mal lugar una y otra vez a sus mayores. Es un mundo anómalo, dislocado, el que aparece en todo el Teatro. Y el hombre no actúa limitado solo a sus fuerzas: a su lado está el mundo divino, que por sí mismo justificaría con frecuencia si no siempre la acción. El héroe actúa ayudado u obstaculizado por esas fuerzas divinas.

En realidad, tanto el héroe de la Comedia como el de la Tragedia tienen su origen en el héroe de la Epopeya, rodeado como ellos de los dioses, que se mezclan en su acción para ayudarle o resistirle. De la Epopeya en definitiva vienen los mitos trágicos y en ella está presente su elemento de engaño y de simulación. Baste pensar en un héroe como Odiseo, protagonista luego tanto de tragedias como de comedias. Y con buen derecho, pues en él se encuentran indisolublemente unidos rasgos propios de la Comedia y de la Tragedia. Ulises es heroico, pero al tiempo es *polymékhanos*, emplea trucos y disfraces, no retrocede ante la mentira. Puede triunfar por medios sobrenaturales, como cuando la hierba *móly* le preserva de los hechizos de Circe; está, como el héroe cómico, lleno de erotismo y hace chantaje con el amor para liberar a sus compañeros; se porta, también como el héroe cómico, con aparente cobardía y se deja humillar por los pretendientes, para salir luego triunfante. Desciende al infierno: nada se le resiste. Y busca en definitiva la salvación propia y la liberación de su ciudad. Cosas parecidas podrían decirse de la leyenda de Hércules. En otras epopeyas no griegas, así en el Gilgamés, hallamos en el tipo del héroe una mezcla comparable de elementos y en sus aventuras igual proporción de elementos fantásticos y novelísticos. Da la impresión de que los héroes de la *Iliada* y, en menor grado, los de la Tragedia, representan una purificación, una nueva definición del antiguo ideal del héroe. En la Comedia se le define en un sentido diferente. Pero héroe

de Comedia y héroe de Tragedia conservan de todas formas muchos rasgos comunes.

Todavía queríamos insistir en otro punto, relacionado con el anterior. En la Tragedia y la Comedia el ideal heroico alcanza su pintura más matizada y humana, aunque se le contemple desde dos puntos de vista parcialmente diferentes. Pero esta pintura del ideal heroico va unida en estos géneros a una crítica del mismo, al menos en su estado puro.

La Tragedia es una manifestación bien clara de esta crítica. El héroe es incapaz por sí solo de cambiar el curso de las cosas; es incapaz incluso de distinguir el bien y el mal, lo aprobado y lo vedado por los dioses. Recuérdese la ceguera del Agamenón de Esquilo y de los héroes sofócleos. Incluso su proclamada imperturbabilidad es falsa. El público ateniense podía ir al teatro a ver cómo un héroe como Ajax o un tirano como Creonte se derrumban y lloran en el *Ajax* o la *Antígona*. La lección del poeta es *sophrosyne*: que el héroe y el público aprendan a conformar su actuación al orden del mundo. Si la Tragedia, en sus orígenes dionisiacos, comenzó como la libre manifestación de las fuerzas físicas y morales del hombre, que no se detienen ante ninguna prohibición de la costumbre o la ley, que intentan explorar el reino de lo incierto y desconocido, acaba por ser una llamada al autodomínio: el hombre debe poner coto al impulso ingénito de imponer su propio yo. Cuando esto no se hace, vienen la ruina y la catástrofe.

Así el héroe, que continúa siendo un alto ideal, es criticado. En definitiva, es un ser humano como todos los demás. Está expuesto no solo al sufrimiento, sino también a engañarse a sí mismo respecto a sus propias posibilidades de éxito y de juicio. Se equivoca respecto a la voluntad divina e interpreta mal los indicios que esta voluntad divina le da. Y el ideal de la *sophrosyne*, del autodomínio, falla lamentablemente cuando el héroe se derrumba en el llanto y la desesperación. Por eso Platón se quejaba en la *República* de que aquellos sentimientos cuya exhibición en público nos prohíben las normas usuales de educación se manifiesta abiertamente en la Tragedia, que por tanto es prohibida en su Estado ideal.

Esta proclividad de la Tragedia a la crítica se ejerce sobre campos más amplios. En consonancia con su crítica del ideal del héroe, la Tragedia es en su conjunto antibelicista. Las piezas antibélicas de Eurípides tienen en efecto su precedente en el *Agamenón* de Esquilo, que nos hace ver en la guerra de Troya el revés de aquello que en ella vio Homero. Esto deriva en efecto, en último término, de esa idea de la búsqueda de la salvación que obsesivamente se persigue, como decíamos más arriba, a través de todo el repertorio trágico. Es la vida libre y feliz de todo el pueblo, lejos de las amenazas procedentes del orgullo y la violencia, lo que es en definitiva el ideal de los trágicos, que para ello proponen atemperar el ideal heroico con la *sophrosyne*. Solo que el héroe trágico carece precisamente de esa virtud y por ello sufre o muere. El miedo y la piedad que despierta en el público su caída, la convierte en ejemplar, en propuesta de un nuevo sistema de vida. Porque incluso el héroe que busca la justicia, tal Antígona, es en cierto modo terrible y excesivo, choca con principios respetables, se atrae el sufrimiento. Admirable, no es por ello menos un espectáculo terrorífico que el poeta desearía ver evitado.

Al chocar con ideales muy generalizados que proceden de la moral agonal, la Tragedia no podía por menos de resultar un espejo crítico que reflejara un nuevo modo de pensar. Esta crítica va de la de la antigua justicia de las Erinis en la *Orestíada* a la del nuevo estatismo de corte impío y tiránico en la *Antígona*, a la del egoísmo masculino en *Medea* y a tantas otras más. Una vez iniciada, la crítica encuentra siempre luego nuevos campos en que ejercerse. Y nada de extraño tiene que la crítica de la Tragedia, sobre todo la de Esquilo y Eurípides, pero también la de Sófocles, coincida tantas veces con la de las nuevas corrientes de la Ilustración griega, que propugnan el humanitarismo, el panhelenismo, el igualitarismo, una religión moralizada, etc. Puede decirse que con la Ilustración la crítica no hace más que dar una réplica al Teatro, con influjos recíprocos entre ambos. Pero la Ilustración actúa fuera de la escena solo sobre pequeños círculos intelectuales, mientras que el poeta trágico se dirige a todo el pueblo ateniense.

El Teatro es, en este sentido, algo propio y característico de la democracia ateniense. En cierto modo, la Asamblea de Atenas y el teatro de Dioniso, dos lugares en los que estaba permitida la libertad de palabra, son paralelos.

Sobre la Comedia podrían decirse cosas semejantes. Es evidente que la función de la Comedia es fundamentalmente crítica, aunque al tiempo propugna un ideal utópico de salvación. La guerra, la injusticia, las desigualdades, las ideologías que amenazan con hacerse absorbentes y absolutistas, son objeto de los ataques de los cómicos tanto como de los de los trágicos. La crítica literaria misma se inicia con las *Ranas* de Aristófanes, si bien también Eurípides nos da ya muestras de ella en pasajes como la famosa escena de la *Electra* en que se hace la parodia de la escena del reconocimiento de Electra y Orestes en las *Coéforos*. También aquí encontramos paralelos notables entre Aristófanes y los sofistas y retóricos ilustrados. El que haya oposición de Aristófanes a la Sofística en general y a Sócrates, no debe oscurecer esta realidad de la existencia de tantos elementos comunes.

Toda esta coincidencia entre Tragedia y Comedia procede de su origen común y del ambiente, también común, frente al cual reaccionaban. El Teatro, continuador de la fiesta dionisiaca, que a su vez continuaba tipos diferentes de fiesta que hallan paralelos en los lugares más remotos del globo, representaba una excepción en la vida diaria, un tiempo fuera del tiempo y un espacio fuera del espacio. El teatro de Dioniso tiene, por así decirlo, el derecho de extraterritorialidad, que va acompañado del de la *parresía*, la libertad de palabra. Todo aquello que es evitado normalmente en la vida diaria se manifiesta libremente aquí: desde la exhibición del dolor y la debilidad a la del simple apetito de vivir y disfrutar de la vida; desde la censura razonada de ideas, instituciones y personas, a aquella otra que se vierte en expresiones violentas y groseras. Es un paréntesis en el cual el hombre, que vive en medio de presiones, ajustándose de mejor o peor grado a ideales que a veces mutilan sus íntimas necesidades y deseos o le obligan a disimular sus sentimientos, se toma unas vacaciones de esa normalidad artificial y se sumerge en un mundo distinto,

el de su dolorosa verdad o el de soluciones utópicas que encubren anhelos igualmente dolorosos. Ciertamente que el pueblo ateniense es solo espectador de la acción teatral, mientras que en los orígenes rituales del drama el *como* es protagonista de la acción dolorosa o liberadora. Pero hay de todas formas una participación íntima, de la que procede la acción purificadora de que habla Aristóteles. Y la crítica, en definitiva, no es sentida como especialmente peligrosa para el orden normal de las cosas, que se reanudará en cuanto termine la representación. Pues se sabe que lo que ocurre en la escena solo tiene un valor provisional y que, una vez que termine la representación, los actores volverán a ser ciudadanos atenienses y el espacio y el tiempo serán los de todos los días. Alguna parte de la crítica, sin embargo, acaba por salir fuera del Teatro y tener eficacia, al menos en el dominio de las ideas.

Son, pues, múltiples los elementos comunes que hallamos en la Comedia y la Tragedia y todos ellos derivan de algunos rasgos centrales: la existencia de un tipo humano fuera de la medida y la normalidad y cuya vida está al servicio unas veces de la salvación de la comunidad y otras es precisamente un obstáculo para ella. Alegría y dolor, triunfo y muerte, todos los temas esenciales de la vida humana se entrelazan así íntimamente. Los numerosos tipos de *comos* que conocemos, aunque imperfectamente, por los vasos y por la literatura, danzaban ejecutando ritos que a su vez reproducían los mitos que expresaban todo este complejo de motivos. En muchos de ellos los motivos que nosotros llamaríamos trágicos y cómicos debían entremezclarse. Piénsese por ejemplo en los coros de Icaria, conocidos por Eratóstenes y Varrón y que celebraban un mito en que se dan elementos trágicos (muerte del macho cabrío, de Icarío y de Erígone); al tiempo la fiesta contenía elementos cómicos, como se ve bien claro por los ritos del *askoliasmós* (baile sobre odres untados de aceite) y del columpiarse de las jóvenes.

Por supuesto, puede haber habido otros rituales que por su carácter contenían solamente elementos trágicos o bien solamente elementos cómicos. En todo caso es un complejo de rituales el que

fue aprovechado para dar origen a los dos géneros teatrales o a los tres, si contamos aparte el Drama Satírico. Esto se puede deducir también del estudio de la estructura de los coros y de su relación con el diálogo en la Tragedia y la Comedia: pues algunos de estos rituales incluían sin duda la intervención, a más del coro y su jefe (normalmente un dios o un personaje mítico), un antagonista, lo que daba origen a una variedad de situaciones. Por ejemplo, en el ritual de las fiestas Agrionias en Orcómeno, un sacerdote perseguía con la espada al coro de ménades que buscaba a Dioniso; y en un conocido anforisco de Atenas se representa el *como* de Dioniso conduciendo en unión de este a Hefesto [embriagado al Olimpo.

No hay duda de que los *tragoidoi* de que hablamos más arriba realizaron una selección al escoger su repertorio, principalmente mítico; esto implicó la casi proscripción de los coros animalescos. Pero fue más importante la segunda selección que hicieron los *tragoidoi* cuando restringieron el elemento cómico o paródico a la última pieza representada, el Drama Satírico, que conserva, este sí, un coro animalesco. Con ello, no hicieron otra cosa que conformarse a un esquema muy frecuente en fiestas y ritos de todos los pueblos: el que consiste en dejar para el final el elemento cómico o paródico. Pero, en definitiva, crearon así una forma artística nueva: la de la Tragedia de la que, con algunas excepciones a que hemos hecho alusión, quedaron eliminados estos elementos. Con ello se consiguió un segundo resultado: la mezcla del elemento trágico y del cómico se consideró en adelante inconveniente. El nuevo género teatral que toma forma artística en el siglo v, la Comedia, evitará el elemento trágico, que se considera ya como exclusivo de la Tragedia, y se limitará a organizar una serie de elementos cómicos mal representados en el Drama Satírico debido a estar este pese a todo ligado al mundo del mito heroico. Aunque, por supuesto, Drama Satírico y Comedia tienen múltiples elementos comunes: lo paródico y fantástico; el tema de la liberación y la derrota del mal, acogida con risas; el erotismo; el tema obsesivo de la comida y la bebida; el tipo del héroe cómico, que coincide con el de los sátiros; los excesos verbales, etc.

En el tipo mismo del dios Dioniso, patrón del Teatro, aparecen unidos los elementos que luego se disgregan yendo a parar ya a la Tragedia, ya a la Comedia y el Drama Satírico. Dioniso es el dios cobarde que se deja apresar por los tirrenos o que huye hundiéndose en el mar; es el *gymnis* o afeminado de un fragmento de Esquilo, el dios barbilampiño, el que se disfraza de mujer. En las *Ranas* de Aristófanes su cobardía es constante motivo de risa. Y, sin embargo, el dios siempre triunfa, y ello por medios sorprendentes y milagrosos. Un terremoto romperá sus ataduras y le liberará de la cárcel en las *Bacantes*; el barco de los piratas brotará yedra y vides y quedará detenido en pleno mar; y las bacantes, para las que brotan fuentes de leche y miel, despedazarán a sus enemigos, así a Penteo, o bien estos serán cegados, así Licurgo. Este mismo Dioniso sufre bajo el poder de los tiranos, es perseguido una y otra vez; y él, que da la alegría y el éxtasis, es capaz igualmente de vengarse cruelmente. Desciende al Infierno y es consagrado dios, de héroe que era, mediante una apoteosis; es dios de la vida y también de la muerte. En su fiesta, las Antesterias, las almas suben a la tierra; en otras fiestas más se entremezclan los ritos dolorosos y aquellos llenos de alegría desbordante.

El dios cruel que estremece a los espectadores de las *Bacantes* es el mismo que hace reír a los de las *Ranas*. Estos extremos coexisten en el culto y el mito de los dioses cuyo dominio es el de la vida y la muerte, dioses como Demeter, que recorre la tierra inconsolable buscando a su hija Perséfone y rompe a reír ante un gesto obsceno de la esclava Iambe en Eleusis. Precisamente el nombre de Iambe nos recuerda el nombre del yambo, poesía dionisiaca que forma parte de la Comedia y la Tragedia pero que antes había adquirido carácter artístico por obra de Arquíloco e Hipocnate. En el Yambo encontramos la misma mezcla de elementos: sátira y sarcasmo, grosería y violencia, pero también dolor por lo inseguro de la vida humana, búsqueda de una instancia suprema en que apoyarse, un Zeus que castigue el perjurio de un Licambes.

La fiesta dionisiaca, heredera de fiestas y ritos multiformes que

hallan su paralelo en pueblos de todos los confines de la tierra, es el punto de arranque de todos estos géneros de literatura, lo que les ha dejado un sello común innegable. En ella la música frenética saca de sí a los participantes: véase su descripción en el Ditirambo II y el fragmento 75 de Píndaro, así como en el fragmento 71 de Esquilo, donde se nos habla de los mimos que imitaban el mugido del toro. Interviene el vino, como nos dice el fragmento 219 de Arquíloco y sabemos por las fiestas atenienses de las Leneas y los Coes. Ni están ausentes las licencias sexuales: pese a las protestas de Eurípides en las *Bacantes*, hay testimonios en ese sentido, incluso del propio Eurípides en el *Ión* (550 ss.). Todo esto introduce en un mundo distinto del de todos los días, une a los sectarios entre sí con el dios, cuya venida se pedía en las Leneas atenienses con palabras que conocemos, que se aparecía solemnemente en tantas fiestas representado por su sacerdote o por una estatua. No todo era disipación y alegría, sino también frenesí y terror: como a un toro se le llama en el canto de las mujeres eleas en *Carm. Pop.*, fr. 46, y como toros mugen, produciendo terror, los mimos del fragmento de Esquilo aludido más arriba; las *kéres* o almas de los muertos se pasean por Atenas en las Antesterias y han de ser expulsadas luego; otros ritos representan a las bacantes perseguidas o azotadas, al mismo dios huido. En fecha más remota es verosímil que haya existido el rito del *sparagmós*, del animal encarnación del dios o de su enemigo que era desgarrado vivo. En los cortejos dionisiacos, como el de las Grandes Dionisias de Atenas, se unían por otra parte los elementos de solemnidad y majestad y los de alegría y vitalidad desbordada.

Este mundo aparte que es la fiesta dionisiaca es reflejado muy bien en los *Acarnienses* de Aristófanes, donde al comienzo y al final de la obra simboliza el mundo feliz en que se refugia el protagonista Diceópolis. Es al tiempo un mundo en que se borran los límites entre lo humano, lo animal y lo divino, entre los hombres del presente y los héroes del pasado. La máscara posibilita vivir experiencias no accesibles al hombre en su vida diaria, comunicar con los demás y con seres superiores a los

hombres o bien sentir vivir en sí a héroes ya muertos. Estas experiencias son totales: risa y llanto, crítica y salvación en un nuevo paraíso, aunque sea momentáneo e ilusorio.

Y sin embargo una época clara y racional como la griega de fines del siglo vi es natural que tratara de aislar elementos diversos dentro de este todo multiforme y confuso cuando quiso sacarlo de la improvisación y convertirlo en el modelo de obras de arte. No de otro modo, a fines de la Edad Media se sintieron como molestos y fuera de lugar los elementos cómicos de los misterios medievales y el género desapareció o, cuando no, se transformó para dar los Autos Sacramentales posteriores, que eliminan ya el elemento cómico. Por poner otro ejemplo español, nuestras corridas de toros, que en definitiva proceden de rituales de tipo dionisiaco, solamente en el caso de las capeas pueblerinas han conservado la mezcla original de lo trágico con lo orgiástico y lo grotesco, que se da en el intermedio entre toro y toro o bien al final de la fiesta: los hombres del pueblo, verdadero *como*, beben y bailan y hacen bufonadas o parodian el toreo del matador. Las corridas de ciudad se han quedado solamente con el elemento trágico y también se dan de cuando en cuando corridas que son solamente bufas. Por volver al Teatro, la misma Comedia de Aristófanes fue purificada en una segunda fase, eliminándose lo que en ella había de demasiado primitivo y grosero. Y en época moderna un género popular, la *Commedia del Arte* italiana, representa igualmente una mezcla de elementos muy diversos que no pudo mantenerse viva mucho tiempo.

En este terreno, creemos, hay que situar el origen de la Tragedia y de la Comedia griegas y el hecho de su diferenciación. Hemos pretendido hacer ver que esta diferenciación es secundaria y no fue en un principio tan radical como se ha pensado en época posterior. Una cosa es el elemento trágico de la Tragedia griega y otra la Tragedia según es definida por Goethe como conflicto sin salida. Creemos que para comprender la primera es preciso atender a sus relaciones profundas con la Comedia, procedentes del nacimiento de ambos géneros en la fiesta dionisiaca. Y, sin embargo, es cierto que para las edades sucesivas no ha sido lo

más importante de su mensaje esa búsqueda de la salvación, esa huida del mal, esa crítica, ese programa de reforma de que hemos hablado. Para las edades sucesivas lo más importante de la Tragedia griega ha sido aquello que, dentro de ella, más la oponía a la Comedia: su descripción de lo que hay de íntimamente contradictorio en la vida humana, del dolor y el desgarramiento que se producen precisamente cuando un hombre superior, el héroe, cumple su vocación de hombre, que es antes que nada una vocación de acción. Aquí esta, aunque mezclado con otras cosas que desde el punto de vista griego son esenciales, el arranque de toda una visión del mundo que ha recorrido las centurias, agudizando cada vez más su formulación. Es importante saberlo, como también es importante hacer ver que la Tragedia griega es eso, pero es también mucho más que eso.

*F. Rodríguez Adrados*