

FRANCISCO R. ADRADOS

LA LENGUA DEL TEATRO GRIEGO

SEPARATA DE
ESTUDIOS SOBRE LOS GENEROS LITERARIOS, I
(Grecia clásica e Inglaterra)

SALAMANCA

1975

II. LA LENGUA DEL TEATRO GRIEGO

I

No vamos a enfocar el estudio de la lengua del Teatro griego desde un punto de vista estrechamente lingüístico: ver qué arcaísmos o curiosidades nos ha conservado, utilizar su conocimiento para el estudio de los dialectos, etc. Para nosotros la lengua es una parte de la forma del Teatro —como la métrica, como las diversas estructuras en que es analizable—. Pero esta forma está en relación estrecha con el contenido y su análisis contribuye a hacerlo comprender mejor; lo cual no obsta para que, al tiempo, sea un buen testigo de la historia del Teatro. Ahora bien, con lengua nos referimos no solamente al carácter dialectal de diversos elementos morfológicos, sino también al vocabulario, la sintaxis, las metáforas y figuras en general, el estilo: sólo así es posible desarrollar el planteamiento que hemos sentado.

Lo primero que hay que hacer es superar un punto de vista muy general desde la teoría de Wilamowitz sobre los orígenes de la Tragedia, según la cual ésta consistiría en la unión de un ditirambo de sátiros dorio y el yambo jonio. Consiste en la creencia en que de esa unión deriva el hecho de que los corales de la Tragedia están escritos en un dialecto más o menos dorio, mientras que la parte recitada, fundamentalmente en trímetros yámbicos, está en un ático más o menos jonizado. Lo primero que hay que decir es que no existe un paralelismo estricto con la Comedia, en que el recitado es estrictamente ático, mientras los corales están escritos en el mismo dialecto cuasidorio de los de la Tragedia. Pues en ninguna parte se ha postulado que ello se deba a que el recitado de la Comedia venga del Atica y los corales del territorio dórico. En realidad, el origen de la Comedia toda se busca generalmente en el Atica y si algún elemento se ha creído procedente de fuera es, para algunos, el *agón*; pero ésta es una opinión minoritaria, que lo haría proceder de Sicilia y que, en todo caso, nada explica, pues la lengua de los *agones* o enfrentamientos de actores y coro no tiene nada que sea propio y peculiar.

Que la Tragedia o cualquier otro género pueda haberse originado por una especie de síntesis artificiosa entre géneros literarios diferentes, nos ha parecido siempre altamente inverosímil: y ello lo mismo si se trata

de la nueva teoría de Else que de la antigua de Wilamowitz. En uno y otro caso se postula esta síntesis sobre la base, sin duda, de la diferencia dialectal entre corales y verso estíquico recitado: lo mismo si se piensa que los primeros vienen del Ditirambo (Wilamowitz) que si se cree que vienen de lírica coral no mimética (Else). Esta incredulidad es la que nos ha llevado a embarcarnos, durante largos años, en un estudio que buscaba resolver el problema de los orígenes del Teatro a partir de un análisis del mismo, para reconstruir sus unidades elementales. Esas unidades elementales se reencuentran en diversos rituales y, ciertamente, pudieron recibir el influjo de géneros literarios que, por lo demás, se habían creado previamente a partir de estos mismos rituales o de otros semejantes. El resultado de estas investigaciones está recogido en nuestro libro *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del Teatro* (Barcelona 1972). Sobre sus tesis hemos de dar aquí algunos detalles, pues son el fundamento de nuestras ideas sobre la lengua del Teatro: tema allí no tratado, por lo que las ideas que siguen pueden servir de complemento al libro en cuestión.

Para nosotros los dos géneros teatrales —o, por mejor decir, los tres incluyendo el Drama Satírico— se han creado sucesivamente a partir de fiestas religiosas en que intervenían coros que a veces tenían carácter mimético, representando dioses o héroes del pasado, y de los que, también a veces, se destacaban algunos de los coreutas, que representaban aisladamente a algún dios o héroe y entablaban diálogo con el coro. Precisamente del diálogo entre un exarconte (solista) y un coro deriva Aristóteles tanto la Tragedia como la Comedia: aunque circunscribe en forma demasiado estrecha, pensamos, los coros que dan origen a uno y otro género. Para nosotros no se trata solamente del Ditirambo y los Himnos Fálcos, como para Aristóteles. Estos coros intervenían en desfiles procesionales (*comos*), algunos con carácter erótico (cortejos de boda) o funerario; cantaban trenos y epinicios, así como himnos en que invocaban a divinidades o muertos, que podían aparecerse; realizaban *agones* o enfrentamientos, ya de acción, ya verbales. En definitiva, el Teatro no consiste más que en una ampliación del núcleo consistente en el diálogo lírico coro/actor o actores, siendo los actores coreutas destacados del coro y que se han individualizado definitivamente. Ese núcleo es fundamentalmente agonal, aunque también trenético a veces; se añaden diversas intervenciones del coro solo o en diálogo, así como un diálogo de actores cada vez más desarrollado. Todo esto sobre la base de la conversión del canto de los actores en recitado, la mayor parte de las veces.

En definitiva, en la Fiesta los coros rituales, a cargo ya de especia-

listas, interpretaban diversos mitos antiguos o improvisados en relación con los temas tradicionales de las fiestas agrarias: peligro y salvación, presencia del dios o héroe liberador, *agón* y riesgo, muerte y triunfo, boda. Mitos ya desarrollados por la literatura volvieron a presentarse ahora con ayuda de elementos rituales fijos que, por supuesto, experimentaban una alteración y recibían el influjo de géneros literarios como la Epica y la Lírica. Una primera fase consiste en el desarrollo de la Tragedia y el Drama Satírico, contrapartida festiva de la misma cuyo coro era de sátiros. Precisamente el nombre de éstos (*tragoi*) sirvió de base al de la Tragedia, es decir, al del total de las representaciones. Una segunda fase es la creación de la Comedia, que utilizó elementos desechados por la creación anterior: fundamentalmente, los de carácter no mítico, la parodia, etc.

Posiblemente los *tragoidoi*, coreutas y actores de la Tragedia y el Drama Satírico, eran ya especialistas no atados a un tiempo, lugar ni tema, sino que, como las compañías de danzantes en la época del Renacimiento, habían creado un espectáculo festivo: fueron por ello llamados a Atenas por Pisístrato al fundar éste las Grandes Dionisiacas tras introducir el culto del dios Dioniso. A Dioniso quedó adscrita la Tragedia y luego la Comedia, por más que en su origen están toda clase de rituales de la religión agraria y no sólo los dionisiacos. Pero no es fácil atribuir una patria a cada uno de los elementos rituales conservados en el Teatro ateniense: son, en realidad, elementos muy difundidos en todos los países de Grecia y que, en la fecha más antigua, concedían más lugar a la acción que a la palabra. En Atenas los había, sin duda, paralelos a los de los demás lugares: con frecuencia tenemos testimonio explícito de ello.

De todas maneras, si es totalmente inverosímil que unos corales dorios (del Ditirambo o no) se hicieran miméticos en Atica y se conjuntaran con un recitado más o menos ático, sí parece claro que en los corales de Tragedia y Comedia hay un influjo de los corales de la Lírica doria: esto nada tiene de extraño, pues en tierras dorias se había creado por esta época una Lírica coral, con influjo homérico ciertamente, que fue sin duda la que suministró el modelo al adquirir amplitud los corales rituales que sirvieron de arranque del Teatro, estuvieran en cualquier dialecto. Del mismo modo, si bien es verdad que el verso recitado del Teatro procede del verso cantado de uno o varios solistas, en el dialecto ático sin duda, no lo es menos que al adquirir igualmente una amplitud mayor, debió de verse influido por el dialecto en que más se había desarrollado el trímetro yámbico: el jonio. Esto, por lo que se refiere a la Tragedia, pues el trímetro de la Comedia es puro ático.

Pero antes de proseguir el estudio de los orígenes históricos de Tragedia y Comedia en cuanto explicativos de su lengua, conviene que nos detengamos un momento. La explicación histórica no es una explicación suficiente: nunca el Teatro hubiera aceptado formas extrañas a Atenas, incluida la lengua, si no fuera por alguna razón profunda, porque esas formas se ponían admirablemente al servicio de un contenido. En suma: hay que buscar, simultáneamente con las diacrónicas, explicaciones sincrónicas.

Un espectador moderno que, por un imposible, se encontrara presente en una representación dramática en Atenas se sentiría sorprendido por una serie de hechos lingüísticos como los que siguen:

a) Todo el Teatro salvo el recitado de la Comedia está escrito en dialectos ajenos al ático o, en todo caso, con mezcla de formas dialectales.

b) Es diferente el dialecto de los corales, con una cierta base doria, del del recitado o diálogo de la Tragedia, ático con elementos jónicos y épicos, y del del diálogo o recitado de la Comedia, ático puro.

c) Paralelamente, los elementos corales de Tragedia y Comedia y, en menor grado, el diálogo de la Tragedia, están llenos de palabras arcaizantes o poéticas, de creaciones nuevas de un tipo semejante, de figuras cual la aliteración y la metáfora. Y el diálogo de la Comedia, en cambio, contiene no sólo el ático común, sino toda clase de vulgarismos, groserías, obscenidades, términos creados o deformados cómicamente, etc.

d) La Comedia, finalmente, abunda en la parodia lingüística, como medio de hacer reír: parodia de Epopeya, oráculos, Lírica de diversas clases, Tragedia; además, se introducen como elementos cómicos dialectos de varias ciudades de Grecia o incluso un ático chapurreado por extranjeros.

Todo esto debe de tener, como hemos dicho más arriba, una explicación sincrónica: ser el vehículo para que los autores dramáticos comuniquen al público los contenidos que les interesan. Piénsese que Atenas crea una prosa ática, no se contenta con imitar al jónico de los historiadores o filósofos que crearon estos géneros. Si, en cambio, no tuvo un Teatro escrito en ático puro, sino uno que a un fondo ático une elementos dialectales diversos, ello es, sin duda alguna, porque esto convenía a los designios de los poetas. Y esto es tan verdad si se piensa en un mecánico tomar prestados géneros y dialectos, como si se prefiere aceptar, a la manera

que hemos esbozado más arriba y con mayor detención en nuestro libro, que esquemas diversos de diálogo ritual entre un coro y solistas salidos de él, esquemas que estaban en ático o se traducían al ático, se enriquecieron a partir de un cierto momento con ayuda de la imitación de géneros ya desarrollados literariamente. Géneros que, por otra parte, no eran otra cosa que desarrollos más antiguos a partir de lírica ritual del mismo tipo.

En realidad, Aristófanes tenía una visión clara de este problema cuando, en el *agón* entre Esquilo y Eurípides en las *Ranas*, hace justificar al primero su lengua, que previamente ha criticado Eurípides como llena de términos ampulosos y oscuros: hay que parir, nos dice, palabras iguales a las grandes sentencias y pensamientos y es lógico que los héroes usen palabras más largas que los mortales, pues también tienen vestidos más majestuosos que los nuestros. O sea: el Teatro nos aleja de la vida corriente, nos lleva a un mundo superior de héroes y de pensamientos elevados y a esto debe corresponder una forma que lo haga ver. Esta forma en parte está en la presentación externa de la Tragedia, en parte en el lenguaje. Inversamente, Eurípides, cuyo Teatro está lleno de sucesos de todos los días, algunos tan desmoralizadores como las mujeres enamoradas y los reyes cubiertos de harapos, hizo más escueto y ceñido su lenguaje y le comunicó las artes de la retórica. Todo el pasaje (923 ss., 1056 ss.) es sumamente instructivo. En él está anticipado todo lo que Aristóteles dice en su *Poética* (1458 a 18 ss.) acerca del uso de las *glossai* o palabras dialectales y poéticas y de las metáforas como recursos del estilo trágico, del riesgo de escribir meros enigmas si se exagera, de la diferencia entre Esquilo y Eurípides; y lo que dice en un pasaje anterior de la misma obra (1449 b 21 ss.) en que considera el lenguaje, tanto como las características de la acción y los sentimientos que despierta, como una parte de la Tragedia.

El problema del dialecto debe resolverse en esta misma dirección y ello no ha escapado a la perspicacia de algunos de los modernos, sobre todo a partir del libro de G. Björck, *Das alpha impurum und die tragische Kunstsprache* (Göteborg 1950). Björck hizo ver muy claramente que los elementos dóricos de los corales de Tragedia (y Comedia, podemos añadir) son escasísimos y que el principal de ellos, la llamada alfa impura, sólo en raras ocasiones procede de los elementos dóricos de la Lírica coral: aun en este caso, se trata de unas cuantas raíces, de las que se crean derivados en forma alguna dorios. Con más frecuencia se trata de palabras con alfa impura usadas incluso en prosa ática como préstamos dialectales o como palabras poéticas en general; de dobles de palabras áticas usados por sus ventajas métricas; etc. Para decirlo con Hiersche (*Grundzüge der griechischen*

Sprachgeschichte, Wiesbaden 1970, p. 154), se trata de hechos de elección a partir de las últimas etapas de la Lírica coral, no de herencias a partir del origen de la Tragedia. Y elección que busca, sencillamente, elevarse sobre la lengua cotidiana. Faltan ciertos dorismos característicos. Lo mismo ocurre con los eolismos de los corales. Y con los jonismos del diálogo, procedentes casi siempre de Homero y de la poesía en general. Se trata, en suma, de ático recubierto de un barniz artificial tomado de ciertos dialectos literarios, con el objeto de asimilarlo a las obras de arte escritas en los mismos. Y dotado, además, de una serie de formaciones de carácter artificial en cuanto al uso del género y número, la creación de compuestos, etc.

Esto no es sólo una característica de la Tragedia. La Comedia sici-liana de Epicarmo y Sofrón, fundamentalmente escrita en dorio de Siracusa, contiene diversos elementos dorios de varias procedencias, sin duda usuales entre el vulgo de Siracusa; y contiene también elementos literarios épicos sobre todo. Ya hemos dicho que, por su parte, los corales de la Comedia ática contienen elementos próximos a los de los corales de la Tragedia.

Volviendo a ésta, es claro que aquello que en su lengua —dialecto, vocabulario en general, estilo— difiere del ático normal, que es sin embargo su núcleo, procede de la voluntad de los poetas de buscar un medio expresivo que coloque sus creaciones en el ambiente literario que les es propio. Se trata de elementos de morfología o vocabulario tomados, a través de la gran poesía, de diversos dialectos o bien simplemente arcaicos; y de otros elementos desarrollados por los poetas trágicos en imitación más o menos directa. Un rasgo común, prescindiendo ahora de hechos diferenciales, es que este lenguaje se sentía como elevado, como propio de dioses y héroes y del ambiente religioso de la fiesta dionisiaca. Forma parte de lo excepcional del hecho teatral. En dos ocasiones señaladas en todo el año, a saber, las Grandes Dionisiacas y las Leneas, el tiempo y el espacio, la personalidad misma de unos ciudadanos atenienses, se transmutaban mediante un fenómeno que era considerado de origen religioso: en la orquesta del teatro de Dioniso aparecían dioses y héroes del pasado, en el momento de las grandes decisiones, las grandes angustias, los grandes triunfos. No andaban ni hablaban, sino que bailaban y cantaban, en ocasiones recitaban también. Llevaban una máscara, calzaban el coturno, vestían un manto flotante con mangas, como los sacerdotes de ciertos cultos. El lenguaje es otro de estos elementos diferenciales que separaban lo que ocurría en la orquesta de la vida cotidiana; que lo asimilaba, ade-

más, al círculo de una poesía que se nutría de la celebración de los héroes y el relato de sus hazañas.

Pero conviene que no nos limitemos a explicar el lenguaje de la Tragedia dentro de condicionamientos culturales meramente griegos, ni puramente literarios. Pues la Tragedia es parte de un culto religioso y lo son también, aunque a veces en no tan clara medida, la Lírica coral e incluso la Epica, recitada en fiestas como la de Apolo en Delos o las Parnateneas de Atenas.

Es un hecho bien conocido por la sociología lingüística cómo, dentro de los lenguajes «especiales» destinados a satisfacer las necesidades de determinados grupos y a darles conciencia de identidad, ocupa un lugar muy especial la lengua religiosa; lengua que, a veces, se convierte en lengua literaria o culta, cuando nos hallamos ante una literatura o cultura nacida de un fondo religioso. Baste mencionar ejemplos tan conocidos como el del latín en la Europa medieval, el del sánscrito en la India, el del árabe clásico entre los pueblos árabes, el del antiguo eslavo entre los pueblos eslavos, el del copto en Egipto. Históricamente es claro que el uso del latín por los cristianos es en el principio algo sin problema: los habitantes de habla latina del Imperio que han adoptado la nueva religión celebran el culto en su propia lengua, aceptando todo lo más algunos tecnicismos griegos o creando algunos. Pero a partir de un momento la lengua popular evoluciona y la lengua del culto y de la religión (y aun la cultura en general) se mantiene estable. Aquí volvemos a lo que decíamos al principio: no basta una explicación histórica, hay que explicar las razones de un conservadurismo que lleva, en definitiva, a una diglosia: una es la lengua del culto, otra la de la vida.

Ello responde a razones profundas en épocas que viven intensamente la separación de lo sagrado y lo profano, que hallan su expresión en las dos lenguas. El mundo de lo divino y religioso, en estas culturas, es el mundo de lo lejano y extraño —«las ínsulas extrañas» que decía San Juan de la Cruz—, de lo superior e incomprensible, de lo poderoso y temible, lo misterioso. Otto ha escrito sobre esto páginas bien conocidas. Que se exprese en otra lengua es normal: ya Homero atribuía a los dioses una lengua distinta de la de los hombres. Que esa lengua sea oscura, a medias inteligible, como la de los oráculos, como la de Esquilo, es también normal. Sólo un racionalismo propio de épocas sin sentido de lo sagrado puede ver en la oscuridad de la lengua religiosa un defecto. Es, al contrario, una virtud que hace entrever mundos alejados del trivial de la vida cotidiana. Ciertamente, hay épocas que buscan más racionalidades que misterios, épocas de desacralización: no otra cosa ha sido la sustitución del latín por las

lenguas llamadas vernáculos en la liturgia católica o, si queremos volver a nuestros antepasados griegos, la sustitución del estilo oscuro y misterioso de Esquilo por el llano y trivial de Eurípides. Ya Aristófanes veía el problema a esta luz.

La Tragedia griega es obra de poesía y su lengua, aunque fundamentalmente ática, se distingue del ático por un barniz tomado en préstamo, por un acto libre de sus creadores en el siglo VI, de dos géneros de la gran poesía, a saber, la Epica de Homero y la Lírica Coral. Ya hemos dicho que esta poesía continuaba siendo en buena medida poesía religiosa y que la Tragedia, creada a partir de ciertos gérmenes rituales para una fiesta religiosa y en la cual no sólo se habla de dioses y héroes, sino que éstos se aparecen, lo era mucho más. Hay que añadir al menos una alusión a los rasgos que el poeta tenía en Grecia en común con el adivino, con el sacerdote. Del poeta dice Hesíodo en la *Teogonía* lo mismo que del adivino Calcas Homero en la *Iliada*: es el que sabe lo que es, lo que ha sido y lo que será. Las Musas y Apolo le inspiran, es decir, le comunican su saber, hablan a través de él. Hay una verdadera iniciación religiosa del poeta, como se ve por los relatos sobre Hesíodo y Arquíloco: Kambylis ha escrito cosas importantes sobre esto (*Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg 1965). El hexámetro de Homero y Hesíodo es el mismo que el de los oráculos. Por otra parte, el poeta es por definición el *sophós*, el sabio: Píndaro tiene conciencia de ello así como de sus relaciones con el mundo superior de lo divino; por este criterio de la sabiduría juzga Aristófanes a los poetas trágicos y él mismo se enorgullece de esa misma sabiduría.

Nótese que el poeta trágico, que es llamado *chorodidáskalos* «maestro de coro» (igual el cómico) y que sabemos que en el caso de Sófocles hizo al menos dos veces el papel del héroe protagonista de sus obras, debió de ser en un principio el *exarconte* o jefe o solista del coro. De él salieron asimismo el personaje principal de la obra, el corifeo y, en Atenas, el *corego*, aquel ciudadano que sufragaba los gastos de la puesta en escena de la Tragedia y recibía el honor del premio. Arquíloco al menos se nos presenta a sí mismo como *exarconte* del coro del Ditirambo, cantando como solista del mismo (fr. 219 Ad., cf. también 218). Ahora bien, el *exarconte* era sin duda en estos coros cultuales primitivos que celebraban a un dios o un muerto que a veces se encarnaba en él, el sacerdote. Así sin duda en fragmentos de Lírica coral dialógica entre un *exarconte* y un coro en que el primero invoca a Dioniso para que se aparezca: conservamos dos, uno la canción de las mujeres eleas y otro la de las Leneas de Atenas. El Sacerdote y Dioniso son uno y el mismo en las *Bacantes* de Eurípides y repre-

sentan el guía y antiguo jefe del coro. Damos muchos más datos en nuestro libro.

En la Tragedia, en Esquilo más que en ningún otro poeta, hay mucho de profético y mucho de sacerdotal. El poeta ilustra al pueblo de Atenas entero sobre el sentido del acontecer divino, le aconseja y orienta, la acción que pone en escena no es más que un ejemplo. El coro que advierte de los peligros de la audacia de Agamenón y hace malos presagios, advierte con ello no sólo a los personajes de ficción, también al pueblo de Atenas congregado en la fiesta de Dioniso. Si su lenguaje es oracular y elevado, si aleja, igual que la indumentaria de los actores y el coro y tantos rasgos más, de la vida de todos los días, es porque es un recurso expresivo más del mundo de lo religioso, al que pertenecen el poeta, la representación, la fiesta.

Todo lo dicho hasta aquí puede tener interés, pensamos, para interpretar el carácter anómalo del lenguaje de la Tragedia comparado con el ático de todos los días. Pero no penetra todavía, más que en pinceladas ocasionales que hemos trazado aquí y allá, en tres temas absolutamente importantes sobre los que querríamos decir algunas cosas más, profundizando, de paso, las ideas que hemos adelantado sobre los orígenes del Teatro sobre la base de algunos puntos de nuestro libro. Estos tres temas absolutamente importantes podrían enunciarse con tres preguntas que hacemos a continuación:

¿Por qué la diferencia de lengua entre el diálogo y los corales de la Tragedia?

¿Por qué la diferencia de lengua entre Tragedia y Comedia?

¿Por qué la diferencia de lengua entre los tres trágicos?

II

La primera pregunta puede contestarse, evidentemente, diciendo que los corales de la Tragedia se aproximan a la lengua cuasidorica —barniz de dorio con ciertos homerismos— que llegó a hacerse la normal en la Lírica coral; y que el diálogo de la misma se aproximó a la lengua habitual del trímetro yámbico, a saber, el jonio más o menos influido por Homero. La Tragedia no ha hecho, después de todo, otra cosa que Solón, que creó un trímetro yámbico ático con un baño de jonismo y poetismo semejante al de la Tragedia.

Sin embargo esta respuesta, parcialmente cierta, no es definitiva. Pues resulta bien claro que el diálogo es mucho más fundamentalmente ático que los corales. Estos son, ciertamente, una lengua artificial, no dorio; pero sus elementos áticos son muy tenues. No hay una simetría entre ambos elementos. En términos generales y aproximados puede decirse que la Tragedia opone un ático levemente poetizado en el diálogo a un dorio convencional en los corales. ¿Por qué esta diferencia? Y, sobre todo, resulta chocante que dentro del segundo término de la diglosia lengua profana/lengua ritual de la Tragedia, haya esta otra diglosia: lengua del diálogo, próxima a la profana / lengua de los corales, más propiamente sacral. Porque, sea cualquiera la explicación histórica del hecho, a nivel sincrónico es notable que una obra literaria esté escrita en dos dialectos diferentes. Esto debe tener una explicación a este nivel, explicación que, que yo sepa, no se ha ni siquiera buscado.

Y, sin embargo, no faltan paralelos que aducir a esta oposición de dos dialectos o lenguas en una misma obra literaria. No cabe duda de que la diferencia dialectal no es otra cosa que un recurso más para señalar una diferencia en el tono emocional y el valor religioso del diálogo y los corales: igual que las diferencias métricas, la oposición de recitado y canto acompañado de baile, de lenguaje discursivo y lírico-religioso.

La utilización más elemental de la oposición de lenguas o dialectos es la que se hace a veces, por ejemplo, en Aristófanes, cuando se introducen personas de distintas nacionalidades; Esquilo utiliza el mismo recurso en *Persas* y *Suplicantes*. Otra utilización que nos acerca más al punto que ahora nos interesa es la del drama sánscrito, en el que los reyes, sacerdotes, la reina, hablan en sánscrito y las demás mujeres y el bufón en prácrito, la lengua vulgar: aquí hay una oposición entre lengua vulgar y lengua tradicional y religiosa que es semejante a la de la Tragedia griega, pero está al servicio de distinguir clases y jerarquías sociales. Un caso absolutamente comparable es el de ciertas obras teatrales de Gil Vicente, en que los personajes hablan en portugués o en castellano según su extracción social: la lengua de Castilla es considerada como más aristocrática. Sin embargo, hay otros ejemplos de esta diglosia que ha estudiado Elvira Gangutia en un artículo reciente (*Emerita* 40, 1972, p. 329 ss.), que nos acercan más todavía al actual objeto de nuestro interés.

Estudiando poesía dialógica griega de tipo erótico en que no interviene coro, su atención recayó en el pasaje de la *Asamblea* de Aristófanes en que cantan la Vieja y la Joven y luego ésta y el Joven. La Dra. Gangutia hace ver cómo en esta última parte tanto el Joven como la Joven comienzan por un estribillo y luego continúan sus respectivas monodias;

señala también la presencia del estribillo en Teócrito, interviniendo un solo cantor; y cita un fragmento de Anacreonte (2, 11) en que tras una introducción del poeta habla una mujer.

Ahora bien, existen parecidos temáticos y formales en la moaxaja, que, como es sabido, comienza por una composición en árabe o hebreo, seguida de una jarcha en lengua vulgar (mozárabe) en que habla una mujer, jarcha que a veces preexiste y a partir de la cual se ha desarrollado la métrica de la composición árabe. Esto le recuerda, con razón, lo que sucede con el *heirmós* o estrofa matriz del *kontakion* bizantino, también con frecuencia preexistente y engendrador de más de un *kontakion*. Encontramos también a veces un estribillo en romance en los *carmina Burana* latinos y en otros ejemplos de poesía latina medieval. Aunque no exista diferencia de lengua, es notable que en los villancicos del xv en adelante se usen a veces estribillos más antiguos.

En estos casos, una pequeña estrofa preexistente da el modelo métrico para una creación reciente; a veces existe diferencia de lengua, el poeta que crea la ampliación usa la lengua en que compone y no la tradicional de la estrofa-base. Por otra parte, en las canciones de amigo galaico-portuguesas, el zéjel y el villancico, géneros relacionados con éstos, es habitual el uso del estribillo; la estrofa-base se repite, mientras cambia el resto.

Evidentemente, estamos comparando con la poesía griega dialógica cosas muy diferentes: ya existe diferencia de lengua ya no entre la estrofa-base y el resto; el elemento añadido puede no ser propiamente un estribillo, caso de la jarcha (precisamente la moaxaja lleva ya su estribillo). Por otra parte, a veces hay puro diálogo sin estribillo. Y nunca hay, parece, un elemento coral.

Ahora bien, si pasamos a considerar la Tragedia griega así como sus precedentes líricos, el material anterior, aunque incompleto, nos resulta muy sugestivo. Pues en la Tragedia encontramos un núcleo coro+diálogo en que el coro está en lengua tradicional y el diálogo en lengua vulgar; en que el diálogo nace métricamente del coro; y en que el coro presenta huellas clarísimas de haber sido un antiguo estribillo, aunque luego cada estrofa tenga un texto diferente y aunque se haya introducido casi siempre una estructura antistrófica (procedente del enfrentamiento de dos coros).

En una fase primitiva de la Lírica griega podemos considerar, a juzgar por nuestros datos, tres tipos de la misma: puramente coral (con un coro o con alternación de coros); monódica; y dialógica (un coro dialoga con su exarconte o con varios coreutas; también pueden intervenir dos coros con los solistas de ellos derivados). Conocemos desde el s. vii los derivados literarios de la Lírica monódica y coral; hay datos sobre la dia-

lógica desde Homero y luego ocasionalmente, pero no adquiere carácter literario definitivo hasta el Teatro. Quizá, en definitiva, puedan concebirse lírica coral y monódica como elementos desgajados de grandes conjuntos rituales dialógicos; pero dejamos aquí fuera de consideración esta cuestión, en todo caso existían ya como géneros literarios cuando la lírica dialógica se convirtió en Teatro: sirvieron como modelos, según hemos dicho. Hay que contar, de otra parte, con la existencia del hiporquema, en que un solista canta y el coro baila: así en el caso de Demódoco y los jóvenes feacios en *Odisea* VIII, 256 ss.

En las fases más antiguas hay que concebir la Lírica dialógica como el canto alternado de un coro y uno o más solistas. Pero éste es, en cierto modo, un tipo ya reciente: en el más arcaico el coro se limita a gritos de dolor o alegría o a refranes muy breves, rituales. Cierta que es más reciente todavía el tipo en que el canto del o los solistas se convierte en recitado: pues es bien claro que los versos recitados de la Epica, la Lírica y el Teatro, a saber, fundamentalmente el hexámetro, el trímetro yámbico, el tetrametro trocaico cataléctico, el dístico elegíaco y el dímetro y el tetrametro anapésticos, han nacido como versos cantados y sólo secundariamente se han convertido en recitados, en virtud de un proceso que ha tenido lugar independientemente y en fechas diversas en los diferentes géneros.

El mismo Homero nos da testimonios de Lírica dialógica en que el coro se limita a lamentos o exclamaciones rituales: así en el pasaje de *Il.* XXIV, 718 ss., en que se habla del treno en honor de Héctor: primero hay unos solistas que hacen de exarcontes, siguiendo el llanto del coro de mujeres; luego cantan su elogio, como solistas, Andrómaca, Hécuba y Helena, siguiendo en cada ocasión el llanto de las demás mujeres. O en *Il.* XVIII, 561 ss., el canto del lino: el cantor canta esta canción, los viñadores cantan y danzan entre lamentos. Otras veces, así en el caso de *Il.* XVIII, 50 ss., canta un exarconte (aquí Tetis) y el coro (la Nereidas) se limita a golpearse el pecho.

Corales como éstos están a un paso de la monodia, cuando desaparece o pierde relieve la intervención verbal del coro, así en la fiesta de Adonis descrita en el *Idilio* 15 de Teócrito. Pero están a un paso, también, de la lírica propiamente dialógica, a base de cantar el coro un refrán o estribillo mientras que el solista es un especialista, como se ve en el caso de los cantores que introducen el treno por Héctor. Este especialista improvisa: el treno de Andrómaca y las demás mujeres contenía sin duda elementos tradicionales, pero tenía que adaptarse a las circunstancias personales de Héctor. A esto alude Arquíloco en el fr. 219 cuando dice

que sabe ser solista del Ditirambo y en el 218 del peán; y Aristóteles, cuando habla del origen de los dos géneros teatrales en las improvisaciones del exarconte, del solista. En esa improvisación consiste precisamente la calidad del poeta, su *poieîn* o «componer». Pues hemos visto que el poeta, en la Lírica y en algún caso todavía en el Teatro, se nos aparece como exarconte o jefe de coro.

En cambio, la intervención del coro, cuando no consistía en meras exclamaciones o gritos de dolor (el *ololygmós* de tantos coros femeninos) o de alegría, se ceñía a unas pocas palabras rituales. Conocemos estos refranes en el caso del peán (*ie páian*, sin duda en el comienzo un simple grito), del ditirambo (*ithi Dithýrambe*), del himeneo (*hymén o, hyménaie o*), del lino (*ai línon*), de los himnos a Adonis (*o tôn Adonin*). También podemos citar el estribillo coral del himno de las mujeres eleas y el de las Leneas atenienses (*Carm. Pop.* 24 y 46), el del *Himno a Heracles* de Arquíloco (fr. 242), muchas huellas de estribillo en Tragedia y Comedia.

Ahora bien, a partir de este punto existen tendencias evolutivas. Veamos primero las relativas a los corales.

El refrán tiende a ampliarse y a convertirse en un texto fijo, ritual, que se repite tradicionalmente. Pues el coro, por definición, necesita conocer desde el principio un texto fijo. Esto sucede ya, por ejemplo, en los estribillos del canto de los curetes, conocido por una inscripción de Palecastro del s. IV, pero reconocido como antiguo. Conocemos también corales rituales, tradicionales, de Delfos y Epidauro, sobre todo. Estos textos fijos hay que suponer que, en un principio, estaban compuestos en la lengua del país, pero al hacerse tradicionales resultan arcaizantes. Surge una diferencia de lengua entre el texto fijo del coro y las improvisaciones o creaciones del poeta, destinadas al solista. A la larga, toda la lírica coral se compone en un lenguaje sacral propio de la misma, el dorio homerizante de que hemos hablado: ha pasado como con el latín de la Iglesia, que llegó a ser la lengua de todo el rito, tanto del de origen antiguo como del de origen reciente. Este es el origen de la diglosia entre Lírica coral de un lado y Lírica monódica y verso recitado de otro. Piénsese que mientras que toda la Lírica coral griega tiene una sola lengua —la más antigua, el dorio en las regiones dorias, la más reciente el cuasidorio de que hablamos en todas— la Lírica monódica y el verso recitado se escriben siempre en el dialecto local. Safo y Alceo escriben en lesbio, Anacreonte en jónico (e igual Arquíloco e Hiponacte), Corina en beocio, el diálogo del Teatro está en ático. Es normal, pues, que en el Teatro el ático del diálogo se combine con el cuasidorio de los corales.

La única excepción que podría aducirse es la de la lengua artificial del hexámetro, más los influjos que ésta ha ejercido en todos los demás géneros poéticos. Evidentemente, la lengua homérica es un caso especial: domina en prestigio a todas las demás lenguas literarias; influye incluso en las lenguas locales de la poesía. Pero nuestro punto de vista contribuye a favorecer la idea de que su origen está en un dialecto local, aunque andando el tiempo haya pasado a ser un dialecto arcaizante, sometido por otra parte a múltiples influjos. Si los himnos homéricos no son otra cosa, como ha propuesto Koller, que un proemio del solista antes de la intervención del coro, es claro que había también en este caso una diglosia, precedente de la del Teatro y paralela a ella.

Esto en lo relativo a los corales, aunque habría que añadir fenómenos como la desaparición del solista (así en los corales de Píndaro y demás) y la conversión de todo el coral en obra poética, en el sentido de creada de nuevo, no tradicional; o como, inversamente, la entrada del estribillo en la monodia en pasajes como los de Aristófanes y Teócrito citados más arriba. En lo relativo a la monodia y al verso recitado derivado de ella hay que decir algunas cosas más.

Koller ha hecho ver muy bien cómo en los refranes están las células rítmicas de las cuales se han desarrollado el peán, la poesía en honor de Adonis, etc.; y nosotros, por nuestra parte, hemos hecho ver que el metro del diálogo del Teatro sale muy directamente del de los corales, a veces se ve la continuidad con completa exactitud. El paralelismo con los ejemplos medievales no puede ser más tajante. Sobre una base tradicional un poeta crea intervenciones del solista, utilizando los mismos metros y, como es natural, la lengua normal de la ciudad. En el *Himno a Heracles* de Arquíloco, antes citado, se ve clarísimamente la continuidad entre el metro del estribillo y las intervenciones del exarconte.

Con esto estamos llegando al punto culminante en la explicación de los orígenes de la diglosia trágica. Como decimos, el diálogo es ático, aunque haya recibido, como antes el verso recitado de Solón, un influjo homérico; al hablar de la diferencia entre lengua trágica y lengua cómica volveremos sobre este punto. Los corales están compuestos en el dorio convencional que se convirtió en el dialecto propio de los corales. Pero esto fue porque en los países dorios antiguos corales en la lengua local (por ejemplo, en laconio los de Alcman) fueron creando una tradición al ser influidos por Homero; y porque esta lengua se exportó, como decimos, para toda la lírica coral. Pero es evidente que en países no dorios debió de haber lírica coral en lengua local antes de ser sumergida por la de influjo dorizante. O, mejor dicho: a partir de estribillos y refranes breves, se

creaba una poesía coral amplia que estaba sometida a dos tendencias: una, la de seguir la lengua local; otra, la de adoptar el dorio convencional de que hablamos. Si éste fue adoptado siempre, fue por un acto de elección, por su calidad de lengua sacral.

No de otra manera hemos de concebir que las cosas sucedieron en lo relativo a los orígenes de la Tragedia. En nuestro libro hemos hecho ver, pensamos, que los rituales miméticos en que intervenía la lírica dialógica que están en el origen de la misma, son universales en Grecia, por no hablar de otras culturas. Imposible decir si los *tragoidoi* los tomaron del Atica o de fuera del Atica: si los llevaban de fuera, lo lógico es que en Atenas se sintiera la tentación de desarrollar todo el género en ático. Así sucedió, según hemos dicho, en lo relativo al diálogo; y que esto no es un proceso reciente se nota por los arcaísmos áticos que en dos artículos publicados hace años en *Emerita* (21, 1953, pp. 123 ss.; 25, 1957, pp. 81 ss.) descubrimos en el vocabulario de la Tragedia. Luego estos arcaísmos contribuyeron a dar al diálogo ese carácter «distinto» de que hablábamos al comienzo; pero en sí no eran otra cosa, al principio, que parte del lenguaje normal de Atenas. Pues bien, es natural pensar que los refranes que son el núcleo de los corales se tendiera a ponerlos también en ático, al ampliarlos. Venció, sin embargo, la tendencia dorizante por las razones que hemos expresado.

Así, la diglosia trágica desempeña una función de distinguir niveles religiosos y emotivos en la Tragedia; y tiene su origen en un hecho de elección, no en una herencia sin sentido. Continuó cuando los corales evolucionaron en el sentido de los corales trágicos: es decir, cuando no sólo las distintas estrofas de un mismo coral tienen texto diferente, sino también las antistrofas e incluso ciertos elementos epódicos, como por lo demás ya en la Lírica coral. Pero en el desarrollo de los corales del Teatro no podemos detenernos hoy.

III

La diferencia de lengua entre la Comedia y la Tragedia es una diferencia más entre las que se dan entre ambos géneros en lo relativo a los actores y coro, tema y desenlace, vestuario y métrica. Se trata de recursos para diferenciar ambos géneros, oponerlos.

Dentro de la cronología de los géneros dramáticos la Comedia es el más reciente: el concurso cómico se organiza por el Estado ateniense en el año 485, cincuenta años después que el trágico. Pero esto no quiere

decir que los elementos que se integran en la Comedia son más recientes. Al contrario, con frecuencia encontramos un arcaísmo mayor que el de la Tragedia, más sometida a influjos literarios desde su creación. Lo que hizo la Comedia ática es sistematizar los elementos rituales no utilizados o utilizados con un espíritu diferente por la Tragedia: con ello se llegó a una verdadera clasificación, en vez de la mezcla indiscriminada de elementos trágicos y cómicos en las fiestas agrarias.

Ahora bien, con anterioridad a la creación de la Comedia en Atica había florecido el Drama Satírico, del que ya hemos hablado. Tras la representación de tres tragedias, el drama satírico que seguía contenía una parte burlesca, en que los héroes vivían una acción con un coro de sátiros y esta acción terminaba en liberación y orgía. Aunque el Drama Satírico tiene características comunes con la Tragedia y hay que concebir la creación de ambos géneros como simultánea, tiene también rasgos diferenciales. Con la secuencia Tragedia-Drama Satírico se imita un esquema muy general en toda clase de fiestas, en que a la parte «seria» sigue otra festiva o paródica. Así, en Roma, en el triunfo de los generales vencedores, al que los soldados añadían el complemento de sus sátiras; o piénsese también en elementos carnavalescos de nuestras fiestas que parodian otros serios del culto (el sermón de Antroido, por ejemplo).

Por ello, nada tiene de extraño que la lengua del Drama Satírico tenga ciertas diferencias respecto a la de la Tragedia, como también las tiene el trímetro yámbico de ambos géneros: diferencias paralelas a la que hay entre el carácter serio y burlesco de los héroes, entre el coro heroico y el de los sátiros. Incluso en un Esquilo, la lengua del Drama Satírico contiene expresiones familiares y aun obscenas. No cabe duda de que la ausencia de este elemento en la Tragedia es parte del mismo proceso de polarización que ha separado los géneros. Visto a esta luz, el influjo ejercido sobre el ático del diálogo trágico por Homero y la gran poesía no es otra cosa que un recurso para diferenciarlo del ático del diálogo del Drama Satírico, primero; después, del de la Comedia.

Efectivamente, la Comedia pasó a ocupar en un momento dado el papel de burla y relajación del Drama Satírico, que se conserva más bien como una especie de arcaísmo tradicional. Y es en ella característico que, si bien los corales están compuestos en el mismo dorio convencional que ya conocemos, el diálogo es ático puro: se ha mantenido estrictamente la regla de que las monodias y verso recitado son en dialecto local. Y se ha mantenido estrictamente precisamente para crear una oposición respecto a la Tragedia.

Pero no solamente sucede esto, sino que hay aspectos particulares

de la lengua de la Comedia que deben retener nuestra atención. Citaremos tres, brevemente: la grosería y obscenidad; la parodia; y el lenguaje familiar, entre expresivo y banal.

La grosería y obscenidad proceden directamente de un elemento muy característico de los cultos agrarios, a los que pertenecen todos los rituales que están en la base del Teatro. En cultos dionisiacos y demetriacos, por ejemplo, junto a los elementos dolorosos ligados a la desaparición o muerte del dios, existen otros hilarantes y con frecuencia obscenos. Sabemos de la esclava Iambe que consoló a Deméter con un gesto obsceno que la hizo reír; del *gephyrismós* o chanzas y verdades que se lanzaban los mistas en su viaje a Eleusis, al atravesar un puente; de las groserías y bromas en la procesión de las Antesterias; de las burlas y obscenidades de los Yambos, Itifalos y otros como dionisiacos; de la obscenidad ritual del lenguaje de las mujeres en las Tesmoforias y otras fiestas, etc. En este ambiente nació el Yambo y en su versión literaria, obra de Arquíloco, Semónides e Hiponacte, hallamos clara huella tanto de ese origen como del lenguaje ligado a él. Aunque, curiosamente, aquí no ha habido el desgajamiento propio del Teatro; en contenido y lenguaje Arquíloco presenta a la vez características que son propias de la Tragedia. Otro elemento también muy de los yambógrafos, las amenazas, maldiciones e insultos, lo reencontramos también en la Comedia y hemos de deducir que procede del mismo ambiente religioso.

Este tipo de *parresía* o libertad de palabra, procedente de las fiestas que hemos mencionado y de otras más del mismo tipo, no es, por otra parte, más que un aspecto de la *parresía* de la totalidad del Teatro. Pues también el llanto y el dolor que hallan su expresión en la Tragedia y que, como Platón notó, hacen contraste con nuestro ideal de conducta en la vida cotidiana, en que reprimimos las emociones, son parte de esa *parresía* o libertad de palabra propia de la fiesta religiosa y que a la Asamblea llegó igualmente procedente de un condicionamiento religioso. Una vez más, el Teatro clasifica en dos géneros lo que va unido o mezclado en la fiesta. Y una vez más esa división se refleja en el lenguaje.

Otro dato que distingue el lenguaje de la Comedia del de la Tragedia es la parodia y el lenguaje cómico en general. Si el Drama Satírico es en cierto modo una parodia de la Tragedia, como decíamos, la Comedia lo es también en un cierto sentido: pero no es parodia sólo de la Tragedia, sino también del resto de la gran poesía (Epica, Lírica) y de la propia religión: del sacrificio, la oración, los dioses y sus mitos. Esta parodia se refiere a veces a la acción: el *agón* de los *Acarnienses* está montado sobre una imitación de una escena del *Telefo* de Eurípides, hay una escena

entera de los *Caballeros* que es un *agón* a base de oráculos, etc. Pero con mucha frecuencia está doblada de parodia verbal o es pura parodia verbal.

No podemos entrar en detalle en el estudio de la parodia aristofánica, de que se ha ocupado recientemente Rau (*Paratragodia*, Munich 1967); a la parodia verbal y al lenguaje cómico en general está dedicada, también, una tesis doctoral de doña Esperanza Rodríguez Monescillo leída hace poco en Madrid. Ya colocando las palabras poéticas y trágicas en momentos absolutamente inconvenientes, ya deformándolas, ya acudiendo a ambos procedimientos a la vez, se logra superponer dos planos en forma distorsionada, provocando la risa. Aristófanes, al hacer parodia, no hace otra cosa que continuar elementos paródicos que desde siempre acompañaban a la poesía seria en los rituales. Pero no se trata sólo de parodia. Existe otra distorsión del lenguaje simplemente cómica, en que el salirse de la norma lingüística es sentido como algo risible: del mismo modo que es risible cuando el héroe cómico se sale de la norma común de los hombres, sin causar por ello dolor. El Teatro, como sus precedentes rituales, es un tiempo de excepción en que todas las leyes ordinarias están derogadas, en que se exploran nuevas conductas, se expresa lo que en otros momentos es sometido a control. Pero esa rotura de la norma en la Tragedia produce dolor, mientras que en la Comedia provoca risa. Lo uno y lo otro se expresa con dos géneros diferentes de lenguaje. En el Yambo, insistimos una vez más, ambos tipos de conducta, ambas experiencias y ambos lenguajes existen paralela o simultáneamente.

En todos estos aspectos Comedia y Tragedia heredan niveles de lenguaje diferentes y, sin duda, acentúan esta diferencia mediante un proceso de polarización. Igual sucede en lo concerniente al tercer aspecto a que nos referíamos. La Comedia usa en el diálogo la lengua familiar, lo que es una manera de hacer ver que sus personajes y temas se refieren a la cotidianidad más completa, están alejados de los personajes y temas de la Tragedia. La Comedia, en mayor medida que la prosa, usa de los diferentes recursos para buscar expresividad: interjecciones, partículas deícticas, diminutivos, anáforas, renovación expresiva del léxico, sintaxis coloquial, etc. En todo esto procede como la lengua conversacional y aun con mayor extremismo: en cierto modo es una versión a ultranza de la misma. Pero la expresividad necesita, para cobrar relieve, del contraste de zonas neutras y esto se logra mediante el uso de frases triviales y adocenadas, de palabras cuyo sentido se ha degradado y hecho vago y general, de cascote lingüístico en general. También aquí, sin duda, una vez más se acudía a la lengua de ciertos elementos de los rituales; hay que poner, otra vez, el paralelo de los yambógrafos. Aunque no cabe negar que la Comedia ha reforzado la tendencia mediante su polarización con la Tragedia.

IV

Para concluir, no quedaría completo este ensayo si no aludiéramos al menos a las diferencias entre la lengua de los diferentes trágicos e incluso a diferencias que a veces se encuentran entre ellos.

Ya hemos hablado del lenguaje religioso, casi místico, de Esquilo y lo hemos explicado, como ya hacía Aristófanes, en relación con su contenido. Su énfasis, que los antiguos llamaban *onkos*, se debe entre otras cosas a los epítetos ornamentales, a los compuestos «pesados», a las constantes metáforas, a símiles que unifican tragedias enteras, como el del capitán del barco en peligro unifica los *Siete* o el de la red unifica el *Agamenón*. En libros como el de Dumortier (*Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1935) o el de Earp (*The Style of Aeschylus*, Cambridge 1948) pueden leerse datos abundantes sobre el tema. Ahora bien, este último autor hace ver cómo, a partir de un cierto punto de su carrera, Esquilo rebaja el número de epítetos ornamentales, estructura en forma más regular sus construcciones, aplica sus metáforas a la interpretación de lo anímico y emotivo: al paso, en la *Orestea*, a un mayor interés por lo dramático y por la reflexión corresponde un cambio en la lengua.

El mismo Earp, en su libro sobre el estilo de Sófocles (*The Style of Sophocles*, Cambridge 1944), distingue un período antiguo en este poeta caracterizado, como en Esquilo, por el *onkos* o énfasis, expresado por las palabras con valor estilístico de este tipo y por los compuestos. Luego habría, en la época de la *Antígona*, un período caracterizado por una mayor artificiosidad, con mayor empleo de las figuras retóricas, y, finalmente, uno de completa simplicidad y transparencia. Sin embargo Goheen, en su libro posterior sobre las imágenes de la *Antígona* (*The Imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton 1951), llega a conclusiones diferentes: en la *Antígona* habría un uso funcional, no místico de las imágenes.

De todas maneras, parece claro que desde el *Ajax* y quizá las *Traquinias* en adelante hay un cambio en el lenguaje de Sófocles que no tiene relación con la evolución de la lengua popular en Atenas, sino con una evolución interna del poeta, que abandona el esquematismo arcaico y la grandiosidad religiosa para acercarse al mundo de lo reflexivo, en busca de exposiciones y explicaciones. Ello tiene un reflejo en el lenguaje.

La cosa es más clara todavía, sin embargo, en Eurípides. Por más que se trate de un poeta sumamente complejo, que no podemos intentar definir aquí, resulta evidente que en una gran parte de su producción se transparenta su temple racionalista y discutidor, su falta de fe en las pre-

sentaciones tradicionales de la religión. Sus héroes, bajo sus vestiduras heroicas, son el hombre y la mujer de la calle que viven y sufren bajo los problemas cotidianos. ¿Cómo, si no, entender el amor de Medea, o el histerismo de Electra, o los compromisos hipócritas de Agamenón? Hay, con las debidas excepciones debe decirse, una tendencia a rebajar la Tragedia al nivel de la vida ordinaria, a desacralizarla. Y esto se refleja, cómo no, en la lengua. Su vocabulario es mucho más ordinario y común que el de los otros trágicos, su período más simple y organizado, la lengua es incluso, a veces, coloquial —del mismo modo que los temas se aproximan, a veces, a los de la Comedia—. La herencia en epítetos ornamentales, en compuestos, en recursos estilísticos varios, está manejada sin originalidad, a veces en forma excesiva: en cierto modo esto busca compensar la evolución del contenido. Así, al menos, piensa Breitenbach, el principal estudioso de la lengua de los corales del poeta (*Untersuchungen zur Sprache der Euripideischen Lyrik*, Stuttgart 1934). Pero, en cambio, los nuevos motivos y recursos del pensamiento de Eurípides se traducen en un empleo abundante de los recursos de la nueva retórica que en la época se desarrolló.

A lo largo de toda la anterior exposición hemos intentado tener al mismo tiempo en cuenta, al hablar de la lengua del Teatro, los problemas de orígenes y la consideración sincrónica, siendo ésta la básica. Si bien el estudio de la lengua es importante para aclarar problemas de orígenes e inversamente, con esto no quedan resueltos los problemas que nos planteábamos al comienzo. La lengua debe considerarse como expresión de un contenido: éste ha sido nuestro punto de vista. Hace falta, pues, para estudiar la lengua de un autor, considerar antes de nada cuáles son los contenidos que se quieren expresar: una serie de problemas de Historia religiosa y del pensamiento, de Literatura, salen inmediatamente a nuestro paso. Así, el estudio de la lengua y el del contenido de las obras, el de la diacronía y el de la sincronía se combinan al servicio de una búsqueda que no es otra que la de establecer cuál es el uso de la lengua al servicio de la voluntad poética, dentro de unas constantes establecidas por la Lingüística General y la Socio-lingüística. Creemos que éste es el planteamiento correcto en un estudio sobre lenguas literarias. No basta con contar y clasificar las formas morfológicas o los vocablos: esto procura una imagen bastante pobre, no da más que una base remota para la interpretación. Aunque, claro está, en un breve ensayo no podíamos hacer otra cosa que sentar algunos jalones en la dirección que considerábamos correcta.

FRANCISCO R. ADRADOS

Madrid - Complutense