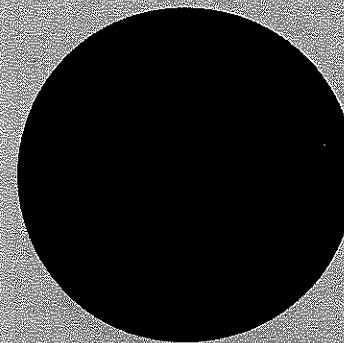


■ Real Escuela Superior de Arte Dramático ■

TEORIA  
● RESAD ●

■ Ministerio de Educación y Ciencia ■

# TEORIA



1

TEATRO Y SOCIEDAD EN LA  
GRECIA CLASICA

RESAD

Carlos García Gual

Edición  
DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES  
DE LA RESAD DE MADRID

Diseño  
JUAN ANTONIO VIZCAINO

© REAL ESCUELA SUPERIOR  
DE ARTE DRAMATICO  
Requena, 1  
28013 Madrid  
I.S.B.N.: 84-88338-02-3  
Depósito Legal: M-32171-1992  
Impreso por: EDILASER, S. L.

## Teatro y sociedad en la Grecia clásica

CARLOS

GARCIA

GUAL

Me gustaría iniciar estas consideraciones acerca de algunos aspectos fundamentales del teatro griego clásico, destacando lo lejos que estamos ya de los griegos. Esa lejanía no es sólo una distancia cronológica de unos veintitantos siglos. Es fundamentalmente una manera distinta de comprender y expresar el mundo. Nuestra vida y nuestra sociedad está cada vez más alejada de ese mundo antiguo, no sólo porque éste pertenece irreversiblemente al pasado, a un pasado cada vez más añejo, sino porque el progreso de nuestra civilización nos va llevando cada vez más lejos de los modos de vivir y pensar y expresarse que caracterizaron la cultura griega clásica.

Por otro lado, también es cierto que en esa cultura están las raíces de nuestra tradición cultural más elevada, y que hemos heredado de los griegos una manera de sentir y concebir y representar la realidad en el arte, la literatura y el pensamiento.

Las artes plásticas, la literatura en algunos de sus géneros más característicos (entre ellos los dramáticos), y la filosofía tienen unos claros precedentes en los géneros creados y desarrollados en la Grecia antigua. Hablamos con unos términos que tienen origen griego, y nuestro acervo cultural está formado de conceptos griegos. Esa familiaridad con la cultura griega no deja de encubrir una cierta ambigüedad. Y es una buena cautela advertir cuán extraños somos a ese mundo antiguo; cómo cada día somos menos griegos.

Un buen ejemplo para meditar en ese distanciamiento es, a mi parecer, el del teatro, contrastando su significación social en la Atenas del siglo V a.C y el teatro en nuestros días. No vamos a descender a los detalles. Tan sólo pretendemos invitar a unas reflexiones de carácter amplio y nos bastan los aspectos más generales de este fenómeno social.

Quienes leemos las tragedias antiguas, con mayores o menores pretensiones filológicas, podemos incurrir en el riesgo de olvidar el contexto social de esas piezas, que no fueron escritas para un consumo privado de lectores o comentaristas privados (al modo como hoy se componen las novelas u otros géneros de literatura), sino para unas representaciones dramáticas de carácter popular. Los textos del teatro trágico fueron creados con un destino muy preciso: las representaciones festivas en el gran teatro de Dioniso, al pie de la Acrópolis, en unas fechas muy bien determinadas: las Dionisias o las Leneas de un año cualquiera del siglo V. Entender bien esos textos requiere encuadrarlos en el ambiente ciudadano al que se destinaron. Las treinta y tantas tragedias supervivientes son las reliquias de unos cientos de obras trágicas que fueron representadas en ese marco teatral peculiar. Cada año se estrenaron en Atenas alrededor de quince tragedias, durante el siglo y pico en que la tragedia se mantuvo como un género floreciente. Muchas de ellas no se repitieron jamás. Ya en el siglo IV se permitió la reposición de las obras de los grandes dramaturgos, muertos ya, Esquilo, Sófocles y Eurípides, en una época en que el género trágico andaba moribundo; la reposición de obras estrenadas decenios antes es una prueba clara de la decadencia del género trágico, cuya muerte estaba ya sentenciada a fines del siglo V, cuando desaparecieron, en 406 y 405, el viejo Eurípides y el aún más anciano Sófocles, y cuando Aristófanes compuso *Las Ranas* (404) para expresar las nostalgias del público.

Al considerar el teatro trágico ateniense en su conjunto lo primero que se advierte es su carácter religioso, "político", cívico y popular. Era un género dramático destina-

do a todo el pueblo de Atenas, un espectáculo pensado para grandes representaciones a cielo abierto en teatros como el dedicado a Dioniso, al pie de la Acrópolis, en cuyo graderío cabían de quince a treinta mil espectadores. Las representaciones trágicas formaban el núcleo de los actos festivos de las Grandes Dionisias y de las Leneas, fiestas y espectáculos para todos los ciudadanos, sin distinción de rango ni clase social. Como el mismo dios, Dioniso, tampoco los ritos y fiestas a él dedicados hacen distinción de ricos ni pobres.

Las representaciones trágicas jamás perdieron ese trasfondo cívico, que está unido a un determinado ceremonial y a un marco religioso del que participa la colectividad ciudadana en su totalidad. Hasta los ciudadanos más pobres pudieron asistir al teatro gracias al fondo creado expresamente para este fin por la democracia de Pericles. La fiesta, colectiva, cívica y religiosa, es el marco de las representaciones teatrales. Y el Estado democrático se toma muy en serio esos festejos unidos a la vida religiosa y cultural de la pólis, que tienen un trasfondo tradicional y ritual, y a la par tienen una significación clara como elemento de la educación del ciudadano.

Hasta qué punto éste era un tema importante en la vida política, lo revela el hecho de que el Estado ateniense se cuidaba de organizar y sufragar —mediante el impuesto de las *coregías* a los ciudadanos más acaudalados de la villa— todos los gastos de las representaciones teatrales. Tanto más curioso es el hecho cuando recordamos que la democracia ateniense no se preocupaba por otros aspectos de la educación, por ejemplo, por instituir escuelas públicas donde los niños aprendieran a leer y a escribir. El

aprendizaje de las letras (que era, desde luego, importante para el éxito social en una ciudad ilustrada como era Atenas en la época) corría a cargo de los ciudadanos, que tenían que costear sus estudios de su propio pecunio; en cambio, se velaba públicamente por el mantenimiento de las fiestas anuales de teatro, incluso en las épocas de guerra o de crisis económica. Sin duda, porque se estimaba que la educación que las representaciones trágicas (y, en menor medida, también las de la comedia) impartían al pueblo en su conjunto era de una gran importancia y de una urgente conveniencia para la vida mejor de la colectividad.

Los poetas fueron los educadores del pueblo griego —mucho más que los sacerdotes y aún que los legisladores, y mucho más generalmente y antes que los filósofos—. Después de Homero, fueron los trágicos atenienses los más claros representantes de esa educación. En la época más floreciente de la democracia la tragedia fue el espectáculo más significativo en la vida cultural de la ciudad de Atenas, el centro de la Hélade intelectualmente. En ese cuidado del Estado por el teatro late de un lado un apoyo a las fiestas religiosas de carácter comunitario, pero se expresa sobre todo el celo por la educación unida a la recordación de los mitos (en las Panateneas el Estado cuida del recitado de los poemas homéricos, que son un elemento esencial en la formación cultural de los jóvenes griegos). Cuando en *Las Ranas*, de Aristófanes, el dios Dioniso debe decidir si resucita a Esquilo o a Eurípides, es justamente ese rasgo de "educador del pueblo" el que resalta y se presenta decisivo en la difícil alternativa.

De manera más anecdótica, pero que ilustra muy bien el aprecio del pueblo ate-

niense hacia los dramaturgos, está el hecho de que, tras la representación de *Antígona*, se decidiera por votación elegir estratega a Sófocles —en un momento grave, en la guerra contra la sublevada isla de Samos—, como premio a la admirable comprensión que el autor trágico había mostrado de la naturaleza humana y de los riesgos de un poder ejercido sin miramientos hacia la piedad.

Hay en el marco en que se presentan las tragedias, algunos trazos que subrayan su notoria vinculación con la fiesta dionisiaca, es decir, su trasfondo religioso ritual. Las representaciones vienen precedidas de una ceremonia religiosa, con una procesión y un breve sacrificio, que se celebra sobre el pequeño altar que está en medio de la *orchestra*; el sacerdote de Dioniso ocupa el sitio de honor en el centro de la primera fila del graderío; y luego está el discutido tema de los orígenes del teatro como drama sacro y el uso de las máscaras con su posible trasfondo ritual. Pero ahora no queremos entrar en ese terreno de las hipótesis y de los rastreos sobre la evolución del drama a partir de un primitivo esquema de canto y representación más simple y más estrictamente religioso, en un culto más concreto. Dejamos pues a un lado las elucubraciones sobre el ditirambo como núcleo originario, o el argumento originario de los sufrimientos de Dioniso, etc. La tragedia es religiosa en un sentido más amplio: en el sentido de que en los dramas trágicos, que tienen generalmente como centro algunos episodios míticos heroicos, se representa un mundo donde actúan, junto a los héroes sometidos al dolor y a la muerte, humanos en su capacidad para el sufrimiento y en su vacilante actuar, los poderes divinos, los mismos dioses de la

religión tradicional, los dioses de los que los mitos nos refieren los hechos fundamentales y su radiante vivacidad.

La religiosidad del teatro trágico está así en dependencia con las leyendas de los mitos; pero también cabe advertir una religiosidad más profunda en la mirada trágica, en la sabiduría trágica de un Esquilo (*Regisseur und Theologe*), de un Sófocles, incluso de un Eurípides. El poeta trágico nos ofrece su comprensión religiosa del destino heroico —que es una visión simbólica del destino humano, y nos conmueve precisamente por ello—, y de alguna manera su comentario y su dramatización trascienden el mito en esta hermenéutica de la impregnación del sentido religioso del actuar y el sufrir de los héroes por esa presencia de los dioses, a veces crueles, terribles siempre.

En esta acepción, y no en la mayor o menor permanencia en el teatro de los rasgos rituales originarios, es en la que podemos destacar que la tragedia griega era esencialmente un drama religioso —como han subrayado algunos destacados intérpretes del teatro antiguo, como H.D.F. Kitto—. En la tragedia, “una cosa es constante: la aserción de un orden del mundo, simbolizada por la presencia o actividad de los dioses. El drama religioso contiene a dioses tanto como a hombres, y donde los dioses están presentes tienen que tomar precedencia. Sólo cuando el drama humano que se muestra en un primer plano es contemplado sobre el trasfondo —*background*— de la acción divina, se ve de verdad la estructura y la significación de la obra dramática” (Kitto, en *Form and Meaning in Drama*, 1956, ed. 1970, pág. 258).

Los dramaturgos atenienses fueron grandes pensadores de la época de la sofística y la ilustración, que exponen su concepción del mundo en sus versos y en la construcción misma de sus tragedias. Y esa concepción del mundo es una concepción religiosa, en el sentido apuntado. La sabiduría trágica es la expresión de una peculiar manera de entender la vida humana, sobre un plano donde la acción de los mortales se interfiere con la de los dioses, unos dioses como los griegos que no son trascendentes, que generalmente no proceden mediante recursos sobrenaturales, sino que son inmanentes al propio mundo, a esta realidad en la que los hombres luchan, se enaltecen y sufren y son precipitados en la destrucción y en la muerte.

Esta concepción de la vida humana, que es propia de los grandes autores trágicos, trasciende la religiosidad tradicional, aunque enlaza ciertamente con la piedad homérica, con esa visión dramática que el gran poeta épico había ofrecido en la *Iliada*. Es algo muy distinto de la visión moralizante que Platón nos ofrece luego, y muy diferente también a la piedad tradicional, de esa concepción de la providencia divina que retribuye a los justos con el triunfo y castiga a los malos. Sófocles insiste en lo absurdo e injustificado del dolor humano, al tiempo que subraya la grandeza de los personajes heroicos en su avance hacia la agonía.

Recogiendo unas migajas del festín de Homero, como decía Esquilo, el dramaturgo componía sus tragedias, donde la acción se acompañaba de una constante reflexión sobre las grandezas y miserias de la condición humana. Trabadas por los diálogos y los cantos líricos las escenas evocaban

antiguos episodios sangrientos. Música y poesía se aunaban en esa recuperación de un tema mítico, de un argumento ya conocido en sus líneas generales por el público, pero que ahora la escenificación y las palabras del dramaturgo reconstruían a una nueva luz. Los espectadores ya conocían la trama de antemano, como conocían, desde su niñez, las tradicionales sagas de los héroes —de los Atridas de Micenas, de los Labdácidas de Tebas, de los que regresaron de la guerra de Troya, de las andanzas de Heracles, etc.—. Pero esas viejas narraciones de prestigio inmemorial, de una espantosa grandeza, cargadas de sangre y de violencia y crueldad, que se contaban sobre los héroes de antaño, de un pasado fabuloso en que los dioses andaban más cerca de los héroes, e incluso alternaban con ellos, volvían en la escena trágica a ser construidas con una conmovedora cercanía. La tragedia resaltaba la humanidad de esos sufrimientos heroicos. Y los héroes, gigantes y arcaicos, se convertían, por obra y gracia de esta dramatización, en símbolos de todos los hombres que sufren y se precipitan a la muerte en un mundo demoníaco. El alivio del terror y la compasión que sentían los espectadores, según la observación de Aristóteles, esa famosa “purificación” o *katharsis* psicológica efectuada por la tragedia, se basa en ese reconocimiento de que los héroes del mito, venidos sobre la escena con sus altos coturnos, sus resonantes máscaras, su ropaje y sus palabras grandilocuentes, eran símbolos de una humanidad permanente, y sus pasiones y padecimientos representaban simbólicamente los sufrimientos que a todo hombre le podían llegar. Bajo las máscaras de los actores trágicos el espectador percibía la humanidad, que se mostraba en unas figuras de especial grandeza y noble prestigio.

Pero la tragedia no ensalzaba a los héroes muertos, como tales gloriosos difuntos, sino que les confería una significación para el presente. Era una lección para el mundo real, una representación simbólica de las peripecias y catástrofes que amenazaban al existir humano. Se recurría al pasado mítico para dar una lección sobre el presente. Y ésta es una de las más notables paradojas del drama antiguo.

La crisis del sentido trágico (de la que escribió magistralmente K. Reinhardt) estriba justamente en esa pérdida de conexión con el mito. En algún modo ya lo vio F. Nietzsche, aunque no fue el optimismo socrático lo que arruinó la lección trágica. Más bien fue el escepticismo y la desesperación (como ha señalado W. Kaufmann) lo que motivó la desaparición de la tragedia. Cuando se perdió la creencia en una representación religiosa del mundo, la interpretación trágica de la vida humana quedó desfasada. En las últimas tragedias de Eurípides (en *Electra*, en *Ifigenia en Aulide*, en *Orestes*) ya se percibe esa decadencia del sentido. Con la muerte de Eurípides y Sófocles —en 406 y 405— se selló la muerte de la tragedia ateniense. Sin fe en los dioses, en los héroes, en la grandeza del destino humano, sin confianza en las virtudes más allá del éxito o del fracaso, sin unos valores objetivos que justificaran la experiencia doliente de la actuación heroica, la lección del poeta trágico estaba condenada al silencio. Quedaban otros sucedáneos teatrales, quedaba el efectismo, la retórica y el drama psicológico, que derivaba hacia la comedia de costumbres, a lo que sería la Comedia Nueva, muy del gusto de los burgueses, sin muchas preocupaciones religiosas, políticas ni filosóficas. En definitiva, un teatro más moderno. Por

otro lado, venían los filósofos, más dogmáticos cada vez, con sus pretensiones de convertirse en los nuevos educadores espirituales del pueblo. Platón, el más grande de ellos, habría decretado la expulsión de los autores trágicos de su *República Ideal*.

Pero no es este tema tan debatido de la muerte de la tragedia, ni tampoco el aspecto del drama antiguo como un drama religioso lo que yo quería destacar aquí. Pretendía más bien enfocar la relación entre tragedia y mito desde otro ángulo, que es el de los márgenes de originalidad que tiene el autor trágico en su recreación de las antiguas historias míticas.

La acción del dramaturgo sobre el contenido heredado se manifiesta en una doble vertiente: de un lado tiene que escenificar el episodio mítico. La narración ha de ser convertida en *drama*; esto es, en una acción escenificada y representada sobre un ámbito distinto al evocado por el relato originario. De otro lado, el dramaturgo reflexiona sobre el significado de esa leyenda; profundiza en el significado de los episodios míticos, sin el menor empeño arqueológico, sino con un afán de extraer una lección política (es decir, ciudadana) y actual (es decir, que impresione y conmueva a sus oyentes).

Como ha señalado un estudioso del drama antiguo, "la tragedia nace cuando se empieza a mirar el mito con el ojo del ciudadano. Pero no sólo es el universo del mito quien pierde su consistencia y se disuelve. El mundo de la ciudad se encuentra del mismo golpe cuestionado y, a través del debate, discutido en sus valores fundamentales". Hay un choque de dos tiempos: el tiempo arcaico del mito, ese *otro* tiempo, y el tiempo de la ciudad, el tiempo del

poeta y de sus contemporáneos, sentados en las gradas. Hay una utilización de los relatos míticos, que hablan de unos héroes antiguos, aristocráticos, desmesuradamente individualistas, como ejemplos, pero ejemplos dramáticos, propuestos a los habitantes de esa *pólis* ilustrada y democrática. Hay un contraste entre el pasado grandioso y feroz y la actualización del mito en el drama. Sin duda, la presencia del Coro ayuda a suavizar el contraste; por medio de sus evocaciones líricas, por medio de sus comentarios y sus advertencias, desofidas casi siempre, el Coro introduce unos tonos de resonancia que mitigan la dureza de los héroes. Y recuerdan con su presencia que, en torno a los héroes, existe otra gente menor, espectadores del drama.

Es significativo y paradójico que, para hablar del presente —un presente que no es sólo actualidad, sino también perduración, de unos valores y unos temas humanos que son más que momentáneos— el dramaturgo recurra al pasado; es decir, a la tradición mítica, que habla de un tiempo esencialmente distinto y de unos personajes más que humanos. Es curioso que el autor trágico no invente sus temas, sino que los repita. Ya lo habían hecho los poetas épicos, y los líricos, en buena parte. Se trata de un rasgo de una sociedad arcaica.

Pero al mismo tiempo, recordemos que la sociedad griega no está lastrada por un respeto y un conservadurismo notable, sino que es una sociedad progresista y crítica, que frente a la tradición se ha caracterizado siempre por un distanciamiento singular. Las estatuas de las diosas cambian con los tiempos rápidamente; las *kórai* de la acrópolis destruida por los persas a comienzos de siglo, van a parar al material de derribo

que se reutiliza para rellenar los huecos en los nuevos muros de Atenas, y se esculpen nuevas imágenes. De igual modo los poetas critican a sus antecesores y los filósofos a los poetas. Es una tradición antiautoritaria. Homero es el educador por excelencia de todos los griegos, pero es censurado por Jenófanes y por Heráclito, por Tucídides y por Platón. La tradición es sometida constantemente al examen crítico. La verdad no se apoya en la autoridad de los antiguos maestros, y ni hay dogmas religiosos ni revelaciones dogmáticas; todo está sujeto al libre examen. Y esto vale especialmente para la tradición mítica, dejada en las manos de los poetas —no de los sacerdotes ni de los adivinos profesionales—. Eso da a su transmisión a través de la literatura unos márgenes de libertad que no tienen, creo, parangón en ninguna otra sociedad antigua. (La tradición religiosa en otras culturas, donde está ligada a unos textos sagrados, como es el caso de la hindú, o la cristiana, o la hebrea, o la mahometana, ha sido algo muy distinto, mucho más cargado de intransigencias y dogmatismo.)

La palabra griega *mythos* significa tanto mito, es decir, el relato tradicional que habla de los tiempos antiguos de los héroes y los dioses, como argumento en el terreno del drama. Así la utiliza Aristóteles al analizar en su *Poética* los elementos esenciales de la tragedia: "Seis elementos la constituyen como tal: argumento (*mythos*), personajes (*ethe*), dicción (*léxis*), pensamiento (*diánoia*), espectáculo (*ópsis*) y música (*melopoía*). Y no hay más al margen de éstos..." "El argumento, *mythos*, es la *mímesis* de una acción, ya que por argumento entiendo la ordenación de los acontecimientos (*synthesis tôn pragmatôn*)... El más importan-

te (de los seis elementos) es la estructura de los acontecimientos, ya que la tragedia es la *mímesis* de una acción, no de unos hombres".

El hecho de que una misma palabra sirva para referirse al mito tradicional y al argumento teatral es de por sí mismo harto significativo. Pero una vez más queremos subrayar la ambigüedad que hay en ese *mythos* como núcleo de la representación teatral: de una parte es algo heredado, de otra es algo que se construye. Como estructura dramática el argumento de una pieza no viene de la narración tradicional. El dramaturgo corta un episodio de la amplia urdimbre mítica, lo moldea, lo escenifica y le da un tiempo y un espacio dramáticos, en fin, una estructura mimética. La actualización (*mímesis*) que la escenificación supone no es mera imitación en el sentido de una copia; es creación (*poiesis*), es recreación dentro de unas nuevas coordinadas plásticas. El paso de un género literario a otro: de la narrativa usada por el mito al drama con su *mímesis* hay un salto que muestra la inteligencia creadora del autor, verdadero *poietés*.

En el drama, el episodio mítico reviste una nueva estructura; esa *synthesis tôn pragmatôn* de que habla Aristóteles no viene del mito antiguo, sino que es invención del dramaturgo sobre una serie de motivos y personajes heredados. Con el enfoque mimético y con la nueva dicción, las palabras de los actores y del coro que son invención suya, el dramaturgo crea un nuevo sentido sobre la pauta esquemática de la antigua trama mítica.

Para destacar la libertad del dramaturgo trágico frente a los temas míticos que recrea en su reflexión y reconstrucción

mimética, me limitaré a dos ejemplos: *Antígona* y *Edipo rey*, de Sófocles.

### ANTIGONA Y EDIPO REY

«El deseo de Antígona de enterrar a su hermano, desafiando con ello la autoridad de Creonte, es una historia que sin duda era conocida en aquellos tiempos, pero parece ser que ningún otro poeta griego anterior hizo lo que Sófocles.

En la versión de Eurípides, por ejemplo, parece ser que Creonte mandó a su hijo Hemón para que matara a Antígona, pero Hemón la escondió y tuvo un hijo con ella. Cuando más tarde este hijo llega a Tebas para los juegos olímpicos, Creonte lo reconoce por una señal en el cuerpo, característica de la familia y ordena la ejecución de Antígona y de Hemón. Luego interviene Dioniso, intercediendo por su vida, y la obra termina con un final feliz. En una versión posterior la viuda de Polinices ayudó a Antígona, y ambas fueron sentenciadas a muerte, pero rescatadas por el ejército de Teseo. Nuevamente el final es feliz.

El argumento de Sófocles no está dictado por la tradición, sino que fue modelado por el poeta y usado como vehículo para expresar su experiencia de la vida. Únicamente en su versión, Antígona es más noble que los dioses, de la misma manera que Ulises en el *Ajax*. Los dioses son crueles y vengativos y hacen pagar a los hijos las transgresiones de los padres, sin mostrar ningún tipo de amor ni caridad. Llenos de odio y completamente insensibles, destruyen a una mujer que ha sido desgraciada toda su vida, pero que ha tenido el valor suficiente para no dejarse aco-

bardar por la desesperación. Cuando Creonte insiste en que hay que odiar a los enemigos de la ciudad, ella responde:

*"No he nacido para compartir el odio, sino el amor"* (523).

Οὔτοι συνεχθεῖν, ἀλλὰ συμπλεῖν ἔφην

No sabemos de ningún personaje en la temprana literatura griega que se pueda comparar a Antígona».

(W. Kaufmann, *Trag. y Fil.*, pág. 328).

«Las versiones más antiguas conocidas de la historia de Edipo se encuentran en la *Iliada* y la *Odisea*, y ambas difieren notablemente del argumento de Sófocles. La alusión en la *Odisea* comprende diez versos, 271-280, en el canto XI, cuando Ulises desciende a los infiernos:

*"Luego vi a la madre de Edipo, la bella  
[Epicasta,  
que cometió un gran error, ignorándolo su  
[corazón,  
al casarse con su hijo. Y éste, asesino de  
[su padre,  
se casó con ella. Y los dioses lo revelaron  
[a los hombres.  
El permaneció en la amable Tebas y  
[gobernó a los Cadmeos  
sufriendo las penas dictadas por los  
[dioses,  
y ella descendió al Hades, de puertas  
[sólidamente cerradas,  
pasando un lazo corredizo por el  
[travesaño del techo.  
Y, subyugada por la pena, le dejó  
[sufrimientos  
como los que origina una madre de las  
[Furias".*

En este fragmento, la verdadera identidad de Edipo se llega a saber "inmediatamente" después de su matrimonio y cuando seguramente no había aún ningún hijo. Yocasta (llamada aquí Epicasta) se ahorcó, como en la versión de Sófocles, pero aquí Edipo permanecía como rey de Tebas, un hombre desafortunado.

La *Iliada*, que es anterior a la *Odisea*, nos añade un detalle más. En el canto XXIII, donde se describen los juegos funerarios, uno de los competidores se presenta como un hombre que "había llegado a Tebas para asistir al entierro de Edipo, y allí había ayudado a todos los Cadmeos" (679-80). La implicación es clara: después de haber reinado en Tebas durante años, Edipo murió al fin en una batalla y se le hizo un gran funeral en Tebas, con juegos comparables a los que se describen en la *Iliada* en honor de Patroclo.

En las obras conservadas de Hesíodo, el nombre de Edipo no aparece más que una sola vez y aún por casualidad; pero en los fragmentos del *Catálogo de las mujeres* encontramos tres pasajes, casi idénticos, que se refieren a que "Hesíodo dice que cuando Edipo murió en Tebas, Argeida, mujer de Adrasto, vino con otras al funeral de Edipo", lo cual está muy lejos de las conclusiones de *Edipo rey* o de *Edipo en Colono*.

Poco se conoce de la épica cíclica griega, extraviada, de la *Tebaida* y la *Edipodia*, pero en esta última es Euriganea, segunda esposa de Edipo, la madre de sus hijos, y mientras ellos resulta consistente con el tratamiento de Homero, la diferencia con el de Sófocles es sorprendente. En ambas obras épicas, y en *Las Fenicias* de

Eurípides, Edipo se retira y no muere en el exilio.

Quizás unas pocas palabras que han sobrevivido, como una cita de la *Edipodia*, sean más eficaces que cualquier argumento para desmentir la creencia común según la cual la versión de Sófocles es la historia de Edipo, y que no hay ninguna necesidad de distinguir entre sus argumentos y los mitos antiguos: la Esfinge "mató a Hemón, el amado hijo del intachable Creonte". Esta cita tendría que convencernos a todos los conocedores de la *Antígona* de Sófocles, de la libertad que disfrutó el poeta para utilizar antiguas tradiciones.

En Píndaro encontramos una referencia a "la sabiduría de Edipo", así como un pasaje sobre el destino, en el que se le cita, como ejemplo, sin dar su nombre:

*"Su desafortunado hijo se encontró con  
[Layo  
y lo asesinó, cumpliéndose la palabra  
pronunciada mucho antes en Pito"*  
(ol. II, 38-40).

Aquí nos aproximamos a la versión popular de la historia con el acento en la mala fortuna del destino.

Únicamente conocemos la tercera obra de la trilogía que escribió Esquilo sobre Edipo. En ella se da importancia al tema de la culpa hereditaria: los hijos pagan los pecados de los padres. Se le había advertido a Layo que no tuviera hijos, y este tema gobernaba la trilogía. Es muy posible que fuera Esquilo quien por primera vez conectó los hijos de Edipo con el incesto que él cometiera con su madre.



El *Edipo* de Eurípides se ha perdido, pero en un fragmento conservado, son los sirvientes de Layo quienes arrancan los ojos a Edipo, no él mismo. En *Las Fenicias* (107), resume una vez más la historia el prólogo de Yocasta y el discurso de Edipo al final añade un nuevo énfasis sobre el destino (1595 y 1608-14). Pero esta obra es ya posterior al *Edipo Rey*, de Sófocles, y la versión conservada contiene algunas adiciones del siglo IV a.C.

Estas comparaciones nos permiten evidenciar la tremenda originalidad de Sófocles. Hubiera podido centrar el argumento en la ineluctabilidad del destino, pero no lo hizo. Al colocar todos los acontecimientos de la vida de Edipo en unas pocas horas, le convierte en un hombre que busca la verdad, y los conflictos de su tragedia no son los más obvios, sino que son contiendas entre Edipo, que reclama la verdad, y aquellos que él cree que le dificultan la búsqueda. El Edipo de Sófocles emerge como un personaje magnífico, consistente y fascinante, que no está sacado de los mitos del pasado, sino de la fuerza genial del poeta.

El problema central que Sófocles coloca es el de qué manera finalmente sale a la luz la verdad sobre Edipo. Esto es un aspecto que ni Homero ni Píndaro, y tampoco Esquilo ni Eurípides, mencionaron».

(F. Kaufmann, *ob. cit.*, págs. 179-82.)

Sobre cómo varía la visión de un determinado héroe o dios en la tradición literaria he dado algún ejemplo en otra parte: por ejemplo, en mi *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Hipérior, 1980.

Del amplio repertorio de episodios de la mitología heroica, la tragedia ha seleccionado aquellos temas que estaban en consonancia con su intención dramática: los que mejor correspondían a los sufrimientos de los héroes, los que comprendían una catástrofe de la fortuna heroica del protagonista y, especialmente, aquellos casos en que esta peripecia violenta venía acompañada de un reconocimiento especial, lo que Aristóteles llamó *anagnórisis*. No tengo ahora tiempo para entrar en este tema, hartamente conocido. Citemos algún ejemplo, como el de Edipo o el de Agamenón o el de Penteo. Al final de la carrera heroica, cuando el héroe está en lo más alto de su triunfo, se ve arrojado a lo más hondo de la calamidad, y no es el mero azar quien produce ese cambio, sino la propia conducta del gran héroe quien se precipita a la catástrofe trágica, resuelto y empeñado en su destrucción por un desconocimiento de sí mismo, por un error de cálculo, por lo que Aristóteles llamaba *hamartía*. El error, otras veces, no lo comete el mismo protagonista, sino uno de los seres más cercanos a él. Así, por ejemplo, en *Las Traquinias* es la dulce y amante Deyanira la que condena al victorioso Heracles a una feroz muerte, y se condena a sí misma al suicidio y la desesperación. Esta es, sin duda, una de las más bellas y más crueles historias míticas recontadas por Sófocles. Heracles, el más grande de los héroes, ha cumplido ya sus largos y arduos empeños, ha vencido a los feroces monstruos y regresa a casa para gozar de la gloria y la dicha. Deyanira, la mujer que le ama y le espera, le envía un regalo, y esta prenda esconde la venenosa trampa que los destruirá a ambos. No hay reconciliación, y la muerte de Heracles, abrasado por la túnica ardiente y por las llamas del Eta, está cargada de

odio. Un final inmerecido cierra la carrera del hijo de Zeus, que más combatió por la gloria y los hombres. Y eso no es un mero producto del azar. Los versos finales de la pieza lo dicen claro: "Habéis contemplado grandes y extrañas muertes / múltiples agonías nunca vistas / tras las que no está sino Zeus" (1275-8).

Cuando en una determinada ceremonia religiosa se escenifica ritualmente algún episodio mítico, el rito reproduce cuidadosamente las palabras y los gestos del drama sacro, repite el texto porque la intención religiosa y la eficacia del rito depende justamente de la evocación literal. Así, en el mundo babilónico en las fiestas de Año Nuevo, se escenificaba el combate de Marduk y la Sierpe Tiamat, ese mítico encuentro del que había surgido el mundo ordenado. En muchos pueblos y mitologías se reproducen escenas similares. Drama sacro que quiere ser eterno.

En la representación dionisiaca hay algunos elementos rituales: las máscaras y el coro evocan una atmósfera cultural, y la reiteración de elementos rituales es una característica arcaica del drama ateniense. Sin embargo, los temas del mismo, que de un lado vienen del mito (lo que enlaza con el trasfondo religioso y con todo un ritual que evocaba las glorias de los héroes muertos), son temas confiados a la recreación poética. Jamás se repite en las Dionisias una tragedia. Continuamente las representaciones son nuevas; es decir, nuevas formas de evocar temas del pasado para contemplarlos desde el presente, para reflexionar sobre ellos como ejemplos de la perenne condición humana, sin ningún interés anticuario. Continuos estrenos cada año compiten por los premios que la ciu-

dad otorga, en esas fiestas que son juego teatral y a la vez educación cívica. Y las fiestas tienen origen reciente (instituidas por el tirano Pisístrato).

Las máscaras que llevan los actores simbolizan la comunicación con el trasfondo mítico reincorporado, reinterpretado. Como define J. Cazeneuve, el uso de las máscaras: "El falso rostro que se pone sobre el verdadero para ocultarlo, es el símbolo de la comunicación con el más allá". Pero los mitos griegos viven justamente en sus reinterpretaciones, en sus comunicaciones tan poco estáticas, reviven en las reflexiones de los poetas y los dramaturgos, y esa frivolidad, esa versatilidad, esa capacidad de exponer nuevos y actuales problemas es lo que da a los mitos griegos, en la sociedad griega antigua, su fascinante poder espiritual, su fuerza para expresar y reflejar la condición humana.

Arrojado por la fiesta ciudadana y arraigado en el mito, el teatro trágico ateniense pervivió durante algo más de un siglo, desde que Tespis lo fundara, hacia el 530, estimulado por el tirano Pisístrato, hasta el paulatino eclipse de finales del siglo V. Tuvo una función social que es difícil ignorar y a la que es difícil encontrar paralelos en la historia. La estructura de la sociedad helénica y la misma tradición mítica le confirieron una singular libertad, una libertad de expresión que se acompañó de un afán auténtico por utilizar el teatro como vehículo de una profunda visión del mundo y la condición humana. Esa visión trágica desarrolla los temas heredados de las leyendas heroicas y les confiere un nuevo sentido, como ejemplo y lección cívica, como dramática evocación de un terrible y espectacular pasado que suscita y

alivia la compasión y el terror, en cuanto que el espectador descubre bajo las máscaras heroicas la humanidad sufriente, y el dolor y la muerte como constituyentes de la grandeza del hombre. La tragedia murió cuando el mito dejó de ser el vehículo adecuado a las preocupaciones e inquietudes del pueblo griego.

Una nueva concepción del universo y del hombre rechazó la lección fundada en los mitos. La filosofía, la ciencia y el escepticismo arruinaron el antiguo modo de representación. Pero tal vez no lograron sustituirlo del todo y dejaron un vacío. Una nostalgia que se percibe en los versos de G. Benn:

*"Die Welt zerdacht. Und Raum und Zeiten  
Und was die Menschheit wob und wog,  
Funktion nur von Unendlichkeiten-  
[Die Mythe log.  
Woher, wohin - nicht Nacht, nicht Morgen,  
Kein Evoë, kein Requiem,  
Du möchtest dir ein Stichwort boergen-,  
Allein bei wem?"]*

*"El mundo deslustrado. Y espacio y tiempo  
y lo que la Humanidad tejió y meció  
—función de infinitudes tan sólo—  
el mito lo mintió.  
¿De dónde, adónde? Sin noche, sin mañana,  
Ningún evohé, ningún réquiem.  
Quisieras tomar prestado algún lema  
Sólo que ¿de quién?"*

Cuando consideramos lo que el teatro ha sido en Grecia y luego en la tradición occidental, europea, no podemos dejar de preguntarnos por su extraño destino y su peregrina función en las sociedades varias que albergan sus representaciones y resurrecciones, en formas diversas: tragedias, comedias, dramas, mimos, etc. Pero nunca probablemente, en ninguna época y en ningún otro lugar, ha tenido la hondura y popularidad unidas que consiguió en la Atenas del siglo V. El puñado de tragedias conservadas lo atestiguan. Pero debemos esforzarnos en imaginar su contexto, porque el teatro es siempre más que unos textos, por poéticos y brillantes que éstos nos parezcan.

Estas líneas quieren sólo invitar a esa reflexión.

NOTA. Para proseguirla, sugiero las lecturas de los libros de:

- W. Kaufmann, *Tragedia y filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mitología y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1987.
- C. Astier, *Le mythe d'Oedipe*, París, A. Colin, 1974.