

FRANCISCO R. ADRADOS

Hechos generales y hechos griegos en
el origen de la sátira y la crítica

Separata del libro "Homenaje a Julio Caro Baroja" Madrid 1978



Hechos generales y hechos griegos en el origen de la sátira y la crítica

FRANCISCO R. ADRADOS

I

Los estudios de Sociología de la Literatura nos están acostumbrando a no considerar a ésta como un elemento ajeno, «inspirado», que flota sobre las miserias del mundo. La acción recíproca entre Sociedad y Literatura, en el más amplio sentido de la palabra, la vemos cada día más clara. Lo cual no es negar que el estudio de la Literatura tenga un método propio de análisis e interpretación.

Dentro de esta orientación hemos intentado en una serie de trabajos, sobre todo en dos libros recientes¹, investigar los orígenes de los géneros líricos y teatrales de los griegos a partir del fondo religioso y popular de que nacen: en definitiva, de la fiesta agraria. Hemos apuntado en ellos una serie de ideas que apoyan la tesis de que los géneros literarios a que aludimos han continuado desempeñando en la sociedad griega las mismas funciones que la fiesta; y de que, cuando han evolucionado en direcciones más individualistas y «modernas», no por ello han perdido sus conexiones con los orígenes. De un modo semejante, la figura del poeta sólo a partir de su función religiosa en manifestaciones sociales de tipo colectivo puede comprenderse.

Ahora bien, el fenómeno en virtud del cual la Literatura nace de la fiesta, es un fenómeno general. Ciertamente en estadios de la historia social como el actual, la Literatura (incluidas variantes como son espectáculos en que domina más la imagen que la palabra) es un elemento omnipresente, en relación de interdependencia con la vida; mientras que, en fases arcaicas, la fiesta es algo limitado en el tiempo y el espacio, un momento especial de comunicación entre

¹ *Fiesta, Comedia y Tragedia* (Barcelona, 1972); *Orígenes de la Lírica Griega* (Madrid, 1976).

los hombres y de todos ellos con fuerzas que los rebasan, de rotura de las ataduras y condicionamientos de la vida habitual. Pero es que estos rasgos han dejado precisamente huella en la Literatura, cuyo centro está en todo lo que es marginal respecto a lo cotidiano: en poner al descubierto sentimientos soterrados de dolor, eros, crítica; en romper las barreras del tiempo y del espacio.

Precisamente en obras de Caro Baroja como *El Carnaval* es fácil encontrar datos numerosos que ponen en conexión hechos del comportamiento festivo con fases literarias populares y ello en una forma muy semejante a la que encontramos en Grecia. El paralelismo de los hechos griegos con los puestos de relieve por los etnólogos, Caro entre ellos, en el dominio de las fiestas populares en épocas y lugares del mundo muy diferentes, es una de las bases de los libros arriba aludidos. Se trata, por supuesto, de paralelismos basados en la presencia de elementos o «unidades» comparables que luego se organizan en conjuntos muy varios, aunque a veces los principios de organización sean comunes también; no se trata nunca de hechos calcados ni idénticos. Pero es importante destacarlos porque, sin duda por los excesos que en su día se cometieron, la Historia de la Literatura griega viene trabajando en un excesivo aislamiento respecto a la problemática general de la Literatura e incluso respecto a los datos rituales y folklóricos, diríamos, de la propia Grecia. Inversamente, los hechos griegos son muy poco tenidos en consideración en los tratamientos generales, o bien son introducidos con interpretaciones deformadas.

Dentro de este complejo de hechos querría ocuparme aquí de un tema que sólo marginalmente he tocado en estudios anteriores: el de los orígenes, dentro de la Literatura satírica y crítica, de la «figura» del personaje cómico y del poeta satírico. Son «figuras» que están aparte, en cierto modo, de la vida normal de la sociedad y que, por tanto, son libres para criticar a ésta, y ello porque asumen rasgos propios de la fiesta. Arquíloco e Hiponacte, el propio Hesíodo antes, luego el Homero que nos presenta la *Vita Homeri*, los poetas cénicos como Fénix y Cércidas, nos ofrecen, en su vida o su leyenda, el prototipo del hombre de las clases sociales inferiores que lucha contra los poderosos y la presión social que éstos ejercen injustamente, y que triunfa; pero que, cuando el cuadro se completa, muere injustamente. Sus armas —el escarnio, la maldición, la adivinación, la ironía, el ingenio, el exceso violento incluso— son las mismas que las de los *comos* (cortejos, «pandas», «mogigangas») populares de la fiesta y los personajes prototípicos que en ellos aparecen, de los que nacen a su vez productos literarios como tantos héroes cómicos o Esopo. Su pobreza y aun mendicidad, su erotismo, su aparente cobardía son también iguales.

El hecho es que en Grecia se han creado géneros literarios satíricos y críticos (y otros eróticos, de duelo, etc.) a partir de fiestas populares, en que todo exceso verbal estaba permitido, como estaba permitida toda licencia: cosa que saben bien los etnólogos. Es éste el camino —curioso camino— por el que en una sociedad aristocrática como es la de los siglos del VIII al VI a. C. y, en muchos casos, de fecha posterior también, la Literatura pasó de celebrar los

héroes del pasado y proponer modelos de vida fundados en ellos (o en los héroes del presente, como son los vencedores en los Juegos) a una crítica social, política, religiosa, personal, que, por otra parte, tendía a proponer, también ella, un ideal: el de la justicia. Ideal que Hesíodo proclama como una amenaza ante Perses, Arquíloco ante Licambes: Zeus acaba por castigar al injusto. Aristófanes la mantiene cuando dice² aquello de que «también la comedia conoce la justicia».

Y es que en una sociedad como la aristocrática sólo la religión, paradójicamente, puede asegurar una vía de libertad. Es la que protege al mendigo y al aedo vagabundos, la que permite la libertad de palabra en la asamblea: el mendigo Iro, los aedos Femio y Demódoco, entre otros, el revoltoso Térsites, son ejemplos de ello en Homero. Y es la que permite en determinados cultos el desahogo del insulto, la obscenidad, la sátira. Pero ello tiene un precio. Iro y Térsites nos son presentados como miserables y deformes; Demódoco (que satiriza a los dioses en su historia de Ares y Afrodita, en *Odisea*, VIII) como ciego, igual que Homero; Arquíloco e Hiponacte como cargados de lacras y vicios, el último además, igual que Esopo, como horrible físicamente. Cosas comparables ocurren con los personajes de la comedia. En definitiva, el margen de tolerancia, de origen sacral, se mantiene en el caso de ciertos géneros y de ciertos individuos. La crítica se tolera y acepta —a veces a regañadientes, la historia de los intentos de imponer una censura a la comedia lo hace ver—, pero siempre o casi siempre atribuyéndola a poetas, géneros y personajes que podríamos calificar como marginados. Pero que abrieron el camino a la crítica a secas.

En festivales que podemos calificar de carnavalescos en sentido amplio, en toda Europa, encontramos hechos y situaciones más o menos paralelos a los aquí esbozados. Es cierto que, en este caso como en todos los demás, el proceso de creación de la Literatura a partir de contextos de fiesta popular quedó interrumpido o modificado en un momento dado por la inserción en él del influjo de las literaturas antiguas. En los siglos XVI y XVII, la sátira recibe el influjo directo de Horacio y Juvenal, como se puede ver fácilmente en ejemplos tan conocidos como la *Epístola moral a Fabio* y los famosos versos de Quevedo³.

Es el mismo proceso en virtud del cual la erótica popular o de origen popular de las jarchas, los romances, las mayas, las canciones de los cancioneros, fue desplazada en un cierto momento por la italianizante de origen clasicista; o el teatro también popular, del tipo de la *moresca italiana*, la *Plough Play* inglesa, etc., fue sustituido por otro que seguía más o menos de cerca los modelos antiguos. La cultura griega, en este y en todos los demás casos, nos presenta un desarrollo mucho más auténtico y coherente. Y diríamos que en la sátira más que en otro alguno, pues en la hímica, la erótica y la canción de

² *Acarnienses* 500.

³ «No he de callar por más que con el dedo...».

duelo, sobre todo, pensamos que en un momento dado han confluído con los orígenes populares griegos modelos asiáticos⁴.

Después de dicho todo esto, sigue siendo cierto que en los festivales carnavalescos europeos a que hemos hecho referencia se hallan situaciones, temas y personajes que se pueden fácilmente comparar a los que hemos de presentar en Grecia, en relación siempre con los motivos que nos interesan. Conviene señalarlos brevemente para que el lector pueda seguir mejor nuestra reseña e interpretación de los hechos griegos.

II

Una ojeada a libros como *El Carnaval*, de Caro, ya citado, o a otros como el de P. Toschi sobre los orígenes del teatro italiano⁵, varios de E. K. Chambers⁶, A. van Gennep⁷, N. Epton⁸, por no citar las viejas colecciones de datos, útiles todavía, en *The Golden Bough*, de Frazer, nos ofrece inmediatamente la visión de *comos* o cortejos festivos, ya aislados, ya enfrentados entre sí; a veces dirigidos por un personaje del tipo del Carnaval o enfrentados a otro personaje de este mismo tipo (que puede, a su vez, estar acompañado de un *como*); a veces dirigiéndose al público que presencia la fiesta; a veces interrumpiéndose para permitir la celebración de «funciones» o la intervención oral de uno de sus miembros o de dos o más de ellos enfrentados.

Todo esto acontece no solamente en celebraciones carnavalescas propiamente dichas; pero en éstas el elemento satírico está especialmente concentrado, por eso tomamos de aquí preferentemente nuestros ejemplos.

Los *comos* o cortejos callejeros, enmascarados o no, hostilizan tradicionalmente a todo aquel con quien se encuentran: golpean con vejigas, tiran agua y frutos diversos; las injurias que lanzan a los viandantes, las bromas, etc., entran dentro de este mismo género⁹. Paralelamente, cuando un *como* persigue a un individuo aislado, equivalente a lo que es el *fármaco* en Grecia, no sólo hay carreras y pedradas, sino también insultos¹⁰; como hay igualmente los gritos de ánimo que se dan unos a otros los perseguidores, así en el ritual carnavalesco de «serrar la vieja»¹¹. La agresión física —que culmina a veces con la muerte del personaje perseguido, tal el Carnaval, o la quema de muñecos del tipo del Peropalo— y la agresión verbal son absolutamente paralelas.

Esto es igual otra vez en el caso de los *comos* que se enfrentan en diversas festividades, del tipo de las fiestas de moros y cristianos, la pinochada de

⁴ Cf. *Orígenes de la Lírica Griega*, p. 190 ss.

⁵ *Le origini del teatro italiano* (Turín, 1955).

⁶ *The English Folk Play*, 2.^a ed. (Oxford, 1969); *The Mediaeval Stage*, 2.^a ed. (Oxford, 1967).

⁷ *Manuel de Folklore Français Contemporain* (Paris, 1947).

⁸ *Spanish Fiestas* (Londres, 1968).

⁹ Cf. J. Caro, *El Carnaval* (Madrid, 1965), p. 83 ss.

¹⁰ Cf. *Fiesta, Comedia y Tragedia*, p. 565.

¹¹ J. Caro, *op. cit.*, p. 128.

Vinuesa, las mascaradas vascas y tracias, etc. Por supuesto, de estos enfrentamientos han salido celebraciones preteatrales, caso de la moresca en general, la *Plough Play* y la *Mummer's Play* inglesas, la Morisma de Ainsa, etc. De todo esto hemos hablado en nuestro libro sobre el teatro. Pero lo que aquí nos interesa es apuntar a formas aún más primitivas. Por ejemplo, a los enfrentamientos entre pueblos, con lanzamiento de maldiciones, en Asturias; al diálogo burlesco entre *comos*, en Becerreá (Lugo); a los gritos contra las mujeres en fiestas en que éstas y los hombres se enfrentan, etc.¹²

Otras veces se trata de diálogos entre los participantes en las fiestas, con ocurrencias burlescas, trabalenguas, chistes, comparaciones con animales, etc. O bien, por el contrario, del discurso pronunciado por un personaje principal, tal el Carnaval o el Obispillo. El «sermón de Antroido», en que se hacía pública sátira de las cosas sucedidas en el lugar, es característico de los carnavales gallegos; un género del mismo tipo es el testamento dictado por el Carnaval cuando va a morir. Pero también encontramos discursos chistosos en otros lugares y ocasiones: Caro cita¹³ el del «zarromaco» de Santander, los versos que llevaban las cuadrillas de la gran mogiganga que recorrió Madrid en el Carnaval de 1637, etc.; habría que mencionar también los discursos pronunciados por el Obispillo en la iglesia, el sermón de Jack of Lent («Cuaresma») en Inglaterra¹⁴, etc. Pero no es necesario rebuscar mucho, pues la costumbre se conserva viva en, por ejemplo, los Carnavales de Cádiz.

Todo esto no es más que un repertorio absolutamente elemental y abreviado que no tiene otra finalidad que señalar los paralelos existentes fuera de Grecia respecto a los elementos satíricos de las fiestas populares griegas antiguas. Se trata de improvisaciones, variables de año en año, pero sobre esquemas fijos, aunque a veces algunas se transmitan estereotipadas o, por el contrario, sean la base para la creación de géneros literarios. Es importante hacer notar que los gritos y palabras abusivas, la sátira, etc. están a cargo unas veces de miembros innominados de los *comos*, mientras que otras se ponen en labios de los personajes hipostasiados que de ellos nacen: Carnaval, Cuaresma, Jack of Lent, los «reyes» creados anualmente en ciertas fiestas, el bufón de la *Plough Play* y diversas danzas, San Jorge y otros personajes en la *Mummer's Play*, los reyes moro y cristiano en tantas celebraciones, etc.

Sería factible, pensamos, establecer una conexión de origen entre toda esta sátira festiva y carnavalesca, de un lado, y, de otro, la que aparece en la literatura popular: por ejemplo, en los denuestos contra las mujeres en refranes y canciones populares castellanas y gallegas que Rabanal¹⁵ ha comparado con acierto con la sátira de Semónides contra las mujeres. Estas sátiras populares continúan vivas en muchos lugares y en los siglos xv y xvi llegaron a constituir un verdadero género literario, desplazado en un momento dado en la forma que

¹² Cf. J. Caro, *op. cit.*, pp. 88, 117, 388, etc.

¹³ *Op. cit.*, p. 222.

¹⁴ E. K. Chambers, *The English Folk-Play*, p. 158.

¹⁵ «El Yambo de las mujeres, de Semónides de Amorgos», *Durius* 1 (1973), p. 9 ss.

hemos indicado. Baste citar, para Galicia, el abundante material recogido en *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, de M. Rodríguez Lapa¹⁶, y para Castilla, las conocidas *Coplas del Provincial* y *Coplas de Mingo Revulgo*, así como la *Danza de la Muerte*, de sátira política y social; es claro que en el siglo xv se estaba en trance de constituir, como ocurrió en Grecia en el siglo VII a. C. y siguientes, una literatura satírica a partir de formas absolutamente populares, de origen festivo y predramático. En realidad, encontró todavía, en el siglo xvii, continuadores tan ilustres como Góngora y Quevedo.

Los paralelos griegos a todas estas formas festivas y literarias son bien conocidos. Vamos a pasar rápidamente por ellos, puesto que lo que predominantemente nos interesa es estudiar con mayor detención el repertorio de personajes hipostasiados, en cuya boca se coloca este tipo de literatura, así como el tipo mismo de los poetas que la producen y que figuran, en principio, como coregos o directores de este tipo de *comos*. Ya hemos dicho que hay una extremada coincidencia entre ellos, y que la literatura cómico-satírica en general continúa, en definitiva, los temas primordiales desarrollados por los *comos* festivos.

Para comenzar por algún sitio, tenemos amplia documentación sobre los *agones* o enfrentamientos, entre pullas e insultos, de hombres y mujeres, y poseemos razones para ver en ellos la fuente de una serie de motivos desarrollados luego sobre todo por el teatro¹⁷. Hay que destacar muy especialmente los enfrentamientos que tienen lugar, en las bodas, entre coros masculinos y femeninos que participan en ellas¹⁸. Conservamos igualmente diálogos de enfrentamiento o rivalidad entre coros de niños, jóvenes y viejos¹⁹, que hallan continuación en motivos numerosos de la lírica y el teatro; junto a ellos conviene poner el diálogo, de inspiración popular, entre la joven y la vieja en la *Asamblea*, de Aristófanes²⁰, que se refiere a un tema que está presente en Anacreonte, Safo, etc.

Son, por otra parte, bien conocidos rituales en los cuales los participantes en un *como* o cortejo lanzaban pullas o sátiras al público: así en el caso de los *mistas* que se dirigían a Eleusis (el llamado *gephyrismós* o «paso del puente»); en el de las palabras «desde el carro» lanzadas por el cortejo que hacía entrar a Dioniso en Atenas en las Antesterias y, sobre todo, en el de *comos* ya semiliterarios, como los de los itifalos, «voluntarios», y faloforos, que, llevando símbolos dionisiacos, entonaban una canción en honor de este dios y luego lanzaban bromas y pullas al público²¹; con mucha frecuencia se ha visto en ellas un precedente de la *parábasis* de la comedia, en que más o menos seriamente se hacía sátira de los espectadores y la ciudad entera.

Y no queremos entrar de cerca en rituales de *agón*, que hemos estudiado con detención en otro lugar, en los que dos *comos* se enfrentaban con vio-

¹⁶ 2.^a ed. (Santiago, 1970).

¹⁷ Cf. Mercedes Vélchez, «Sobre el enfrentamiento hombre/mujer de los rituales a la Literatura», *Emerita* 42 (1974), pp. 375-407.

¹⁸ Cf. *Orígenes de la Lírica Griega*, p. 90 ss.

¹⁹ Cf. *Orígenes de la Lírica Griega*, p. 97.

²⁰ Cf. *op. cit.*, p. 95.

²¹ Cf., por ej., *Fiesta, Comedia y Tragedia*, pp. 138 y 141.

lencia, entre insultos de uno a otro y exhortaciones entre sí de los miembros de cada uno; rituales que están en la base de la creación de todo el teatro, no sólo la comedia. Pero sí nos parece importante recordar en este momento lo que sucedía de regla en el banquete y que pasó a géneros literarios como el escolio y la elegía.

El banquete era en el origen una ceremonia religiosa, celebrada con motivos festivos. Comenzaba con el canto del peán y era dirigido por un simposiarca, que viene a equivaler al jefe de un *como*: poetas líricos como Anacreonte, Jenófanes y Alceo actúan en este papel. Por otra parte, la comida en común es siempre una parte de la fiesta religiosa. Por ello, nada de extraño tiene que en el banquete, que viene a ser una fiesta a nivel de un círculo limitado, se continúe la costumbre de las pullas recíprocas que testimonia para la fiesta, desde fecha antigua, el *Himno a Hermes*, 54 ss. Efectivamente, tenemos datos numerosos sobre elementos dialógicos de tipo satírico en el banquete²². Entre ellos están los temas propuestos a los que contestan los comensales en competencia; la refutación o burla de otro comensal; la fábula, el chiste, la adivinanza; la comparación injuriosa con animales y otras más («¿a qué se parece...?»); el ataque directo o por alusión, contestado, etc. Todo esto lo conocemos ya por referencias (como la de Aristófanes al final de *Avispas* sobre el banquete a que va a asistir Filocleón), ya por la lírica simposiaca, anónima o firmada, que se conserva (escolios áticos, colección Teognídea, obra de autores como Anacreonte y Alceo).

En todos estos casos tenemos, en definitiva, la actuación de *comos*, o de miembros de ellos, que se dirigen o enfrentan unos a otros o a un segundo *como* o al público. Estos *comos* «cómicos», en que interviene la palabra en la función satírica y crítica de que nos estamos ocupando, no son otra cosa que una parte de la totalidad de los *comos* o cortejos que participaban en tantas fiestas griegas, realizando acciones rituales: sacrificios y comidas, invocación al dios y traída del mismo, bodas, persecuciones, expulsiones, entierros, etc.

Es muy interesante, para la continuación de nuestra exposición, destacar algunos rasgos, unos absolutos, otros frecuentes, de los *comos* que intervenían en las festividades griegas:

a) Son homogéneos: de jóvenes o viejos o viejas o doncellas, o de fieles de tal dios o seguidores de tal héroe, o de miembros de tal tribu o ciudad. Ello quiere decir que son siempre representativos.

b) Aunque, debido a este carácter y a aparecer anualmente, hay siempre, en cierto sentido, una mimesis, otras veces la hay mucho más claramente, lleven o no máscara o disfraz los miembros del *como*. Por ejemplo, pueden ser bacantes o ninfas o sátiros o curetes; o llevar cuernos de ciervo (los bucolistas de Siracusa) o de carnero (los estafilodromos de las Carneas de Esparta), por ejemplo, que indican su adscripción original al círculo de ciertas divinidades teriomórficas. Con esto va en conexión la posibilidad de que el jefe del *como* se presente

²² Cf. A. Plebe, *La nascita del comico* (Bari, 1956), p. 108 ss.; mis *Orígenes*, p. 101 ss.

como la divinidad o héroe a quien rodea su cortejo divino o de fieles: Dioniso, Artemis, el dios Carno o carnero, etc.

c) De aquí se deduce que los miembros de los *comos* son concebidos, con frecuencia, como divinos o animales, lo que para una fase primitiva de la religión viene a ser lo mismo. Suelen ser violentos y agresivos, horribles y risibles al tiempo: esto es claro en el caso de los sátiros y otros seres conexos. Pero esta violencia y agresividad es característica, en ciertos momentos, de todos los *comos*.

d) En numerosas fiestas antiguas, igual que en las modernas, los *comos* hacían una cuestación: los bucolistas de Siracusa, los *comos* de la golondrina y la corneja, los de la *eiresione* o «mayo» se nos presentan, entre otros, haciéndola. Y participan en la comida procedente del sacrificio o del guiso de las primicias. Están así relacionados con el tema de la comida y su búsqueda.

III

Con esto tenemos sentadas ya las bases para el estudio de los temas satíricos en la lírica y el teatro; de los tipos cómicos, derivados de los miembros y los jefes de los *comos* y que pasaron a la literatura, y de los tipos mismos de los poetas que cultivan estos géneros de literatura, según eran vistos por sus contemporáneos y por ellos mismos.

Son los dos últimos puntos los que nos van a ocupar aquí preferentemente. Pues ya en *Orígenes*, p. 250 ss., hicimos ver cómo una serie de temas tópicos de ataque en la lírica griega arcaica, a saber, contra las mujeres, los viejos y contra personas individuales, ataques que incluyen burla, sátira, maldición, ironía, etc., dependen directamente de rituales como el de la persecución y lapidación del *fármaco*, los enfrentamientos de hombres y mujeres o de jóvenes y viejos. Todo es tópico y burlesco en esta poesía: el viejo pretende ridículamente a la mujer joven y es vencido por otro amante, presenta todos los signos de la decadencia física; la mujer es lujuriosa, borracha, vaga y charlatana; el hombre es perjuro, afeminado, cobarde, con frecuencia miserable y muerto de hambre. A estos ataques, que hallamos no sólo en Arquíloco e Hiponacte, sino también en Safo, Anacreonte, etc., y en que a veces el poeta ironiza sobre sí mismo presentándose en la figura de los tipos del viejo o del mendigo, por ejemplo, va unido siempre un elemento positivo: las amenazas y maldiciones buscan restablecer un equilibrio justo mediante la derrota de los perjuros Pítaco o Licambes, la irrisión de los bufones y parásitos (Pericles y Glauco en Arquíloco, Búpalo y otros en Hiponacte, diversas mujeres en Safo), el restablecimiento del orden natural en el amor y en el relevo de las generaciones. En suma, se trasluce por doquier el eco de la antigua fiesta, que significaba la derrota del mal y del tiempo pasado, la restauración de los tiempos. Pero de aquí parte una crítica de todo lo que es desviado y un programa de vida restaurada.

Paralelamente, tanto en la parábasis de la comedia, ya antes aludida, como en ataques y críticas que dirigen a sus amigos Alceo y Teognis, a su ciudad entera Arquíloco, Calino, Tirteo y Solón, hay que ver la continuación de los

ataques de los *comos* festivos dirigidos, ya a otro *como*, ya a la totalidad de la ciudad. Son ataques en que resuenan los mismos temas de los ataques individuales: el de la cobardía, el de la miseria unida a ella, el del abandono de antiguas obligaciones. Y van, también aquí, unidos a exhortaciones: Arquíloco pide a los parios que abandonen la miseria de su isla para conquistar Tasos; Solón a los atenienses que reconquisten Salamina y abandonen su cobardía, por la que son objeto de burlas; Tirteo a los espartanos y Calino a los efesios que luchen contra los mesenios y cimerios, respectivamente, y eviten caer en el deshonor y la miseria. Individuos aislados, los poetas, toman el antiguo papel de los *comos* festivos y sus jefes de dirigirse libremente a la comunidad criticándola y exhortándola. Solón va más adelante, en cuanto en sus elegías propone, entre críticas y exposición de temores para el futuro, todo un programa político y social para Atenas, del cual ha de salir el progreso de la ciudad y la evitación de su ruina. En los mismos versos y metros que los antiguos *comos*, estos poetas se presentan a sí mismos en el papel del jefe que se dirige al ejército (Tirteo) o del político que se dirige al pueblo reunido en la plaza (Solón). No de otro modo en la poesía simposiaca el poeta adopta el papel del exarconte o simposiarca, y denuesta y exhorta al propio tiempo a los comensales, siempre sobre los mismos motivos básicos: así, Alceo y Teognis, entre otros. Por otra parte, ya hicimos ver que en la elegía y en los escolios se conservan huellas de poesía dialógica que es continuación de la de los antiguos *comos*: fundamentalmente sobre los mismos temas. En este caso y en todos los demás, la presencia en la Literatura de los viejos recursos del retruécano, el chiste, las comparaciones con animales y otras, los enigmas, las fábulas, las opiniones contrapuestas sobre temas propuestos, etc. garantizan la continuidad a que aludimos. En la comedia las cosas son más claras todavía.

Todo esto da un fundamento, pensamos, para la investigación de los «tipos cómicos» en la lírica y la comedia y del tipo mismo de los poetas, tal como nos es presentado por ellos mismos. Siempre con la intención de establecer su origen en los personajes hipostasiados de los *comos* festivos carnavalescos, con comparación explícita respecto a lo que sucede en otras fechas y lugares.

Efectivamente, estos «tipos cómicos» son esencialmente semejantes a los que aparecen en las celebraciones carnavalescas en sentido amplio de que hemos hablado. Conviene pasarles una pequeña revista, dando siquiera unos pocos ejemplos. Hay que hacer constar previamente que normalmente estos «tipos cómicos» presentan iguales rasgos que los miembros de los *comos* que les acompañan: piénsese, entre nosotros, en Carnaval (y Antroido, etc.) y su *como*, en la reina de mayo y las mayas, en el *bruscello* y los *bruscellanti* en Italia²³, en Arlequín y los bufones de su séquito, etc.; en Grecia, en Sileno y los sátiros, Dioniso y las bacantes, la Golondrina y su *como* de golondrinas, etc. Por supuesto, existen los antagonistas —otro *como* y su jefe, en el caso más explícito— en el juego erótico o agonístico, pero resulta claro que sus características son, en definitiva, semejantes. Los papeles cambian ocasionalmente, pero dentro de

²³ Cf. *Fiesta*, p. 553.

unas constantes. Y no tiene así nada de extraño que los personajes individuales que intervienen en estas celebraciones, dirigiendo un *como* o enfrentándose a él, tengan con la mayor frecuencia los mismos rasgos que hemos considerado propios de los *comos*. Son violentos, injuriosos, lascivos, hambrientos o glotones. Toda la búsqueda vital, que es el motivo central de la fiesta, se refleja en ellos. Todo su alejamiento de lo cotidiano y convencional también.

Los nombres de algunos de los jefes de *como* a que aludimos nos ponen sobre la pista de sus rasgos típicos o, por mejor decir, de su origen, puesto que esos rasgos son, en definitiva, como decimos, coincidentes, pudiendo incluso darse el caso de denominaciones alternativas o de denominaciones diferentes para personajes esencialmente coincidentes.

Vamos a referirnos, en primer lugar, a los que aparecen en las celebraciones carnales europeas, para hacer ver que su tipología es comparable, una vez más, a la de las celebraciones griegas, de que hablaremos después, persiguiendo este estudio de religión y literatura comparadas que busca constantes, no genealogías.

Mezclándose los rasgos cómicos y no cómicos en las celebraciones a que estamos haciendo referencia y siendo, alternativamente, de uno u otro tipo las intervenciones de los jefes de los *comos*, resulta artificial hacer distinciones al hacer una clasificación de sus nombres. Entre estos jefes de *comos* de tipo carnalesco y, concretamente, entre los mencionados en nuestra *Fiesta*, pueden distinguirse fundamentalmente:

a) Antiguos dioses o demonios: Arlequín, antiguo miembro del cortejo de Perchta, puede ser un buen ejemplo; y también demonios como Belzebú, en la *Morisma* de Ainsa. Fuera de Europa, el tipo es habitual.

En realidad, muchísimos personajes bufonescos de fiestas europeas conservan rasgos demoníacos, entre risibles y terroríficos, como los de los sátiros griegos.

b) Hipóstasis sacadas del nombre de la fiesta, la fecha de su celebración, los principios enfrentados: Carnaval, Antroido, Yarilo (en una fiesta rusa, del nombre de la «Primavera»), Befana (en Italia, es la «Epifanía»), la Muerte (en fiestas europeas descritas por Frazer), etc.

c) Nombres «vegetales»: el *bruscello* y el *lecchio* en Italia, el mayo y la maya, etc.

d) Nombres animales: los jefes de *como* humanos conservan nombres de animales, a los que representan. Así, el oso (en la danza del oso de Arles-sur-Tech), la vaquilla de Los Molinos, el Hobby-Horse inglés, etc.

e) Nombres parlantes aplicados a cualquiera de los tipos anteriores: así, el diablo Croquesot del *Jeu de la Feuillée* (*croquer*, «sonar»), la Blancanieves y otros personajes de cuentos íntimamente relacionados con esta temática, los zamarrones y otras variantes de la palabra (que significa originalmente el bufón y la máscara), etc.

f) Nombres genéricos: las *coritsia* o doncellas y los *kalogeros* o viejos en Tracia. Son frecuentísimos, hallamos la Vieja, la Novia y el Novio, el Capitán,

el «Moro», el Rey, etc.; en los *comos* intervienen igualmente toda clase de personajes genéricos desde los gitanos al herrero, notario, *sindaco* (en Italia), diablos, etc. Como jefes actúan el Rey de Gallos, el Rey de Pastores, el Obispillo, etc.

g) Nombres convencionales, que pueden aplicarse a cualesquiera de los personajes anteriores: el hombre-caballo es Zamalzain o Zaldico en mascaradas vascas y navarras, el Carnaval puede ser Peropalo (un muñeco, en Villanueva de la Vera) o Pau Pi (en Lérida), la novia es Marion en el *Ludus de rege et regina* inglés, el capitán es Slasher en la *Mummer's Play* inglesa, etc.

b) Nombres históricos que han penetrado en los papeles mencionados: desde Adán y Eva, en la fiesta de La Laza, a San Jorge, Lady Godiva y tantos personajes más en representaciones historizadas.

Pero también nombres actuales: baste recordar la práctica de ciertos lugares de Francia, recordada por van Gennepe²⁴, de dar cada año al maniquí de Carnaval el nombre de algún individuo al que se satiriza; lo que ocurre con las Fallas de Valencia es comparable.

Estos tipos²⁵, sea cualquiera su denominación, y prescindiendo de los puros coreutas o danzantes de papel más marginal, por lo demás asimilados a la actuación y vicisitudes de los principales, presentan una serie de características comunes, que reencontraremos en sus contrapartidas griegas. La breve tipología que de ellos hemos dado no tiene precisamente otro objeto que hacer ver que: a) procede del centro mismo de los motivos presentes en toda clase de *comos* festivos; b) los personajes son susceptibles de toda clase de adaptaciones, conservando siempre, sin embargo, sus esencias originales.

Intervienen constantemente en *agones* o enfrentamientos: baste recordar los organizados en torno al Carnaval, con momentos de triunfo y muerte; o las incidencias de la *Plough Play* (donde el bufón y una serie de rivales pretenden a Bessy) o la *Mummer's Play* (San Jorge derrota a toda clase de antagonistas) inglesas, de la *Commedia dell'Arte* italiana, las fiestas de Moros y Cristianos, etc. Siempre hay en el centro un antagonismo, que se expresa no sólo en golpes, sino también en jactancias, injurias, insultos, etc.; en todo ello participan los *comos*. Y hay los demás motivos que ya conocemos.

El héroe de estos enfrentamientos triunfa, pese a su aparente debilidad, mediante su ingenio y artimañas: así, el bufón en tantas representaciones, incluidos representantes suyos como Arlequín; así, Carnaval o Antroído en un momento dado. Claro es, esto se halla más desarrollado cuando se trata ya de representaciones semiteatrales, como la *Plough Play* y varias italianas; pero está implícito en el hecho mismo de que el «aspirante» al poder —pues de una lucha por el poder se trata— es, en principio, el más débil: el *liknites* o «niño en el cesto», recién nacido, de las mascaradas tracias, el bufón Pequeño Juan de la *Plough Play* y de las danzas de espadas, el Carnaval gordo y voluptuoso.

Esta mezcla de fuerza verdadera y debilidad aparente, de violencia y bufo-

²⁴ *Op. cit.*, tomo primero, III, I, p. 972.

²⁵ Cf. más ejemplos de Toschi, *op. cit.*, cap. V.

nería es muy característica. Hay que añadir que los personajes carnavalescos son fuertemente eróticos: el tema de la boda, de la lucha violenta o astuta para lograr la novia es central con frecuencia. Y que la mayor parte de ellos encuentran, al final, una inversión de posiciones, con su muerte o derrota, que cierra el ciclo. Pero los elementos satíricos y burlescos no cesan ni siquiera entonces: existen los sermones fúnebres y los lamentos de tipo burlesco, el testamento burlesco también.

Se trata, en definitiva, de personajes que encarnan los temas y momentos centrales de la vida humana, pero asimilada a la animal y vegetal, cuyos rasgos comportan con frecuencia y utilizan otras veces a través de la fábula, el símil, etc. Y que, por caminos que van de la violencia a la burla y el ingenio, provocan por un momento una inversión inesperada de las relaciones de poder, una renovación del eros, un alejamiento del mal, una explosión de la risa primaria, que es arma de lucha y símbolo de victoria.

IV

Pasemos, tras esto, una revisión a los «tipos» que en la lírica y el teatro griegos aparecen actuando como jefes de *como* o bien, según hemos visto, heredan en alguna medida este papel. Un rápido repaso a la comedia nos hará ver que las circunstancias de ésta son, con casi exacta precisión, análogas a las de los festivales carnavalescos a que hemos venido refiriéndonos. Después pasaremos a la lírica, donde las cosas varían en cierta medida. Por supuesto, ahora reducimos más nuestro objeto de interés, dejando fuera una serie de hechos emparentados, pero no estrictamente cómicos.

En la comedia hallamos los siguientes tipos de personajes:

a) Dioses: Dioniso en las *Ranas*, Pluto en esta comedia, Hércules en piezas numerosas, etc. Aparecen también Sileno (en el *Dionisalejandro* de Cratino), Prometeo, Poseidón y otros muchos dioses y héroes. Su papel cómico-burlesco no es diferente del de los demás personajes.

b) Hipóstasis: en la sola *Paz* de Aristófanes tenemos a Paz, Cosecha y Fiesta; en *Aves* encontramos a Realeza; en *Caballeros* al Pueblo ateniense, etc.

c) Nombres parlantes. Son muy frecuentes: Lisístrata es «la que disuelve los ejércitos», Diceópolis «el de la ciudad justa», Trigeo «el vendimiador», Filocleón «el amigo de Cleón», etc.

d) Nombres genéricos. Existen en Aristófanes personajes como Mujer A, B y C (en *Tesmoforias*), el Joven, la Joven y la Vieja (en la *Asamblea*) y otros semejantes. Encontramos igualmente sacerdotes, poetas, vendedores de armas, uno de morcillas, un comisario, arqueros, adivinos, etc.; a veces llevan nombre propio, más frecuentemente no.

e) Nombres convencionales. En este capítulo entran personajes cómicos como Estrepsíades, Mirrina, Cleónica y tantos más.

f) Nombres históricos. En la comedia intervienen héroes antiguos, como Odiseo (así en obras de Cratino y Epicarmo) o Tereo (Aristófanes, *Aves*); políticos ya muertos, como Pericles (Eupolis, *Demos*), etc. Pero también intervienen personajes vivos, como Sócrates, y como otros de carácter más episódico.

Como puede verse, la única diferencia entre esta lista y la dada más arriba relativa a personajes carnalescos es que faltan los nombres vegetales y animales. Los primeros han ciertamente desaparecido, si bien se conservaban en celebraciones preliterarias, sobre las que hablaremos. En cuanto a los animales, han desaparecido también, con excepciones como la Abubilla de *Aves* y el Perro de *Avispas*. Pero se conservan los coros animales del tipo de los de *Ranas*, *Avispas* y *Aves*; y los héroes de alguna de estas piezas poseen rasgos animales correspondientes, aunque el de *Avispas* se llame Filocleón y no Avispa y el de *Aves* Pistetero. En realidad, son jefes de esos coros animales, presentan sus rasgos; pero están ya humanizados en una gran medida.

Sean cuales sean sus nombres, los rasgos de todos estos personajes son semejantes²⁶. Ciertamente, en la comedia griega encontramos una escisión: hay los personajes que triunfan, hay los que son derrotados; esta es una consecuencia de la escisión y especialización de los géneros teatrales. No podemos esperar encontrar en los personajes vencedores las situaciones de derrota y muerte, como en el caso de Carnaval y demás héroes carnalescos; ni en los vencidos se encuentra la astucia triunfante y el éxito erótico de sus vencedores.

Pero sumando los rasgos así escindidos, en unos y otros hallamos una vez más cosas conocidas. Tenemos al personaje débil y bufonesco, ingenioso y astuto, aguerrido también cuando llega el caso, que se adueña del poder destronando a hombres poderosos como Cleón; o creando una nueva situación de paz y abundancia, pese a todas las presiones de una situación de guerra (*Acarnienses*, *Paz*, *Lisistrata*). El héroe descifra enigmas, usa fábulas, símiles y anécdotas, vence en torneos de ingenio sin preocuparse por la licitud de sus medios. Tiene incluso dones mágicos o sobrenaturales: las alas de Pistetero, el licor pacífico que recibe Diceópolis y le permite su paz individual. Disfruta en la comida, la bebida y el lujo; se muestra insolente y procaz; está lleno de erotismo y corona las más veces su triunfo con una boda o bien con una orgía en la que el vino y el sexo intervienen. Por otra parte, la derrota del opresor vencido es saludada con burlas y alegría.

Una vez más encontramos la mezcla de planos —divino, animal, humano— que dan un ser de excepción que pasa por encima de todo lo que hay que pasar y trae el triunfo de la vida, la nueva abundancia, el nuevo erotismo. En el camino, la comedia practica la crítica, sería al tiempo que burlesca, de las situaciones de injusticia y opresión del presente. La guerra, los abusos de poder, las desigualdades, las cobardías y vicios de hombres y mujeres, ya en general, ya con sus nombres propios, reciben los dardos del poeta. Este se presenta a

²⁶ Cf. H. C. Whitmann, *Aristophanes and the Comic Hero* (Cambridge, Mass., 1964); mi *Fiesta*, p. 89 ss., 590 ss.; Mercedes Vílchez, *El engaño en el teatro griego* (Barcelona, 1976), p. 264 ss.

sí mismo, en la *parábasis* de varias de sus obras, como el «sabio» dotado de ingenio, el «purificador», el hombre audaz que osó desafiar a los poderosos, el que trae la libertad, la justicia y la alegría: en cierto modo, como una contrapartida de sus héroes. Tenemos razones para pensar que no sólo la comedia de Aristófanes, sino toda la comedia se presentaba a los griegos con estas características.

Todo esto que sucede en la comedia halla, como decíamos, su paralelo y precedente en la lírica literaria griega. Pero antes de volver sobre ésta hay que insistir en que el precedente está siempre en las celebraciones rituales de tipo festivo, acompañadas o no de elementos líricos preliterarios. Claro está, nuestro conocimiento de las mismas es absolutamente incompleto. Sabemos, por ejemplo, que existían en ellas los ataques personales, pero sólo cuando se llega a la lírica literaria se nos dan los nombres de los atacados. En realidad, apenas se nos dan nombres propios en relación con los *comos* rituales, salvo cuando se trata de dioses o héroes en cuyo honor se celebraban y que a veces se consideraban encarnados en el jefe de coro o presentes de alguna otra manera: Dioniso, el Curo o Zeus cretense, Artemis, Dioniso, Sileno, etc. Más frecuentemente, el jefe del *como* es de igual naturaleza que los miembros de él: así hablamos de «la Golondrina», «la Corneja», etc., en *comos* animales, o bien de los coregos de los coros de viejos, jóvenes y niños (en las Gimnopedias de Esparta) o de los de los coros de hombres y mujeres en otras fiestas. Se trata de denominaciones de las que hemos llamado genéricas, no de nombres propios. Igual en el caso de los faloforos, itifalos y otros coros dionisiacos. Y cuando en representaciones preteatrales hay personajes destacados suelen ser, o bien dioses y héroes parodiados o bien hombres genéricos, como el cocinero de las farsas megáricas y el médico de las espartanas.

Hay huellas, de otra parte, de denominaciones «vegetales» y de otras nacidas de hipóstasis: por ejemplo, la *eiresione* o ramo de olivo da nombre a ciertos coros y a la canción que cantaban, así como también, sin duda, a su jefe; y refranes corales del tipo de *paían* o *dithýrambe* han pasado a denominar la canción y el dios en cuyo honor se celebraba la fiesta y que, supuestamente, estaba presente en la celebración como jefe de coro.

Por otra parte, prescindiendo del problema del nombre, los jefes de estos coros y *comos* presentaban los rasgos ya conocidos: el jefe de coro dirigía la cuestación (canción de la golondrina, *eiresione*, bucolias), el ataque y enfrentamiento (coros de sátiros, de bucolias, de estafilodromos en Esparta), el acoso erótico (coros del *paraklausthyron* ante la puerta cerrada de la amada, canción de la golondrina); sufría ultraje y violencia (el *fármaco*).

De todas maneras, es en la literatura donde estas posibilidades han alcanzado su pleno desarrollo y nos son mejor conocidas: por eso hemos empezado hablando de la comedia. Ahora bien, en la lírica literaria nos encontramos con un fenómeno interesante. En ella, en cierto modo, es el poeta el que actúa de jefe de *como*, el que desempeña el papel activo, mientras que en los rituales y en la comedia hay personajes de uno y otro tipo, o bien, en el origen, unos mismos

pasaban por momentos diferentes. El poeta aparece explícitamente en su papel de jefe de coro y de *como*, ya sea en la fiesta comunal, ya en el banquete, ya en fiestas que diríamos privadas, ya en situaciones paralelas ante la ciudad o el ejército: casos que podrían ejemplificarse con la casi totalidad de los líricos. Jenófanes, Alceo, Anacreonte y tantos más cantaban en el banquete; Alcman, Estesícoro, Ibico, Arquíloco, etc., en las fiestas públicas; Safo en los banquetes y fiestas de las muchachas de su círculo; Tirteo, Solón se nos presentan dirigiéndose a los espartanos o atenienses reunidos. Pero no es sólo esto; incluso cuando no nos constan las circunstancias en que se ejecutaban los poemas, éstos iban siempre dirigidos a un *tú* colectivo o individual, el poeta en cierto modo era una voz poderosa, representativa de la colectividad, que dictaba normas de comportamiento, exhortaba, criticaba, injuriaba, maldecía. Todo esto es bien conocido; pero no lo es tanto que esta voz es la simple continuación y desarrollo de comportamientos festivos no sólo griegos, sino de alcance universal.

Es así en la figura del poeta lírico donde mejor se nos ha conservado la imagen prototípica del personaje que hemos llamado «cómico», independientemente de los otros papeles también propios de un jefe de *como*. Tanto o más que en los dioses y héroes parodiados, en los personajes objeto de burla o ultraje: ya nombres parlantes, como la Pasifila —«amiga de todos»— de Arquíloco, el Sanno (que viene a ser «bufón») de Hiponacte; ya nombres genéricos, como el *knisokolax* o «parásito» de Asio; ya, sobre todo, nombres personales. Y ello porque estos dioses y personajes, así como otros que son encomiados, desempeñaban en la lírica literaria un papel pasivo, en el que sólo podemos ver los rasgos dignos de elogio o censura, mientras que sólo el poeta nos muestra un papel activo, idéntico al de tantos jefes de *como* de los rituales y de la comedia.

V

Resulta así muy interesante repasar las biografías de los antiguos poetas. Biografías en parte compuestas por ellos, con los datos autobiográficos que con tanta frecuencia nos ofrecen; en parte por la tradición posterior. Lo uno y lo otro se funde: se logra así una imagen tópica del poeta cómico. Esta imagen, que vamos a trazar brevemente, completa la imagen del poeta en general, como ser «sabio» e inspirado, guía de la comunidad²⁷. Estos rasgos generales se mantienen, ciertamente, en la imagen de los poetas «cómicos» de que ahora nos ocupamos; pero son precisados en un sentido que ya hemos anticipado. Naturalmente, sólo podemos dar unos pocos ejemplos.

Veamos Arquíloco. Se nos presenta a sí mismo como hijo de un noble pario y una esclava tracia, como un hombre pobre que tiene que ganarse la vida con la guerra y que incita a los suyos a esta guerra solamente para salir de la miseria de Paros (frs. 159 y 160). Se burla un tanto de su actuación guerrera

²⁷ Cf. *Orígenes*, p. 132 ss.

—en el famoso fragmento de la pérdida del escudo—, de la del propio ejército (fr. 167) y del propio general Glauco (fr. 166). Pero exhorta a la lucha y se gloria de la victoria. Personalmente se compara con la cigarra, que grita más cuando la cogen del ala (fr. 24) y el erizo («muchas cosas sabe la zorra, pero el erizo una sola decisiva», fr. 37); afirma que «sé amar al que me ama y odiar e injuriar al enemigo» (fr. 123, 14) y que «una sola cosa sé, pero es la más importante de todas: responder con terrible venganza al que me maltrata» (fr. 210).

Situado en los márgenes de la sociedad, pobre, burlón respecto a la antigua moral heroica, jactancioso y virulento, Arquíloco usa como armas la maldición, la fábula, el ataque violento. Se impone así a personajes orgullosos como Licambes, que ha violado su juramento de concederle la boda de su hija Neóbula, y ayuda a los parios a lograr la conquista de Tasos. Los afeminados, los falsos adivinos, los políticos intrigantes, las mujeres lujuriosas, todos ellos son escarnecidos y burlados. Y no oculta, sino al contrario, sus asuntos amorosos, en los que se jacta siempre de triunfar, a veces con palabras que buscan la pura seducción y engaño, así en un fragmento recientemente descubierto²⁸. Todo ello con gran escándalo de un aristócrata del siglo V, Crítias, que, seguidor de una moral hipócrita, dice que nadie se habría enterado del adulterio de Arquíloco (y de su origen bastardo y de la pérdida del escudo) si él mismo no lo hubiera contado²⁹.

Por otra parte, este personaje se considera a sí mismo como ligado a la protección divina. Canta himnos en honor de Demeter y Dioniso, cuyo culto nos cuenta que introdujo en Paros; cree en la ayuda de Atenea a favor de los parios (frs. 154, 158). Y esto que dice él se completa con la tradición posterior en torno a su persona. La leyenda de cómo las Musas se le aparecieron sin que él las reconociera y entraron con él en un diálogo de burlas y le concedieron el don de la poesía parece remontar al siglo V a. C.; del III al menos es la relativa al supuesto suicidio de Licambes y sus hijas, que no pudieron resistir los dicterios del poeta³⁰. Hay todavía la leyenda de cómo un naxio, Calondas, le mató, teniendo luego que purificarse por orden del Apolo delfio.

Así, Arquíloco, partiendo de una situación de inferioridad por su nacimiento y su fortuna, ajeno a los valores convencionales de la tradición homérica y dotado de violencia, ingenio y trapacería, se nos presenta como salvador pese a todo de su ciudad, triunfador en lides eróticas, protegido por los dioses, sobre todo los dioses populares Dioniso y Demeter; es luego muerto, pero su muerte es vengada por Apolo, que le reconoce como servidor de las Musas. Son, evidentemente, rasgos tópicos del héroe cómico y del *fármaco* los que se unen aquí.

El caso de Arquíloco no está aislado. Ya en la vida de Hesíodo, cuya obra tiene tanto carácter lírico como épico, en realidad, encontramos otros semejantes, aunque menos acusados. Hesíodo es un hombre pobre que combate

²⁸ Publicado en *ZPE* 4 (1974), p. 97 ss., por Merkelbach y West.

²⁹ En Eliano, *VH* X, 13.

³⁰ Sobre todo esto, véase mis *Líricos Griegos I* (Barcelona, 1956), p. 3 ss.

contra los nobles de Tespias, a los que amenaza, como Arquíloco a Licambes, con la justicia de Zeus. Es el pobre oprimido que combate y se defiende y tiene, en definitiva, el porvenir para sí. En tanto, vive de sus ovejas y de sus ganancias como aedo o juglar; él mismo nos cuenta su victoria en los juegos en honor de Anfidamante en Cálcida y la tradición posterior (recogida en el *Certamen Homeri et Hesiodi*) nos dice que el vencido fue Homero, significando esto el triunfo frente a la tradición épica. Por otra parte, si Hesíodo no es trapacero y desvergonzado como Arquíloco, usa algunas de sus armas, como son la fábula —la del halcón y el ruiseñor es la primera de la literatura griega— y las amenazas. La leyenda³¹ ha inventado para él una muerte acorde con lo tópico en estos personajes: triunfo en los Juegos, oráculo délfico mal interpretado, seducción de una princesa (motivo un tanto retocado en el *Certamen*), muerte a manos de sus hermanos vengadores, fiesta fúnebre en su honor.

Es claro que desde fecha temprana los aedos que cantaban la épica comenzaron a cantar también monodías líricas, en un principio acompañados de un coro, según sabemos por datos del propio Homero; muy posiblemente este era también el caso de Hesíodo si realmente eran trenos o cantos de duelo los que se cantaron en el funeral de Anfidamante y si, como pensamos, sus proemios en que celebra a las Musas son transposiciones de cantos de tipo mixto³². Arquíloco nos cuenta él mismo por su parte su actuación como exarconte o jefe de coros populares y se nos han transmitido diversos fragmentos de estas actuaciones suyas; la misma leyenda sobre su torneo de burlas con las Musas alude a lo mismo. Es claro que estos poetas llegaron poco a poco a alejarse de la sumisión de los antiguos aedos épicos a los valores de la aristocracia, para la cual cantaban. Llegaron a desarrollar un sentimiento individualista de orgullo de su propio valer, una imagen de cómo un hombre pobre puede triunfar, pese a todo, acudiendo a su ingenio; puede saltar sobre valores convencionales y defender, pese a ello o gracias a ello, la justicia. Ahora bien, el modelo de esta forma de pensar, de este nuevo tipo humano distinto del del noble lo encontraron, sin duda, en el vasto repertorio de los rituales populares, con su violencia verbal, su erotismo sin velos, su presentación del triunfo del débil frente al fuerte, su religiosidad para nosotros extraña, pero superior a la de la epopeya claramente. Los aedos contemplaban su vida según la imagen de los jefes de esos *comos*, que ellos a veces dirigían. Esa mimesis por la cual el que actúa en un coro ritual o lírico o teatral asume una nueva personalidad, se olvida de sí mismo, les hacía, sin duda, sentirse por un momento inmersos en un mundo diferente del de todos los días, mundo que asumieron para sí.

Poetas como Hiponacte o Mimnermo están mucho más claramente unidos todavía al círculo de las celebraciones populares a que nos estamos refiriendo. Hiponacte se nos presenta como un poeta mendigo, lo cual le pone en conexión inmediata con los *comos* de golondrinas, cornejas, bucolíastas, los de la *eiresio-*

³¹ Véase el *Certamen Homeri et Hesiodi* 219 ss., en Allen, *Homeri Opera* V (Oxford, 1912), p. 234 ss.

³² Monodía y coral, cf. *Orígenes*, p. 59 ss.

ne, etc., que comenzaban su actuación con una cuestión; luego poetas cínicos, como Fénix, adoptan esta misma actitud. Mimnermo era jefe de un *como* ambulante en el que hacía de flautista su amante Nanno, cuyo nombre puso a una de sus obras³³. Pero se trata ya, en uno y otro caso, de poesía personal, poesía literaria. Los temas eróticos de Mimnermo, sus ataques contra la vejez están, por lo demás, tan dentro del círculo de los viejos rituales como las brutalidades de Hiponacte contra sus víctimas, su obscenidad, su sátira de los temas heroicos y épicos (Hércules, Odiseo).

Curiosamente, Hiponacte se da a sí mismo parcialmente los rasgos del *fármaco*, de la víctima propiciatoria expulsada todos los años por la ciudad: apedreada, befada y, sin embargo, objeto de lamento fúnebre. Los miserables a los que califica de *fármacos* son de aspecto feo y repulsivo, están muertos de hambre, no respetan nada divino ni humano: son sacrílegos, incestuosos, etc. Hiponacte los acosa e insulta, pero también él se nos presenta como muerto de hambre y desvergonzado, en un grado superior a Arquíloco. Recibe el trato de un *fármaco*: alguien, en un pasaje, habla de lapidarlo (fr. 37); y la tradición posterior nos lo describe como feo y horrible. Pero Hiponacte, igual que Arquíloco, se nos presenta como vencedor de sus enemigos, a los que injuria y maldice. Es evidente que este cuadro, tan disonante dentro de los valores de la época, tiene que ver con el ambiente y los modelos humanos de rituales como el del *fármaco*.

La sátira del poeta respecto a sí mismo —a su glotonería, erotismo, etc.— no es un hecho aislado: la encontramos, por ejemplo, en Alcman y Anacreonte. Hemos visto que en la comedia los rasgos humanos de héroe y antihéroe fundamentalmente coinciden, aunque uno sea el vencedor, otro el vencido. Esto ocurría, sin duda, desde fecha antigua en los rituales a que nos estamos refiriendo. Y de ahí proviene esta posición ambigua, que hemos descrito, de ciertos poetas.

Los antiguos eran conscientes de ella, a juzgar por las anécdotas y leyendas que en torno a la vida de los poetas fueron creando. En ningún caso se ve esto más claro que en el de Homero, cuya *Vida*, atribuida a Heródoto (y que en realidad es posterior, quizá del siglo IV a. C.), nos presenta al poeta bajo una imagen no desemejante a la que de sí mismos nos dan Hesíodo, Arquíloco e Hiponacte. Con ciertas diferencias, desde luego, basadas en el carácter de su poesía: falta el ingrediente erótico, por ejemplo.

Homero tiene un nacimiento irregular, como Arquíloco. Es ciego: es éste un elemento que concuerda con la miseria física del *fármaco*. Tiene que ganarse la vida como maestro de escuela, como marinero, como recitador de versos y descifrador de enigmas. Va de ciudad en ciudad encontrándose con aventuras y percances de las que siempre sale bien gracias al arma de su poesía, que incluye el poder de su maldición, cuando ella es precisa. Es siempre la imagen del débil que triunfa con su ingenio y que tiene poderes que rebasan al común de los hombres. Por otra parte, la *Vida* de Homero describe su muerte dentro de

³³ Cf. *Líricos Griegos I*, p. 208.

un esquema que la enlaza con su calidad de adivino: Homero habría muerto dolido por no haber sido capaz de resolver un enigma. La pérdida de los poderes sobrenaturales, por así decirlo, del poeta es símbolo y anticipo de su muerte.

VI

Vamos a terminar tratando de hacer ver que este modelo «cómico» de vida no sólo podemos recuperarlo a partir de los héroes cómicos y de las vidas de ciertos líricos, según ellos y la posteridad las vieron. Si es cierto que sobre la «biografía» de los jefes de *como* de tipo ritual y preteatral no podemos decir otra cosa que las consecuencias que se deducen de la consideración general de éstos, tenemos que suponer que el salto adelante dado por el tipo humano de líricos como Arquíloco y héroes cómicos de fecha teatral ha por fuerza de tener precedentes: es decir, suponemos que en las fiestas a que hemos hecho referencia debieron crearse ya personajes prototípicos, encarnados por sus jefes de *como* o tema de relatos, que tuvieran claramente los rasgos de carácter y biográficos de que estamos hablando. Uno de ellos puede ser el héroe (o antihéroe, por mejor decir) Margites de un poema (mezcla de hexámetros y trímetros yámbicos) del siglo VI (?): el personaje del tonto o payaso, en realidad una mitad, diríamos, del héroe cómico o el bufón carnavalesco (su mujer hace, inversamente, el papel del «listo», logrando con su ingenio que él se acueste con ella). Otra imagen está en los protagonistas de la *Batracomiomaquia*, el poema épico burlesco del siglo VI (?) que describe la gran batalla de las ranas y los ratones. Pero sobre todo en ciertos personajes de la fábula.

No podemos entrar aquí en este tema con detención. Pero cualquiera que tenga en la memoria las fábulas griegas, cuyo núcleo principal remonta sin duda al siglo VII, sabe perfectamente cuán frecuentes son temas y personajes emparentados con todo el complejo de hechos a que venimos refiriéndonos. El tema de la lucha por el poder y de la victoria del animal aparentemente débil sobre el poderoso es central. Una fábula como la del mono, que se hace elegir rey, y que es destronado y objeto de burlas por las artes de la zorra, fábula presente ya en Arquíloco, es prototípica. La zorra es dentro de la fábula griega el animal que con más exactitud reproduce los rasgos del tipo «cómico» a que nos hemos venido refiriendo³⁴. Y aparece en este papel varias veces ya en Arquíloco³⁵.

El mismo Esopo, narrador de fábulas y supuesto creador del género, nos es presentado en la leyenda como un personaje de tipo «cómico». El núcleo más antiguo de la misma se refiere al episodio final de su vida en Delfos: acusado por los delfios de haber robado una copa del dios, fue condenado a muerte y arrojado por un barranco, pese a un torneo de ingenio en que Esopo se defendió

³⁴ Sobre el carácter de la zorra en la fábula, cf. C. García Gual, *Emerita* 38 (1970), pp. 417-431.

³⁵ Cf. mi reconstrucción de estas fábulas en *Líricos Griegos I* cit., p. 35 ss.

narrando fábulas: concretamente, la del águila y el escarabajo, que demuestra que no hay enemigo pequeño. Según la leyenda, los delfios hubieron de expiar la sangre de Esopo, resucitado luego.

A. Wiechers³⁶ ha hecho muy verosímil que Esopo fuera originariamente un *fármaco* de un ritual delfio: la etiología de su muerte es idéntica a la de los *fármacos* de las Targelias de Atenas. Como personaje ingenioso, narrador de fábulas y víctima de un crimen, Esopo se coloca al lado de Arquíloco, vengado también él por el dios de Delfos. Es cierto que elementos diversos, algunos orientales, entraron pronto a integrarse en su imagen, que desde el siglo V comportaba el dato de su calidad de esclavo y su origen frigio: era un extranjero de clase inferior, piénsese otra vez en Arquíloco. Pues bien, puede reconstruirse a partir de versiones bizantinas lo esencial de una *Vida de Esopo* del siglo I d. C., que representa la culminación de la leyenda esópica³⁷. En otro lugar³⁸ hemos expuesto nuestras razones para pensar que una gran parte de los datos contenidos en esta *Vida* proceden de fecha antigua, pertenecen a la leyenda original de Esopo. Continúan un prototipo «cómico» preliterario.

Esopo se nos presenta como un esclavo frigio, feo y jorobado, tartamudo o mudo (aunque luego es curado): como la propia imagen del *fármaco*, como Hiponacte, los sátiros y los personajes de comedia³⁹. Es objeto de malos tratos, tachado de imbécil, vendido una y otra vez. Pero siempre triunfa con su ingenio y llega a convertirse en el verdadero dueño de su amo Janto. Procede mediante astucias y estratagemas; cuenta fábulas y símiles; descifra adivinanzas y es protegido por los dioses. Salva a Janto repetidamente de la muerte, salva a los samios de ser conquistados por Cresos. Y conquista también a la mujer de Janto. Critica a Janto y a los filósofos sus amigos, a su mujer, a los reyes y poderosos. Finalmente, muere tras su torneo de ingenio con los delfios.

Una vez más tenemos ante nosotros el mismo modelo: parece imposible que estas coincidencias sean casuales.

Así, en definitiva, pensamos que de rituales emparentados con los de tipo carnavalesco europeo a que hemos venido haciendo referencia han salido no sólo temas literarios, sino géneros literarios como el yambo, la comedia, la fábula, y tipos de personajes míticos o legendarios primero, literarios después; tipos que han servido incluso de modelo para la conformación de las biografías de los primeros representantes del individualismo y de la crítica griegas. Porque, en definitiva, el hecho de más consecuencias para el futuro ha sido que, a partir de elementos de importancia subordinada, aparentemente, de las fiestas griegas, se vio la posibilidad de crear sistemas ideológicos y géneros literarios distintos de los géneros encomiásticos tradicionales, que presentaban modelos de conducta

³⁶ *Aesop in Delphi* (Meisenheim, 1961).

³⁷ Cf. la edición de B. E. Perry, *Aesopica* (Urbana, Illinois, 1952), p. 1 ss., con importante prólogo.

³⁸ «The Life of Aesop and the Origins of the Novel in Antiquity», en prensa en *Quaderni Urbinati*.

³⁹ Véanse datos en Plebe, *op. cit.*, p. 72 ss.

de tipo heroico y caballeresco, de valores fijos. Se abrieron, en una palabra, camino la crítica, las vías individuales, la noción de la justicia también.

Nada de extraño tiene que en fecha posterior, cuando en Grecia se hizo más aguda la crítica de la sociedad tradicional y se quiso fundar una moral nueva, los representantes del nuevo pensamiento, Sócrates primero y los cínicos después, ofrecieran modelos biográficos y de actuación no sin relación con los que aquí hemos estudiado. Es notable sobre todo la fusión en la *Vida de Esopo* de elementos antiguos como los descritos arriba y elementos modernos de carácter cínico. Pero esto rebasa ya lo que era nuestra intención.

Nos proponíamos simplemente ofrecer un ejemplo de lo que puede ser un tratamiento comparado de los temas rituales y literarios y de la creación de modelos de actuación crítica no por obra meramente individual y sin raíces, sino a partir de condicionamientos de tipo social y religioso. Y de detallar en cierta medida la repercusión de estos hechos en la evolución de la literatura, la sociedad y el pensamiento griegos, donde pudieron desenvolverse en un medio relativamente libre de interferencias extrañas.