

Ya que todos los bienes son pasajeros, las leyes deben tomar esto en cuenta. Lo que hoy es verdad aquí, no lo será mañana, y aún hoy no lo será en otro lugar. Sin embargo ya el sofista Antifón (479-411 a.C.) ve una superioridad en el carácter convencional de las leyes. Si un hombre se ve obligado a decir la verdad ante los tribunales, perjudicando con ello a veces a una persona que no le ha hecho ningún daño, se contradice así el primer precepto de la justicia, pero ello indica que la ley desempeña aquí una función elevada en las relaciones humanas.

O sea que, ya está dado entre los sofistas el antídoto a la anarquía de pensamiento y al caos político, contra los cuales, Roma, siglos después, impondría el orden de estructuras jurídicas y retóricas objetivas que reglamentasen la convivencia humana y las formas del derecho y la legislación, así como a la filosofía y al arte.

El ciclo realizado en la cultura antigua, de la fe en las creencias míticas al relativismo de valores y a la reglamentación legal de todas las formas culturales, es muy claro en la producción teatral de la época y en la actitud cada vez más racional de los caracteres trágicos. Esto indica el nacimiento de la crítica y surge paralelamente a las teorías dramáticas en que se fundamenta todo nuestro conocimiento sistemático de las bases poéticas de la tragedia.

Entre las principales corrientes de la crítica propiamente dramática surgida en Grecia, destaca muy especialmente la tiranía ejercida por el pensamiento lógico aristotélico, más tarde codificado por el sentido normativo de Horacio, cuya influencia se proyectó de modo irrefutable por espacio de XXV siglos. Es sabido cómo a través del tiempo, contra esta teoría clásica, rescatada por el Renacimiento y amalgamada al racionalismo cartesiano durante el

Neoclasicismo Francés, se alza rebeldemente una serie de posturas más creativas y libres, y, originariamente antidogmáticas (lo cual no obsta a que con el tiempo vengyan a convertirse en un nuevo normativismo). Y también esta postura consciente, que tiene de a romper con las cadenas racionalistas que han mantenido cautivo al teatro, hunde sus raíces en la antigüedad: en el carácter ritual de la tragedia y en la libertad de la Comedia Antigua, cuyas parábasis, anteriores al Arte Poética de Aristóteles son el punto de partida más remoto para la crítica occidental.

Mientras que dichas parábasis, particularmente las de Aristófanes, son una crítica a las formas de expresión vertidas por el propio comediógrafo en su obra y, por ello, más a tono con el calor del impulso creativo, ajeno a la frialdad del pensamiento lógico; en cambio las teorías de Aristóteles aparecen como una deducción a posteriori, cien años después del fenómeno artístico que fue el esplendor de la tragedia griega, y no a modo de código dramático, como se le considero luego.

Curiosamente, ambas tendencias emiten juicios valorativos de gran validez, a pesar de librar una continua lucha, contradiciéndose. Y si el filósofo estagirita ve sólo en la comedia la imitación de aquellos, cuyos vicios los hacen caer bajo el dominio de lo risible, y establece así la diferencia que hay entre la tragedia y la comedia: "esta pretende representar a los hombres peores de lo que son, aquella, en cambio quiere representarlos superiores a la realidad" 10 ; para Aristófanes, en vez, "también

10 'Εν δὲ τῇ αὐτῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέσχηκεν· ἡ μὲν γὰρ χειρόους ἢ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

Aristóteles.- POETICA (ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ) .- Versión directa, introducción y notas por el Dr. Juan David García Bacca.- Bibliotheca Scriptorum groecorum et Romanorum Mexicana.- Edición Bilingüe texto original y versión española.- Publicación del Departamento de Humanidades. U.N.A.M.- México, 1946.- p. 3. Cf. Tam

la comedia conoce lo que es justo", y haciendo una ridiculización de los trágicos, pone en labios del propio Eurípides la siguiente exclamación: "¡ Mis tragedias quedan reducidas a nada!..." 11

bién Aristóteles.- POETICA.- Obras Completas.- Traducción del griego por Francisco de P. Samarauch.- Tolle, Lege.- Editorial Aguilar.- Segunda Edición Madrid, España, 1967.- Capítulo 2 p. 78

11 ἀπολείς μὲν ἴδού σοι φερούδαί μοι τὰ δαμάματα.- Aristophanes.- THE ACHARNIANS (Ἀχαρνῆς) with the english translation of Benjamin Bickley Rogers. The Loeb Classical Library London. William Heinemann LTD. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press. MCMLX. 1960. Volume I. p. 46. Cf. también Aristófanes.- LOS ACAERNIENSES (Ἀχαρνῆς) Obras Completas.- Ed. Cit. p.p. 54 y 55.



LA EVOLUCION DE LA TRAGEDIA
(ESQUILO, SOFOCLES Y EURIPIDES)

La tragedia griega surgió de los diferentes cultos, en las fiestas que motivaban estos cultos consagrados a los dioses, donde se celebraban los diversos misterios como los eleusinos que tenían a *Δημήτηρ* (Demeter), *Κόρη* (Coré) e *Ίακχος* (Iacco) como dioses principales. Se excitaban los sentimientos del pueblo para la admiración y adoración a las leyes de la naturaleza. Todo el proceso de la agricultura se representaba en las fiestas de *Δημήτηρ*. Y en el culto de *Διόνυσος*, dios de la embriaguez, el pueblo se entregaba a un misticismo orgiaco en el que se condensaban el concepto religioso de las fuerzas de la naturaleza con los sentimientos de libertad e independencia. 1

1 Las fiestas que se celebraban a *Διόνυσος* eran las siguientes: *Διονύσια ἄγροικία* (Dionisiacas rústicas), en el mes de *Ποσειδῶν* (Poseidón, Diciembre); *Ληναια ἑας* (Lenea Reas), celebradas en el mes de *Γαμηλιών* (Gamelióñ, Enero); *τὰ ἐνάστει Διονύσια* (Grandes Dionisiacas), en el mes de *Ἐλαφηβολιών* (Elafebolión, Marzo), que conmemoraban la primavera en Atenas. De estas últimas en que se sacrificaba una cabra, símbolo del propio *Διόνυσος* surgió la preparación de la tragedia. La burda apariencia de los coros de sátiros que figuraban originó el nombre de tragedia en razón del disfraz de machocabrío que utilizaban *τραγοδοί* (tragodoi). Estos

Es evidente el desarrollo histórico de la forma dramática durante los breves años en que la tragedia alcanzó su plenitud en el siglo de Pericles y después. Ello se debe a la madurez lograda por el espíritu ático, y a la libertad conquistada por la democracia ateniense. Los trágicos más populares, pese a haber nacido con pocos años de diferencia entre sí, muestran señalados cambios en sus obras. No pueden sustraerse a las inquietudes producidas por la lucha entre las viejas y las nuevas ideas de la época.

Desde el punto de vista político-social, en la tragedia, los héroes, que se concebían dotados de un carácter semidivino, comenzaron a alternar con los hombres comunes. Y desde el punto de vista técnico, la transformación del coro trágico guarda un paralelismo con la racionalización de la concepción mítica religiosa de la vida. Los coros rituales constaban de muchos cantores al comienzo, pero ya el coro adaptado propiamente a la representación sólo contaba con quince coristas, y en algunos casos con doce. Eran dirigidos por un χορηγός (corifeo), el cual, además de entonar el canto era el que hablaba con los actores. De los coros surgió plenamente el actor, cuando alguno de los integrantes se separó para responder y dialogar con el resto. Así, pues, el actor fue en un principio el que respondía a los demás y al corifeo. Los griegos le llamaban ὑποκριτής (hypocrites), término que ha dado origen a la palabra hipócrita (persona que manifiesta unos sentimientos ajenos a los suyos).

Los actores aparecían en escena con zapatos muy altos y con vistosas túnicas de variados y brillantes colores, largas y a veces rellenas de crines, todo ello con el fin de aumentar la talla y coros entonaban el ditirambo; del prelude a estos cantos nació la τραγῳδία (tragedia), según Aristóteles.

dar más importancia al personaje; y cubrían la cara con una máscara trágica, la cual tenía una boca muy grande y dispuesta para que aumentara la voz. Al convertirse el recitador del preludeo en el actor principal y al personificar al héroe verdaderamente trágico, la tragedia vino a ser una serie de preludios y coros, a cuyo conjunto se agregó luego el narrador del desenlace o parte final llamada ἐξοδος (éxodo). Tespis (535 a.C.) es el autor al que conocemos como perfeccionador de estos elementos, pues elevó la categoría del κορυφαίος y creó tras él un escenario rudimentario, dejando ya en sus obras PENTEO (Πενθεύς) y ALCESTE (Αλκυστία) el embrión de la tragedia griega. 2 Más tarde, Frinicos (510 a.C.) mostró al actor cubierto con la máscara trágica con la cual y el cambio de vestido podía representar varios personajes. Sus obras más conocidas son IA TOMA DE MILETO (Κατάσχεσις Μιλήτου) y FENICIAS (Φαινίτται)

Después, Esquilo (524-456 a.C.) redujo importancia al coro introduciendo un segundo actor; la intervención luego de un tritagonista y de mensajeros configuró la acción dramática definitiva. 3

2 A los concursos de tragedias que tenían un carácter religioso y popular, acudían los poetas a presentar sus obras. Cada uno podía presentar tres tragedias y un drama satírico. Al grupo de las tres primeras se le llamaba trilogía, y ésta junto con el drama formaba la tetralogía enlazada si formaba una serie con continuidad, y tetralogía libre si las obras eran independientes entre sí. Un jurado examinaba las obras y un arconte admitía las de tres poetas, asignándoles a cada uno un coregio, generalmente un ciudadano rico, para acordar un coro y representarlas.

3 La estructura definitiva de la tragedia constaba de προλόγῳ (prólogo), o introducción; πάροδος (párodos) o entrada del coro; actos o episodios, a continuación de los cuales cantaban los coros de tres a cinco cantos llamados στάσιμα (stasima); y el ἐξοδος (éxodo), o salida, que era el final de la tragedia.

El coro fué perdiendo su carácter de protagonista activo para quedar relegado a simple espectador del drama y a consejero de los personajes como acontece en la obra de Sófocles (495-405 a.C.), cuya acción se desarrolla sin la intervención decisiva del coro, que resulta un símbolo pasivo. La emoción religiosa va disminuyendo de intensidad en la tragedia, y con Eurípides (480-406 a.C.) el espíritu de las corrientes ideológicas nuevas, resultantes del proceso evolutivo del pensamiento helénico, se acentúa al centrarse la acción en la urdimbre de las pasiones humanas, haciendo del coro un recurso dramático para explicar y justificar las inverosimilitudes; perdiéndose así cada vez más el sentido religioso, para afirmarse a cambio el aspecto humano.

Por ello, los mitos y los hechos históricos son interpretados en forma distinta por los trágicos griegos. El tema de la maldición que pesaba sobre la casa de los atridas a causa de los crímenes fraticidas cometidos por Ατρείς (Atreú), quien llega a la crueldad de ofrecer a su hermano un banquete con los restos de sus hijos, con lo cual provoca una cadena de nuevos asesinatos entre los descendientes, es un ejemplo muy claro de cómo evolucionó el tratamiento trágico a lo largo del tiempo.

El asesinato de Άγαμέμνων (Agamenón) a manos de su esposa Κλυταμνηστρα (Clitemnestra), y la muerte de ésta, perpetrada por sus hijos, Ορέστυς (Orestes) y Ηλέκτρα (Electra), son leyendas que tratadas en varias tragedias muestran claramente la transformación de la forma dramática, al igual que el debilitamiento de las creencias religiosas y de las ideas teológicas que explicaban una concepción tradicional de la vida.

En Esquilo, el matricidio se consuma porque es el destino que pesa sobre la casa de los atridas.

Sin embargo, también los personajes piensan en sí mismos: "Con ayuda de los dioses y de mi mano ha de pagar los ultrajes que hizo a mi padre... ¡Son muchos los incentivos que para ello se juntan! La orden de un Dios; el duelo desconsolado de un padre, y la pobreza que me estrecha", exclama Orestes sin poner en duda la justicia de su crimen. Y el coro anuncia que ha de cumplirse "lo que es justo". 4

Cada personaje se concibe a merced y como víctima de los cambios cíclicos y sufre tanto por el ansia de plenitud como por su necesidad de justicia; presiente su destino y bien poco puede hacer para contrariarlo una vez acosado por éste.

En la obra de Sófocles se nota todavía un destello de la fatalidad, creencia que aún no se ha borrado de la conciencia de los atenienses, pero el autor busca ardientemente el concierto con la libertad moral: por un lado aparece el destino con sus rasgos típicos de divinidad implacable, y de otro, los caracteres que encarnan la personalidad humana. Ambos son invocados en el caso de ELECTRA.

(Ἠλέκτρα), de EDIPO (Ὀιδίπους) y de ANTIGONA (Ἀντιγόνη)

La conciencia clara del sentimiento del deber los impulsa hasta el heroísmo en la prosecución de sus ideales. Electra replica así a su madre, quien pretende falazmente justificar el asesinato de su padre Agamenón, arguyendo la inmolación a Ἄρτεμις (Artemisa) que éste hizo de su hija Ἰφιγένεια (Ifigenia), hermana de Ἠλέκτρα (Electra), para poder continuar el viaje a Troya, y realizar la guerra que dió la victoria a los griegos: "Un muerto con

4 Esquilo.- LA ORESTIADA. COEFORAS (χορηγοί)
Traducción de Fernando Segundo Brieva Salvatierra.-
Colección Obras Inmortales.- Ediciones Ateneo, S.A.-
Primera Edición-México, D. F., 1961. p. 178.

Θεοῦ τ' ἔρρεμαι καὶ πατρὸς πένης μέγχι, / καὶ
πρὸς πένθει χρημάτων ἀχρηία, / τὸ μὴ πολὺτ' ἔ
εὐδλεσοῦντων (βροτῶν) / ... ΧΟΡΟΣ... τῆδε τελευσάν, /
τὸ δίκαιον μετ' ἀβυσσοῦ.- Aeschylus.- THE LIBATION-BEA
RERS (χορηγοί) with the english translation by Herbert Weir
Smythe, Ph.D.- the Loeb Classical Library.- London William
Heinemann LTD. Cambridge Massachusetts Harvard Univ.
Library Press. First Edition 1913. P. 178.

otro se paga. ¡Ah, tu entonces has de morir también, por que has matado!". 5

Los gemidos de Clitemnestra en una escena final anuncian su trágico fin a manos de su propio hijo Orestes, mientras Electra eleva sus preces a Ἀπόλλων (Apolo). El coro, a su vez funge como conciencia universal a lo largo de la acción y hace ver a la heroína, que si se siente culpable de su desdicha, es su impaciencia ante el dolor la que le causa males en su misma alma. La inconformidad con su propia suerte determina su carácter y sus actos, haciéndose un equilibrio entre la personalidad y la fatalidad del destino.

Los personajes de Eurípides, en cambio, ya no son los héroes que con carácter divino manejan a su antojo las fuerzas de la naturaleza, como sucede con los de Esquilo, ni tampoco son las imágenes idealizadas que crea Sófocles; sino que luchan contra la adversidad valiéndose de sus propios recursos y gimen y se lamentan. Es decir que son ya mas próximos a la realidad, expresando ideas nuevas y atrevidas y conduciéndose como seres casi enteramente humanos. En sus obras, las imágenes legendarias se humanizan plenamente. Una tendencia socializante lleva al escenario no sólo a reyes y dioses, sino a personas del pueblo, a quienes dota también de sentimientos nobles. Sin embargo, por otra parte, también se respeta y distingue el rango aristocrático y la pureza del linaje de los protagonistas. Por ello la joven Electra, dada en matrimonio a un

5 Sófocles.- ELECTRA (Ἠλέκτρα).- Cf. Además TRAGEDIAS COMPLETAS.- Traducción, Prólogo y Notas de Ignacio Errandonea, S.I.- Colección Crisol No. 201.- M. Aguilar.- Editor.- Madrid, España, 1947. p. 306. - Εἰ γὰρ κτενοῦμεν ἄλλοι ἄντ' ἄλλου, τί Ζεὺς πρῶτον ἀνάσσει κεν, εἰ δίης γε τυγχάνοις Sofocles.- ΗΛΕΚΤΡΑ.- Texto griego con la versión directa y literal y el Dr. José Alemany y Bolufer y traducción en verso por Vicente García de la Huerta.- Bosch, Casa Editorial.- Barcelona, España, 1912. p. 42.

humilde y respetuoso campesino, permanece virgen en espera de mejor destino. La hospitalidad en la pobre choza donde habrá de perpetrarse el matricidio, y no en un palacio, hace exclamar a Orestes "he hallado en el hombre rico la pobreza de espíritu y la grandeza de alma en el cuerpo del pobre..."⁶ Es esta una de las tesis en la lucha dialéctica que Eurípides sostiene a través del dialogo; su pensamiento responde a la sofística imperante.

Mientras las dudas invaden el alma de los protagonistas en un combate interior "dulce y amargo" y estos se justifican, doliéndose de sus culpas, arrepentidos, aumentando con ello el dramatismo de la venganza, el coro predice los hechos y favorece el cumplimiento de la acción trágica. Los oráculos se cumplen ante las desgarradas súplicas de piedad; pero la vergüenza y la culpa se dulcifica por el fallo de los dioses, quienes aparecen movidos por el Deus ex Machina, trayendo el perdón y devolviendo la felicidad a los sobrevivientes, liberándolos así de la culpa ancestral. Esta complejidad hace a la tragedia más humana y la despoja de su distintivo principal: la lucha contra la fatalidad.

A Eurípides le correspondió vivir en la transición entre la Comedia Antigua y la Comedia Nueva, y ser el último representante de la tragedia, cuyo sentido principal consistía en la oposición entre la justicia humana y la sobrenatural. La última de sus tragedias BAQUIDES (Βάκχαι), por su respeto a los cánones vetustos, vino a ser como un reverdecimiento efímero de aquel árbol frondoso que en un principio, por su contenido religioso, fué el teatro griego. La preocupación dominante de si el mundo está gobernado o no por alguna suma intelligen-

6. Eurípides.- ELECTRA. (Ἠλένητρα).- LAS DIECI NUEVE TRAGEDIAS.- Ed. Cit. p. 325

cia o entendimiento superior se vuelca sobre la existencia de fuerzas activas incontrolables en esta tragedia final, en que el coro parece despedirse ya de la ceremonia teatral al configurar por vez última el alma misma de la obra, como lo había sido en las primeras tragedias.

El razonador y el filósofo abren paso al poeta solo que habitaba en Eurípides, quien, nostálgico de un mundo que tocaba a su fin, comprende la existencia de fuerzas que rebasaban el entendimiento humano: más allá de toda moral y susceptibles de ser personificadas. 7 La dinámica del instinto sigue siendo un inescrutable secreto de los dioses. Y la razón sólo sirve para contemplar el abismo a que nos lanza la locura. El coro de *μαινάδες* (ménades), ataviadas con pieles de ciervo y coronadas de yedras, dejan caer sus ropas, y llevan en sus brazos cabritos y aún lobeznos a los cuales van amamantando.

Así canta el coro: "Llévame, Bromio, llévame a donde moran las gracias, donde a la vista de Eros se alzan en dulce alboroto la danzas de Baco".

En esta exaltación báquica, la reina 'Αγανύ (Agave), bajo una demoníaca inspiración causada como castigo por Διόνυσος, inmola a su propio hijo, creyéndolo un león.

La embriaguez orgiástica y la furia, que hace arder la tierra en delicias, arrebatan el dominio a la razón y descubren el origen misterioso de las enfermedades del alma, de los impulsos más irracionales que determinan el destino humano: "Es vana sabiduría pretender lo que es secreto y petulancia

7 En este sentido MEDEA (Μεδία), hija del sol, representa también a las fuerzas de la naturaleza, más que aun ser con conciencia humana.- LAS DIECINUEVE TRAGEDIAS.- Ed. Cit. p.p. 43-70. Cf. además 'ἐνείη' ἄγε με, Βέβαιε Βέβαιε, / μεόβανυ' ἐβίε δαίμων. / ἐνείη, χέριτες, ἐνείη δὲ πόδον / ἐνείη δὲ βάνχαρις δέμου ὀργιάσειν. / EURIPIDES.-THE BACCHANALS (Βάχχαι) with the english translation by Arthur S. Way, D. Lit. The Loeb Classical Library, London. William Heinemann LTD Cambridge, Massachusetts Harvard University Press. Printed in Great Britain.

anhelar lo que está sobre las juerzas humanas". 8

Del mismo modo que la crítica invade al diálogo, el coro se va convirtiendo en la expresión de los sentimientos morales, especie de voz de la conciencia de la humanidad; es decir, en la representación ideal del pueblo, siendo, por tanto, un instrumento a través del cual el poeta expresa el espíritu nacional. Esta actitud la adoptará plenamente el coro en la Comedia Antigua, donde el mito trágico será ridiculizado con obscenidad, y aparecerá en forma alegórica, con las implicaciones políticas del momento. Y ya en la Nueva Comedia que bajo Menandro, Filemón y otros domina el teatro entre los siglos IV y II a. C., se prescinde del coro.

Más tarde, adscrito ya al espíritu jurídico romano, para Horacio el coro encarnaría la voz universal que proclama las santas leyes de la moralidad y excita a la práctica de las más nobles virtudes. Pero, una vez olvidada su raíz religiosa e ignorado su carácter ritual, el coro desaparece casi totalmente de la escena. En el teatro isabelino, el coro vendría a ser una importación clásica, ajena al espíritu vernáculo, inspirada en el gusto latino por los cantos corales en la tragedia, comúnmente en número de cuatro. De modo que los intercalarían en la acción para dividir la obra en cinco actos, y para indicar el paso del tiempo y el cambio de lugar. 9

Τὸ χορὸν δ' οὐ σοφία / τὸ τὸ μὴ ἀνυτῆ γενεῶν / ὁρᾷ καὶ κίω
EURIPIDES.-THE BACCHANALS (Βάκχαι) ed. ed. Volume III P 32

8 Eurípides.- BAQUIDES (Βάκχαι).- LAS DIE CINUEVE TRAGEDIAS.- Versión directa del griego e introducción de Angel Ma. Garibay K.- Colección "Sepan Cuantos" No. 24.- Editorial Porrúa, S. A.- Primera Edición. México, 1963.- p. 481.

9 El origen Romano de la ley de los cinco actos, postulada por Horacio y habitual en el teatro de Séneca, destinado a la lectura más que a la representación, se contradice con la representación continua que "era la regla del drama antiguo desde Esquilo hasta Terencio", y con la división de prótasis, epístasis y catástrofe (excluido el prólogo)

La crítica de la misma época dio su veredicto, aún válido, sobre los tres trágicos griegos. Aristófanes en LAS RANAS (Βάζραχοι) reprochó a Eurípides haber llevado a la escena la vida cotidiana, acusándole de precipitar con su teatro la decadencia griega. Y si Esquilo se concibió como el trágico que abordó con un lenguaje grandilocuente la dignidad de dioses y semidioses, Sófocles, que representó el apogeo y el equilibrio del espíritu ático, "decía que él representaba a los hombres tal como deberían ser, mientras que Eurípides los representaba tales como eran". 10

de la comedia antigua. Cf. W. Beare.- LA ESCENA ROMANA.- (The Roman Stage, A short History of Latin Drama in the Time of the Republic). Traducida por Eduardo J. Prieto.- Temas de Eudeba- Teatro. Editorial Universitaria de Buenos Aires.- Primera Edición. Argentina, 1964.- Capítulo XXV p. 191.

10 Πρὸς δὲ Ζούλους ἐὰν ἐπιτιμᾶται
ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως <ὡς> δεῖ, οἷον καὶ
σοφουλήσ ἔργα αὐτοῦ μὲν οἷον δαῖ ποιεῖν,
Εὐεπίδην δὲ οἷοι εἶσιν, ταύτῃ λυτέον.
Aristóteles.- Opus Cit. Edición de la U.N.A.M. p.
43.- Véase También Edición Aguilar. p. 104.



YHDTA
PREPARANDOSE
PARA MSTAR A
SUS HIJOS —

LA CRITICA, ALMA DE LA COMEDIA ANTIGUA
(LAS PARABASIS DE ARISTOFANES)

La democracia ateniense hizo posible el florecimiento de la comedia griega, cuyas raíces rituales parten de las Dionisiacas Rústicas, con que los campesinos celebraban la vendimia. La comedia amalgamó junto con los desfiles fálicos o *κομῶν γάμος* (Komos-gamos), que conmemoraban la unión de los sexos y el renacimiento de la naturaleza, la crítica a las costumbres de la época, a la sociedad griega y a los individuos en particular. Esgrimió el escarnio para fustigar todo lo "actual", e hizo sátiras de la propia literatura y de los trágicos de entonces. 1

Si el coro de sátiros se divertía en la come

1 Se atribuye a Epicarmo (525-450 a.C.) y Fromis la composición de las primeras fábulas cómicas. La estructura canónica de la comedia en el s. V a. C. constaba de prólogo, coro, (parábasis), episodio y éxodo. Su carácter paródico la hace recibir gran influencia del género trágico tanto en la trama como en las peripecias. "La parodia es una manera de crítica en acción".- Cf. Alfonso Reyes - LA CRITICA EN LA EDAD ATENIENSE.- Obras completas Tomo XIII.- Editorial Fondo de Cultura Económica.- Primera Edición, México 1961, Capítulo V, p. 116.

dia con obscenidad aún del propio mito religioso que encarnaba la representación teatral: ¿cómo podrían pasar desapercibidos para los comediógrafos los propios poetas? 2 Aristófanes (450-385 a.C.), que es el principal representante de la Comedia Antigua nos ofrece el primer ejemplo conocido de crítica dramática, hecha dentro de las propias obras teatrales. Este autor se encarnizó particularmente contra Eurípides, que gozaba de gran popularidad, y a cuya muerte escribió todavía LAS RANAS (Βάτραχοι) donde lo pone en el infierno, disputándose con Esquilo el trono de la tragedia. Según la fábula, ambos rivales comparecen ante el juicio del mismo dios Διόνυσος el cual ha descendido a las profundidades del 'Αΐδης (Hades) en busca de un dramaturgo que lo glorifique, pues en la tierra ya no hay quien le escriba tragedias. Los dos trágicos se echan en cara los defectos y vicios de sus obras, pesándose en una balanza los versos de cada uno.

De tal suerte, Aristófanes hace decir a Eurípides: "he conseguido perfeccionar la inteligencia de los hombres, introduciendo en mis dramas el raciocinio y la meditación..." 3 y le reprocha en labios de Esquilo, el estado tan deplorable en que han caído los ciudadanos griegos a causa de su teatro tan imbuido por la sofística: "Mira cómo te los dejé yo;

2 ὅτι ἐγὼ μὲν ὦν Διόνυσος, υἱὸς Στυγίου, (Yo Dionysos, hijo del ánfora), dice el propio dios Aristófanes.- en LAS RANAS (Βάτραχοι) Obras Completas.- Traducción del griego por Federico Baraibar.- Colección Clásicos Inolvidables.- Editorial "El Ateneo".- Tercera Edición, Buenos Aires, Argentina, 1958 p. 538.

3 Aristófanes.- LAS RANAS.-Obras Completas, Ed. Cit. p. 576.- τοιαῦτα μέντοι ἵω φρονεῖν/ τούτοισιν εἰσηγησάμεν, / λογισμὸν ἐνδείξαι τῆς τέχνης/ καὶ σθένος, ὥστε ἴδω νοεῖν/ ἄπικνυται δὲ σκεδέναι.- ARISTOPHANES.- THE FROGS (Βάτραχοι) with the English translation by Benjamin Bickley Rogers.- London William Heinemann LTD. Cambridge, Massachusetts.- Harvard University Press. M CMLX. Volume II P. 386.

valientes, de elevada estatura, sin rehuir las públicas cargas, no holgazanes, charlatanes, bribones como los de hoy, sino apasionados por las lanzas..."; y recalca: "nadie podrá decir que he pintado en mis versos una mujer enamorada". 4

Esta batalla de diálogos nos da como saldo una crítica literaria directa, mezclada con elementos políticos, morales, filosóficos, y otros de índole personal; pues se refiere a la acción dramática, a la construcción de la fábula, al propósito y forma de los prólogos, que ponen en antecedentes de la anécdota, y aborda el tema del estilo narrativo y el tratamiento de los personajes. Pero todo se contra dice continuamente por el tono de juego y la manera en que se desarrolla la misma comedia. "Escudado en las disculpas de la parodia, usa de los recursos ajenos que ha declarado inaceptables: el traer al teatro el tono de la controversia jurídica, el usar de la paradoja, el abusar de ciertos lugares comunes". 5

No obstante, parece posible el postular una relativa teórica dramática, deducida sólo de las bur^las que el comediógrafo hace de la obra de sus contemporáneos. En LAS RANAS al partir Διονυσος (Dionisos) con Esquilo, y al quedar el trono vacante

4 οὐδ' οἷδ' οὐδέ τις ἔτιζεν ἔρωτον πώποτε
ἐκείνησιν γυναῖκιν. ARISTOPHANES.-THE FROGS. Ed. C.T. Vol. II. P. 394
Aristófanes.- LAS RANAS.- Obras Completas.- Ed. Cit. p.p. 577 y 579. Se achaca a Eurípides el vulgarizar la dignidad trágica, llevando a la escena las pasiones irrefrenables de Fedras y Estenobeas, lo cual según opina Aristófanes, era un reflejo de la propia madre del poeta trágico la que al parecer por las burlas había sido verdulera. Cf. p. 54.

5 Alfonso Reyes.- Opus Cit. p. 138.

4 σκέψαι τῶν αἰῶν ἑξῆς καὶ ἐνὸς καὶ
δέξασθε πρώτον, οἱ γυναῖκες καὶ τετρακύνχους, καὶ
καὶ διαβεβαιολογίας, καὶ χερσίων καὶ νοβέλους,
ὥστε νῦν, καὶ πικρῶς, ἀλλὰ πνεύοντες δόξου
καὶ λόγους καὶ λογιολογίας τετρακύνχους. ARISTOPHANES
THE FROGS. (Βάτραχος) Ed. C.T. Volume II. P. 390.



en posesión de Sófocles se asienta la opinión de la época, que sentía a este poeta como el representante más grande del equilibrio ático, pero no deja de existir la gran ironía de que el género trágico no encuentre ni mejores ni nuevos representantes. La belicosidad y la ampulosidad del lenguaje de Esquilo disgustan a un público más intelectual y consciente, que ya no se deja seducir por la exaltación patriótica, ni por la vaciedad de la grandilocuencia ni por los recursos emocionales. Tampoco el aparato espectacular utilizado por Eurípides para aliviar el castigo de sus héroes con efectos sobrenaturales, haciendo descender a los dioses con el complicado μηχανή (Mékané. Deus ex Machina), parece lo suficientemente mágico ni útil en ningún sentido a la inteligencia del espectador crítico.

Los recursos burdos de los trágicos saltan a la vista, provocan la parodia; y la risa, que no precisamente la finalidad trágica, encuentra cauce abierto en la grotesca caricatura de los comediógrafos. Esta hilaridad tiene sentido para el juego intelectual de un público adiestrado en los espectáculos tradicionales que caracterizaron la teatrocracia ateniense que decía Platón. Sin esta cultura teatral la Comedia Antigua no habría rebazado el marco de las obscenidades rústicas que la originaron, y no habría un inventario tan cabal de los abusos que llevaron al agotamiento de las tendencias trágicas.

La imagen de Eurípides, colgado él mismo en las alturas de la maquinaria escénica; Deus ex Machina, con que gustaba de contradecir a la diosa de la fatalidad, apiadándose de la desdicha de sus héroes trágicos, aparece ridiculamente en LOS ACAERNIENSES. (Ἀχαρνῆς) El viejo carbonero Diceópolis acude al célebre poeta en busca de algún disfraz patético que le ayude a provocar la compasión, de los demás carboneros, quienes lo acometen indignados por ha-

ber hecho el viejo una tregua privada con los lacedemonios, con los cuales Ateneas sostenía una catástrofica guerra. Los andrajos de los personajes de Eurípides son revisados meticulosamente, y desechados por no ser suficientemente convincentes: "¡Ah, compones tus tragedias suspendido en el aire, pudiéndolas hacer en tierra! Ya no me asombra que sean cojos tus personajes. ¿Qué miserables andrajos guardas ahí? Ya no me extraña que tus héroes sean mendigos. De rodillas te lo pido, Eurípides: dame los harapos de algún drama antiguo. Tengo que pronunciar ante el coro un largo discurso, y si lo declamo mal, me va en ello la vida". 6

Concedido el disfraz, Diceópolis solicita la palabrería correspondiente para burlar al coro de carboneros, y además exige el préstamo de los objetos miserables con que Eurípides exageraba el estado de infortunio de sus héroes: un "bastón de mendigo", un "farolillo de mimbres medio quemado", un "jarro despotrillado", "una ollita cuyo fondo esté cerrado por una esponja" etc. La indignidad con que se representaba a los personajes, la obviedad de un "realismo" innecesario, y el abuso de la retórica y de los resortes sensibles más vulgares son el saldo que da la crítica de Aristófanes respecto a las tragedias de Eurípides.

Ahora bien, ¿cual sería entonces la fórmula dramática que propone el comediógrafo? Las comedias de Aristófanes hacen de un modo irónico referencia

6 ἀναβάνην ποιεῖς, εἶδόν κενκαβάδην, οὐκ ἐξὸς χλωροῦς ποιεῖς· ἀπᾶρ τι τὰ ἔχει ἐκ τεχνηδύς ἔχεις, ἔπιδεῖ ἑλεεινῆς; οὐκ ἐξὸς κλωροῦς ποιεῖς. ἀλλ' ἀνιψοῦ πρὸς τῶν γονάτων σ', Εὐριπίδη, δὸς μοι ἑλκίον τι τοῦ κελκιοῦ θεάματος. δεῖ γὰρ με λέγειν τῶν χορῶ ἔησιν μακρὰν κῆρυγ' ἀκίαντον, ἢ κενὸς λέξω, φέρε. - ARISTOPHANES. - THE ACHARNIANS (Ἀχαιῆς) with the English translation of Benjamin Bickley Rogers. London, William Heinemann LTD, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press. MCMXX. 1960, Volume I. P. 42. Aristófanes. - LOS ACAERNIENSES. - Obras Completas. - Ed. Cit. p.p. 51 y 52.

constante a los poetas y a sus obras. Pero, además, en sus parábasis defiende claramente la actitud y propósito del autor, así como sus excelencias y méritos, que lo mueven a cultivar el género cómico. Así el coro nos dice en LA PAZ (Εἰρήνη) que el autor se considera digno de los mayores elogios, pues en la embriaguez del triunfo, no ha "recorrido la palestra seduciendo a los juvenes". Y como sabe que "no hay lugar menos seguro que la escena" y teme que "poetas de tramoya", "chiquitos como excrementos de cabra", pueden robarle la victoria de manos del jurado, exclama con el semicoro ";Oh, Musa! Envuelvelos en un inmenso gargajo y ven a celebrar la fiesta conmigo". 7

En todas sus parabasis, coloreadas de un tinte poético y burlón, hay un enfrentamiento personal con el público, muchas veces censurando a los poderosos o repudiando la guerra y la política; y otras más, escarbando entre los hilos de la educación helénica y acusando a la nueva tragedia y a la sofística de dañar el temple moral de la Polis. Pero lo más importante y "lo primero que en Aristófanes se advierte es la autocrítica, la conciencia de la propia obra que Sócrates echaba de menos en los poetas". 8

Esta autocrítica que aparece en sus parába-

7 καὶ γὰρ πρότερον κἀἔτι κατὰ τῶν οὐκ ἐπιχαιρομένων περὶ τῶν. - THE PEACE (Εἰρήνη). Vol. II p. 70. - ἐε τῶν οὐκ ἐπιχαιρομένων, γυμνασίων, ἀποκρίσεων, ναυτογυμνασίων, ἀποκρίσεων, ἀποκρίσεων, ἀποκρίσεων, ἀποκρίσεων. THE PEACE. Vol. II. p. 72. Ἐν ἡμέτεροις ἀποκρίσεσιν, μέγα καὶ πάλαι Μοῦσα δὲ καὶ μετ' ἐμοῦ ἐπιχαιρομένη τῆν ἐοικέν. ARISTOPHANES -- THE PEACE. (Εἰρήνη) Ed. Cit. Vol. II. p. 74. Cf. También: Aristófanes.- LA PAZ (Εἰρήνη). - Obras Completas Ed. Cit. p. 329.

8 Alfonso Reyes.- Opus Cit. p. 138.

sis constituye en sí el juicio literario directo más antiguo, y un antecedente de la crítica occidental. En ellas sienta la postura de la comedia en cuanto que enfrenta al hombre como ante un espejo gráfico de sus flaquezas, de tal modo que lo mueve a purificarse y a repudiar sus vicios. Así destruye la falsa imagen de lo sublime, a diferencia de la elevación que ejemplifica la tragedia a través de modelos superiores. Los personajes cómicos aristofánicos, acusan una mayor humanización y sirven de puente a la comedia latina por su observación psicológica. 9

El tono de comicidad humaniza a los propios dioses al mostrarlos disfrazándose para comportarse a la altura de los más mezquinos intereses. Con esto, incluso la propia justicia y todo afán serio se ven ridiculizados por la crítica incesante. Y es que para el comediógrafo representa la comedia un arte superior y más original que la tragedia, al ser aquella producto puramente de la imaginación e ingenio del poeta, y no una mera imitación respetuosa y solemne de fábulas y tradiciones generalmente sabidas de memoria por todo el pueblo. O sea que ello implica además un esfuerzo por parte del público, que descubre a la par que el poeta los senderos ingeniosos de la ironía y la crítica. Que el público sea el juez supremo de la obra, lo demuestran las parábasis con que el autor ofrece su obra y sus ideas a la opinión popular, tal era el criterio imperante en la era de los sofistas. Pues entonces, como después en los Siglos de Oro en España, aunque bajo diferente perspectiva social, el gusto del espectador parecía dar la clave del éxito a la representa-

9 La intervención de personajes con carácter humano, en su sentido común y corriente aparece después en Plauto (254-184 a.C.), quien llega a presentarnos al propio Júpiter como un ser caprichoso y arbitrario, cuya justicia radica en su poder e inteligencia.- Plauto.- ANFITRION (Amphitruo).- Obras Completas.- Comedias. Colección Crisol No. 277.- Edi

ción; y divertir era lo que importaba, si a ello aunábase el provecho, o al menos el pretexto, de alguna enseñanza.

Las parábasis de la Comedia Antigua exponían abiertamente la tendencia política del autor, o al menos su inconjormidad con las tesis sociales en boga. El pacifismo y el escepticismo implican también posturas críticas. Tal es el caso de la sátira que Aristófanes adopta respecto a las teorías comunistas utópicas de la época, llevándolas al extremo y mostrando la inoperancia del ideal igualitario absoluto. Si se intenta establecer equidad en la repartición material, el comediógrafo plantea la cuestión de la injusticia que existe entre los hombres, en lo que concierne a la satisfacción personal y al gozo del placer. Así, en LAS ASAMBLEISTAS (Ἐκκλησιαζούσαι) una vieja, histórica anuncia a un mancebo:

"Han resultado las mujeres que cuando un joven ame a una doncella no podrá gozar de sus favores sin haber otorgado previamente los suyos a una anciana: si atento sólo a su pasión por la joven se negase a cumplimentar el precitado requisito, las mujeres de avanzada edad tendrán derecho a prenderle y a arrastarle impunemente por donde más lo sienta". 10

Una clara conciencia histórica de la trascendencia social del teatro invade todas las comedias de Aristófanes. Como si en la escena residiese la única fórmula capaz de hacer conscientes a los grie

torial Aguilar.- Madrid, España, 1950. p.p. 21-100.

10 καὶ δὴ σοὶ λέγω. ἔδοξε ταῖς γυναῖξιν, ἣν ἀνὴρ νέος νέας ἐπιθυμῶ, σκοπεῖν αὐτὴν πρὶν ἂν τὴν θεῶν προνοήσῃ πρῶτον. ἣν δὲ μὴ θελῇ πρότερον προνοεῖν, ἀλλ' ἐπιθυμῶ τῆς νέας, ταῖς περὶ βυζύρας γυναῖξιν ἔστω τὸν νεὸν ἄναξ ἰκθθυμένως τοῦ πατρῴου. - ARISTOPHANES - THE ECCLESIAZUSAE (Ἐκκλησιαζούσαι) Text bilingüe griego inglés. Ed. C.T. Volumen III. P. 342.
cf. también:
Aristófanes.- LAS ASAMBLEISTAS (Ἐκκλησιαζούσαι) Obras Completas.- Ed. Cit. p. 645.

gos de sus crisis y de las causas de la decadencia de Atenas; y como si los dramaturgos fuesen los responsables mayores de la ruina política, de la confusión de valores y de la anarquía de las costumbres, y no sólomente el fiel reflejo y los interpretes de la moral imperante y los modos de vida de una democracia ciudadana, sustentada por la esclavitud y proyectada en una política de guerra sobre las ciudades vecinas.

Tal vez esta sobreestimación de los alcances del arte escénico dada ya en Aristófanes es característica de toda obra, de toda teórica y de toda crítica dramática que manifiesta alguna fé en la magia del fenómeno teatral.



LA TRAGEDIA APRESADA POR LA LOGICA
(ARISTOTELES Y LA FUNCION SOCIAL DEL TEATRO)

Hay en la obra de Aristóteles (384-322 a.C.) un anhelo de superación humana que impregna todo su pensamiento. De aquí deriva sus preceptos teóricos para condicionar a la creación dramática como un medio que ayude a la sociedad a alcanzar su meta. 1 No olvidemos tampoco que la poesía trágica muestra

1 La sistematización del fenómeno poético hecha por Aristóteles sólo puede explicarse a través de su concepción filosófica. Tanto su pensamiento como el de Platón, su maestro, parten de la crisis producida entre la filosofía del devenir de Heráclito y la de la permanencia del ser de Parménides. Platón (429-347 a.C.) concibe una realidad metafísica, superior e inmóvil, de ideas eternas y perfectas que el hombre ha conocido en una existencia anterior y de las cuales el mundo de las apariencias es sólo un débil reflejo o recuerdo que se envejece y deja de ser. Así, Dios para el idealismo platónico se revela como la idea suprema, cuya imagen más próxima encontramos en la luz; en tanto que la belleza existe como una idea eterna y absoluta, a cuya concepción se eleva el alma humana por medio del ideal. El arte para el idealismo platónico, aunque a veces pueda revelar el mundo ideal, queda definido como una imitación de la realidad, la cual es de por sí sombra pasajera del mundo arquetípico.

Aristóteles, en cambio, supone que la única forma de conocimiento se da a través de las experiencias sensibles que se imprimen en la mente, donde

como ninguna otra arte el proceso evolutivo del pueblo griego hacia la democracia; y que la tragedia constituyó para los griegos una verdadera escuela moral, cuyas enseñanzas fueron de suma trascendencia en la vida nacional. En la escena se representaban todas las tradiciones de la antigüedad, las luchas y pasiones de sus héroes y dioses; y las epopeyas legendarias, que removían el ser histórico del hombre griego, hacían vibrar intensamente, con la tragedia, la poesía y la religión, al compás del heroísmo, la libertad y el sentido del deber.

Por ello, LA POETICA (ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ), en tanto que es producto consciente de la cultura griega, ha de sentar los rasgos característicos de aquella forma de comprender el arte y la vida. Y si el teatro es concebido como una imitación de la vida, esto es haciendo siempre una selección y recreación cualitativa de la realidad elegida. De modo que "la tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa... la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purifica

no hay recuerdos algunos anteriores de un mundo ideal; sino que ésta se muestra como una tabla rasa, en que se graba a través de los sentidos la realidad exterior, siempre verificable empíricamente. Explica el cambio y el devenir de lo existente a través del movimiento dinámico impulsado por un motor o inteligencia eternamente en acto sobre la materia. Así de él emanan los cambios, pero en sí mismo permanece inmutable. De aquí parten su distinción entre substancias y accidentes de las cosas cognoscibles, y su método lógico racional para conocer sus últimas esencias. Conocer es por tanto, la causa del placer estético, y proviene del impulso natural por aprender y de la contemplación y familiarización con los objetos, independientemente del aspecto agradable o desagradable de éstos. El objeto artístico ayuda a conocer en sus esencias al objeto real imitado y no se limita a las cosas existentes; sino también a las posibles, lo cual lo hace superior a la realidad. Cf. Aristóteles.- METAFISICA (Τὰ Μετὰ τὰ Φυσικά) Libro XI.- OBRAS.- Ed. Cit. p.p. 1032-1047. Cf. También Platón EL BANQUETE (Τὸ Συμπόσιον). DIALOGOS. U.N.A.M. México, 1921. p. 276 y sig.

ción propia de estos estados emotivos". 2 Esta *κάθαρσις* (catarsis) hace surgir el deseo de superación del hombre ante el infortunio. He aquí la función social primordial de las tragedias clásicas, a la cual el filósofo estagirita subordinará de un modo racional todas las demás características.

Sobre dos principios fundamentales centra su crítica poética: primero, el de la poética misma, c como esencia; y segundo, el que se refiere a los accidentes o sus tres formas de imitar la realidad, re presentando las cosas tal y como son, o tales como parecen ser, o ya bien tales cuales debieran ser. Contra el primer principio peca la incapacidad del poeta, si este no logra alcanzar su meta estética. Y contra el segundo, falta el poeta por su ignorancia de la realidad y de las ciencias particulares que toca en su obra. Sin embargo, concede Aristóteles que el artista se permita ciertas inverosimilitudes, conforme a una preceptiva convencional. Así acepta ciertas faltas a la verdad, si ello contribuye a dar un resultado más lógico a la obra. De suerte que, prefiere el imposible que convence a lo posible que no es convincente, si en ello se plasma la idealización de la realidad; "ya que lo que debe servir de ejemplo está por encima de lo que es". 3

2 "Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεωσ
 σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἔχουσα, ἡδυσμένω
 λόγῳ, χωρὶς ἐκαστοῦ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δεινῶν
 καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἔλεου καὶ φόβου περὶ κινουσα τῆν
 τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν.

Aristóteles.- POETICA. Texto Bilingüe. Ed. Cit. p.p. 8 y 9. Cf. también Ed. Cit. Aguilar, Capítulo 6, p. 82 .

3 τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν.
 πρὸς <δ> ἄρασι, τὰ λόγα οὕτω τε καὶ ὅτι
 ποτε οὐκ ἄλογον ἔστιν εἰκὸς γὰρ, καὶ περὶ
 τὸ εἰκὸς γίνεσθαι.

"La opinión común debe justificar las cosas irracionales; o bien incluso se demuestra que a veces no

Pero la ambivalencia del teatro está en tomar tanto de las fuentes literarias como de la imaginación, elementos que quedan plasmados dentro del caña mazo lógico. Y la limitación aristotélica estriba en querer apresar solo de un modo racional un material fabuloso.

De seis partes esenciales nos dice estar constituida la tragedia: fábula (imitación de la acción o entramado de las cosas sucedidas), que es el alma misma o substancia, manera y fin de la tragedia; caracteres (modos constantes de ser de los personajes con sus actos), ideología (manera de pensar afín a su naturaleza), y elocución (conjunción formal expresiva o estilo) que son el objeto de la imitación trágica; además de espectáculo (que realizan los personajes en vivo) y canto (melodía), que son los medios con que se lleva acabo la imitación o representación propiamente dicha. 4

es ello irracional, ya que es verosímil que a veces las cosas ocurran en contra de la verosimilitud". Aristoteles.- POETICA. Texto Bilingüe. Ed. Cit. p. 45 Cf. también Ed. Cit. Aguilar, Capítulo 25 p. 105.

4 Esta división de la tragedia coincide con los categoremata o predicables del conocimiento: género, especie, diferencia, propio y accidente. Los tres primeros forman la esencia; y género y diferencia entre si forman la especie. Se trata de la determinación metafísica por medio de la definición. La propiedad y el accidente no forman parte de la esencia del sujeto, aunque lo propio pertenezca de modo exclusivo al sujeto, como el habla distingue al hombre. Cf. Aristóteles.- LOGICA ("OPΓANON") OBRAS Ed. Cit. Aguilar p.p. 217-564. Si la substancia de la tragedia reside en la fábula, la elocución nos dá el estilo y define al género poético, y la diferencia resultante de la ideología que significa a cada personaje, determina la especie dramática o de caracteres cuyo cruce de acciones produce la trama o conflicto. El canto y el espectáculo corresponden, pues, a los categoremata de propio y accidente respectivamente. Y por ello la representación no define la esencia de la poesía trágica, para Aristóteles:

Y basado en la producción trágica de la época, encuentra cuatro tipos fundamentales de tragedia, a saber: 1, la tragedia compleja, EDIPO (Οἰδίπους) que se distingue por la peripecia y el reconocimiento de los personajes; 2, la tragedia simple; DANAIDES (Δαναίδες) 3, la tragedia patética, como AYAX (Αἶας) o IXION (Ἰξίων); y 4, la tragedia de carácter en que se refiere a seres monstruosos, como en PROMETEO (Προμηθεύς) y LAS FORCIDAS (Φορκίδες) Y de aquí analiza los seis modos de anagnórisis, o de reconocimiento, posibles entre los protagonistas; así encontramos: 1, delesnables aquellos artificiosos que lejos del arte apaña el poeta, como en el caso en que Orestes e Ifigenia se reconocen en una de las obras de Eurípides: IFIGENIA EN TAURIS (Ἰφιγένεια ἢ ἐν Ταυρείδῃ). Y recomienda aquellos métodos en que: 2, por peripecia; y 3, por signos congénitos o adquiridos los personajes descubren su identidad: ELECTRA (Ἑλέκτρα) de Sófocles. También prefiere la anagnórisis causada: 4, por recuerdos indirectos; o 5, por raciocinios silogísticos como en el caso de las COEFORAS (Χορηφοί) de Esquilo. Y 6, encuentra satisfactoria la forma en que, derivado de los hechos, sobreviene el reconocimiento, como en el caso de EDIPO REY (Οἰδίπους Τύραννος)

Ἀνάγκη οὖν πάσης τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ἃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθος καὶ λέξις, καὶ δάματα, καὶ ὄψις, καὶ μελοποιία ὅς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστὶν, ὡς δέμιμον. ταί, ἐν, ἃ δὲ μιμοῦνται, ζεῖα, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. Consiguientemente: toda tragedia consta de seis partes que la hacen tal: 1, el argumento o trama; 2, los caracteres éticos; 3, el recitado o dicción; 4, las ideas; 5, el espectáculo; 6, el canto. De ellas dos partes son medios con que se reproduce imitativamente: una, la manera de imitar; tres las cosas imitadas; y fuera de éstas no queda ninguna otra". POETICA. Texto Bilingüe. Ed. Cit. p. 9.- Cf. también la Ed. Cit. Aguilar. Capítulo 6. p. 82.



de Sófocles, que considera como mejor ejemplo.

No obstante, la verosimilitud de la fábula de EDIPO REY, conforme a la propia lógica formal de Aristóteles, resulta nula. Y en cambio, mutila una serie de revelaciones secretas. Apela a la tradición como a una fuente segura, aún cuando considera a los poetas como hombres exaltados "capaces de convertirse a su voluntad en personajes... aptos para abandonarse al delirio poético". 5 Pero intenta desglosar la realidad racional última del fenómeno poético y por ello sus seguidores lo han tomado a pie juntillas, sentando por dogmas inamovibles sus juicios críticos. Así, sugiere no componer una tragedia de todo un conjunto épico que consiste de múltiples fábulas 6 y observa cómo la tragedia "se esfuerza por cerrarse en cuanto es posible, en el tiempo de una sola revolución astronómica del sol"... 7 .

De esto han surgido las tres famosas unidades clásicas de acción, tiempo y espacio que han encarcelado toda creación escénica, y han creado academias

5 Διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικῶν τοῦτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν. Aristóteles. POETICA. Texto Bilingüe. Ed. Cit. p. 26 Cf. también. Ed. Cit. Aguilar Capítulo 17. p. 93.

6 ἢ μία μίμησις ἐνός ἐστὶν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστὶ, μίας τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεντάξαι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετὰ τιθεμένων τινὸς μέρους ἢ ἀκριβοῦς διαφύρασθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον.

"La unidad de imitación resulta de la unidad de objeto, así en la fábula, ya que es la imitación de una acción, sea esta una y entera, y que las partes estén ensambladas de tal manera que si se traspone o se suprime una de ellas, quede roto y trastornado el todo..." Aristóteles.- POETICA.- Texto Bilingüe; Ed. Cit. p. 13. Cf. también Ed. Cit. Aguilar. Capítulo 8 p.p. 84 y 85.

7 Ἐστὶ δὲ τῷ μήκει ἢ μὲν <γὰρ> ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίον εἶναι ἢ μικρὸν ἕξασθαι.

Aristóteles.- POETICA. Texto Bilingüe. Ed. Cit. p. 8 Cf. también Ed. Cit. Aguilar. Capítulo 5, p. 81.

mos aún dentro del cinematógrafo del siglo XX. Y na da quizá más ajeno al espíritu crítico aristotélico que este incauto proselitismo, sin fundamentarse en la propia experiencia; pues como se sabe Aristóteles no fué un poeta trágico, sino que fincó sus juicios en la producción existente.

Precisamente, de la experiencia de las representaciones trágicas dedujo que, los caracteres deben ser buenos, conformes a su naturaleza, verosímiles y constantes; pues la tragedia es imitación de hombres mejores que nosotros; y el héroe peca no por maldad, sino por error y "la compasión tiene por objeto al hombre que no merece su desgracia". 8 Y concluyó que en la fábula debe sobrevenir un cambio de la fortuna al infortunio y no de la desdicha a la felicidad, pues las obras de un desenlace desgraciado se revelan más trágicas; postulando que todo ello debe acontecer de un modo verosímil, como consecuencia de la fábula misma y no de intervenciones divinas o irracionales, que sólo deben aparecer al margen de los acontecimientos del drama, o para hacer explícitos hechos anteriores a este, o ya bien para vaticinar el porvenir, ya que los dioses lo ven todo, y esto que aceptamos de modo irracional ha de ocurrir fuera de los hechos trágicos.

Por su misma tendencia moral, Aristóteles asienta que el poeta debe buscar los casos en que la acción trágica recae sobre los personajes "amigos" o cuyos lazos de sangre o parentesco entre sí muevan mas a temor y piedad al público. De suerte que un acto criminal que recae sobre un ser de la misma fa

8 ἄλλ' οὐτε ἔλεον οὐτε φόβον· ὅμει γὰρ
περὶ τὸν ἀνάξιον ἔστι δυστυχοῦντα,

Aristóteles.- POETICA.- Texto Bilingüe. Ed. Cit. p. 18
Cf. también Ed. Cit. Aguilar. Cap. 13, p. 88.

milia de quien la ejecuta sea un recurso trágico muy efectivo que puede darse en cuatro casos principales si a ello se aúna "el empleo sensato de la tradición" (utilizando las historias conocidas de ciertas casas o familias antiguas). El primer caso y el menos recomendable, ya que provoca repugnancia al no haber infortunio, es aquel en que el personaje trata de perpetrar la acción a sabiendas de sus nexos familiares con la víctima, y finalmente no la ejecuta como ocurre entre Hemón y Creón en *ANTIGONA* (*Ἀντιγόνη*) de Sófocles; el segundo caso es aquel en que a diferencia del anterior se ejecuta la acción, como en la *MEDEA* (*Μήδεια*) de Eurípides; el tercero, cuando los personajes realizan el crimen sin saber su parentesco con la víctima, sino hasta después de consumar el acto como en *EDIPO REY* de Sófocles; y el cuarto, y más recomendado por Aristóteles, cuando los personajes, por ignorancia, se disponen a cometer un acto irreparable y, al reconocer a su víctima ya no llevan a cabo la acción, como en *IFIGENIA EN TAURIS* de Eurípides. Esta última es, pues, la mejor hipótesis trágica. 9

Finalmente, Aristóteles plantea la cuestión de cual género: la tragedia o la epopeya, es superior al otro; pues en principio la tragedia parece inferior a la epopeya, ya que la representación plásti-

9 Cf. *IFIGENIA EN TAURIS* (*Ἰφιγένεια ἢ ἐν Ταυρίδῃ*) de Eurípides.-*LAS DIECINUEVE TRAGEDIAS*.-Ed. Cit. Porrúa p.p. 285-312. Lessing (1729-1781) en su *DRAMATURGIA DE HAMBURGO* encuentra una evidente contradicción entre el relativo final feliz de la forma trágica que prefiere Aristóteles y el final infeliz o el infortunio que según éste distingue a la tragedia y produce la catársis.- Cf. *HAMBURG DRAMATURGY* (*Hamburgische Dramaturgie*) Dover Publications, Inc.- New York, E.U.A., 1962.

ca o espectáculo teatral se dirige a espectadores mediocres, mientras que el género épico apela a la imaginación de espectadores selectos: "Efectivamente, si la menos vulgar es la mejor y es menos vulgar la que se dirige a mejores espectadores, es evidente que la que se esfuerza por imitarlo todo es bien vulgar". 10

Sin embargo, la superioridad efectiva del drama parece residir en sus peculiares relaciones entre la forma y el contenido, (concepto reiterado de la idea de substancia y accidentes); pues la poesía trágica gira en torno a una acción presente, mientras que la épica se nutre de varias historias, que se cantan "por boca de otros" que los personajes que ejecutan la acción. Y es que la tragedia "tiene todas las ventajas que posee la epopeya, de la cual la tragedia puede emplear incluso el metro, y, además, cosa que no es precisamente un recurso mediocre, es propia suya la música y la escenografía, que son medios muy seguros de producir placer ". 11

10 Εἰ γὰρ ἡ ἤζτων φορτικὴ βελτίων. Ζοικυζή, δ' ἡ πρὸς βελτίους θεατὰς ἔστιν ἀεὶ, λιανὸν δὴλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ. Por eso concluye el filósofo estagirita, formulando su definición de la tragedia como género literario: καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς, καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα (ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον, ὡς περὶ Ὀμηροῦ ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μετὰ βάλλοντα), ἢ πάντας ὡς πρᾶττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.

La distinción entre los dos géneros poéticos estriba en que si bien se valen del mismo medio para la imitación, en cambio imitan las mismas cosas de distinta manera. El drama imita personajes en acción, mientras que la epopeya narra las acciones. Cf. Aristóteles POETICA.- Texto Bilingüe. Ed. Cit. p.p. 46 y 4 Cf. también Ed. Cit. Aguilar Capítulo 26 p. 106 y capítulo 3, p. 79.

11 Ἔστι δ' ἐπεὶ τὰ πάντα ἔχει ὅσα περ ἡ ἐποποιία (καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔστιν ἡ ἴση) καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὀψεις, δι' ἃς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναρχέσθαι. Aristóteles.- POETICA.- Texto Bilingüe Ed. Cit. p.p. 46-47. Cf. también Ed. Cit. Aguilar. Cap. 26, p. 106.

No obstante, es claro que Aristóteles concede un valor absoluto a la expresión verbal, y delimita a la tragedia como género literario, pues al considerar que la tragedia cumple mejor su cometido por su unidad de acción y por su claridad viva, lo mismo en la lectura que en la representación, el espectáculo queda reducido a un segundo término. Y esta opinión y tendencia influye de un modo categórico en el gusto romano por la lectura de las obras trágicas. 12

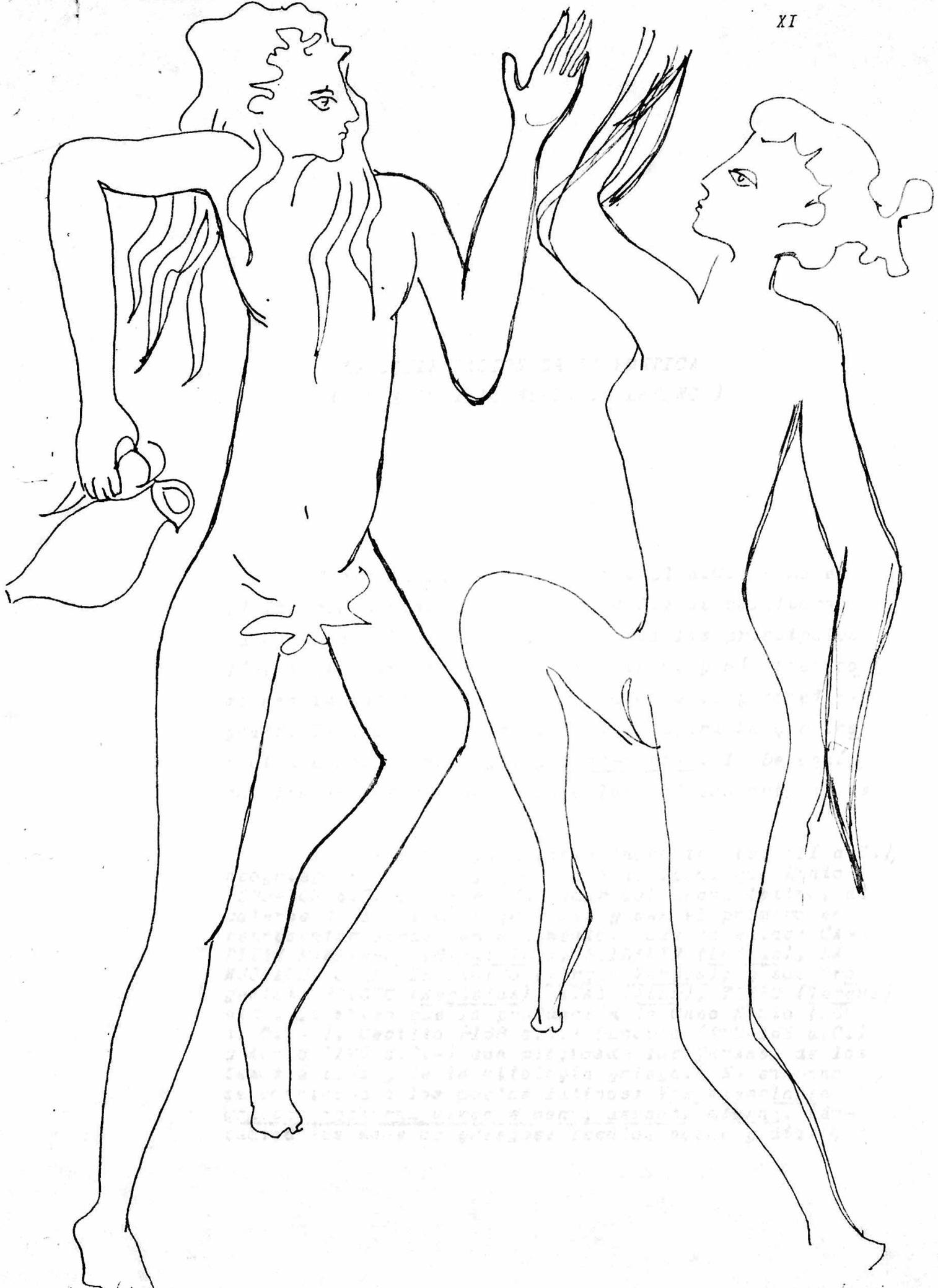
Sin duda, la lógica aristotélica hace a un lado el origen religioso del teatro y el hecho de que el ceremonial es más poderoso que el conflicto mismo y que las palabras. Pero tanto la creación dramática anterior a él como la posterior queda en marcada y explicada por el pensamiento crítico de la poética de Aristóteles, ya sea en razón de este o por contradicción al mismo. Quizás la fuerza mágica del espectáculo trágico, así como las motivaciones inconscientes que provocaba se daban por implicadas en toda poesía verdadera no sólo para Aristóteles, sino para todo griego. De cualquier modo, al filósofo estagirita no le interesó seriamente dicho aspecto del fenómeno artístico como, en cambio, se atribuye a Platón el haberlo intuído, al concebir al poeta como un ser poseído de una alta misión, aún cuando ajeno a su verdadero cometido. Precisamente, por

12 Es curioso cómo la Comedia del Arte que florece durante el renacimiento en Italia habrá de valorar el espectáculo escénico por encima de la fábula, al grado de que el argumento deja de existir y sólo destaca la facultad histriónica de los mimos. Lo mismo ocurrirá con la literatura dramática del siglo XX que la vanguardia tomará sólo en su forma más elemental, o como pretexto del espectáculo total.

esta inconsciencia y por la ignorancia del ideal, que reducía a los poetas a un rango inferior al de artesanos, imitadores burdos de la realidad, que de por sí ya era una sombra del mundo arquetípico, Platón los expulsó de su República ideal; mientras que Aristóteles, partiendo de un método de conocimiento inductivo contrario al idealista, encontró en el arte no sólo la imitación de lo particular, sino la visión de lo universal, por lo cual afirmó que "la poesía es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella". 13

13 Διό και φιλοσοφώτερον και
σπουδαιότερον ποιήσας ιστορικῶς ἔστιν.

Aristóteles.- POETICA.- Texto Bilingüe.- Ed. Cit.
p. 14 Cf. También Ed. Cit. Aguilar. Capítulo 9 p.85
Cf. además Alfredo de la Guardia.- VISION DE LA CRI
TICA DRAMATICA.- Editorial "La Pleyade".- Buenos
Aires, Argentina, 1970.- p. 16.



LA CODIFICACION DE LA POETICA
(HORACIO Y EL ESPIRITU LATINO)

Tanto en la República (510-31 a.C.) como en el Imperio Romano (31 a.C. 284 d.C.) se cultivaron la comedia y la tragedia, siguiendo las principales líneas directrices del teatro griego, y más bien como una imitación. De los tragediógrafos y comediógrafos latinos, Cicerón (106 d.C.) afirmaba que traducían a los autores griegos ad-verbum.¹ De aquí que los dramas romanos sean a los modelos originales.

¹ Se atribuye a Libio Andrónico (s. III a.C.), neogriego romanizado, y esclavo al igual que Ennio (239-169 a.C.), ser el fundador del drama latino, al valerse de las tramas griegas, y ser el primero en representar obras con argumento. Sus comedias: CAPITAN FANFARRON (Gladiolus), BAILARIN (Ludius), LA MUCHACHA O EL CIRCUNCISO (Virgooo Verpus); y sus tragedias: EGISTO (Aegistus), AYAX (Ajax), TEREO (Tereus) etc., lo mismo que la producción de Cneo Nevio (260 a. C. -), Cecilio (-168 a.C.) Pacuvio (220-168 a.C.) y Accio (170 a.C.-) son plagios de las farsas, de los temas épicos y de la mitología griega. No en vano se conminaba a los poetas latinos: Vos exemplaria graeca/ nocturna uersate manu, uersate diurna. (Estudiad los modelos griegos: leedlos noche y día) Q.

lo que la civilización latina a la cultura helénica: traducción y repetición, bajo un nuevo espíritu. 2 El esquema tomado de la *Comedia Media* (404-338 a.C.) alcanzó una gran popularidad, particularmente al ser revitalizado por el tono de los diálogos y versos fescenios con que los rústicos latinos celebraban las Saturnalias, cada vez que se cerraba el ciclo agrícola, para hacer votos por una era de paz, libertad e igualdad sobre la tierra. 3 De igual modo, el gusto por las saturae, o mezclas primitivas de recitación, canto, música, pantomima y baile, que amalgamaban influencias de las danzas etruscas y rasgos de las fábulas atelanas, dió un poderoso carácter vernáculo a las readaptaciones de los modelos dramáticos helénicos. 4 La inclinación a la farsa,

Horatii Flacii.- DE ARTE POETICA.- Texto Bilingüe Traducción de Tarsicio Herrera Zapién.- Colección *Latin-Castellano*.- Bibliotheca Scriptorum graecorum et Romanorum Mexicana.- U.N.A.M.- Primera Edición, México, 1970.- p. 12. Cf. también *EPISTOLA A LOS PISONES, ARTE POETICA*.- Obras Completas. Versión Castellana de Tomás Meabe.- Colección libros Buenos, Bonitos y Baratos No. 750.- Editora Nacional.- México, 1967. Capítulo XXIII, p. 323.

2 Cf. Oswald Spengler.- *LA DECADENCIA DE OCCIDENTE*.- Bosquejo de una morfología de la Historia Universal.- (*Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte d. Gestalt und Wirklichkeit.*) Traducción por Manuel G. Morente.- Colección *Historia y Filosofía de la Ciencia*.- Editorial Espasa-Calpe, S. A.- Décima Edición.- Madrid, España, 1958. Tomo I.

3 Fescenio de Fescenino, posiblemente derivado de fascinum, órgano viril de la generación y símbolo mágico; también "la vinculación entre el drama primitivo y la magia reproductiva se refleja en el uso del falo en la *Comedia Antigua*" Cf. W. Beare.- *LA ESCENA ROMANA*.- Ed. Cit. p. 9.

4 Satura de satis, relleno; mezcla. Se atribuyen las saturae conocidas más antiguas a Ennio sobre asuntos misceláneos, cocina, filosofía y otros temas corrientes. De la libertad con que se elegía y trababa el tema parece tener sentido el término actual sátira.

que llegaba al extremo de hacer procesiones funerales pantomímicas satíricas ante los restos de los emperadores muertos y deificados, así como la desmedida afición por los ludi, juegos gladiatorios, atléticos, ecuestres, y acuáticos, que alcanzaron su mayor esplendor a partir de las Guerras Púnicas (264-146 a.C.), marcaron muy claramente la diferencia entre la representación improvisada, espectáculo propiamente dicho, y la dramática como función esencialmente literaria, y regida sistemáticamente por el λόγος. Sin embargo, tal ruptura sólo puede entenderse en tanto que la afición a la comedia disminuía y los teatros romanos, cerrados al fondo del escenario por un muro y plenos de maquinaria escenográfica, tanto como de telones y de trucos ilusionistas, poco a poco fueron quedando, al igual que el Circus Maximus, al servicio de distracciones acrobáticas y pantomímicas, plenas de crueldad y erotismo; mientras que la poesía trágica, conforme a las ideas greco-latinas más puristas, se redujo a la mera recitación ante un público selecto, tomándose por dogma la opinión de que la sola lectura es suficiente para comunicar las esencias específicas del drama.

Generalmente, las tragedias latinas están de limitadas en su aspecto de género literario, más que como representación. En principio, la poética de Horacio (65-8 a.C.), consciente de la importancia de la fuerza plástica del espectáculo, se ajusta totalmente a Aristóteles y su preferencia por el género trágico, ya que nos dice: "Lo que entra por el oído hace en los ánimos una impresión menos viva que lo que ven los ojos, fieles testigos nuestros, y conocemos así por nosotros mismos". 5 Sin embargo, su

5 Segnius irritant animos demissa per aures/
quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae/
ipse sibi tradit spectator; Horacio.- Opus Cit. Text
to Bilingüe.- p. 9.- Cf. también Opus. Cit. Editora
Nacional.- p. 319.

sentido del equilibrio, y de que la belleza es expresión de la armonía y de lo agradable y elevado, lo hace recomendar: "haz de sustraer a las miradas aquello que es mejor que se conozca por medio de una narración patética". 6

Hay que reconocer en esto una actitud moral contra la excitación del morbo. Sabidos son los criminales espectáculos de los circos romanos y la bajeza de los instintos que se desahogaban en ellos; pues el público exigía presenciar la muerte y el coito auténticos. En contra de esto, opina Horacio con sincero optimismo que, si el teatro ha de movernos a una elevación, será mejor que trate de los deberes que el hombre tiene para con su patria, con la amistad, con los cargos públicos; así como del amor al padre, al hermano, al huésped.

La obra de Séneca (2-66), al parecer escrita para ser leída más que representada, plasma muy concretamente las normas horacianas y su concepto del gusto refinado, y también la idea aristotélica de que la representación no forma parte de la esencia trágica; puesto que los espectadores más cultos no exigían la ejecución escénica, conformándose sólo con la descripción. Por ello, siendo siempre las trage

6 non tamen intus/ digna geri promes in scaenam multaques tolles/ ex oculis, quae mox narret fecundia praesens. Horacio.- Opus Cit. Texto Bilingüe.- p. 9. Cf. también Opus Cit. Editora Nacional. p. 319.- Cf. Además, Séneca, TRAGEDIAS COMPLETAS.- Traducción de Lorenzo Riber.- Colección Crisol No. 18.- Editorial Aguilar.- Segunda Edición.- Madrid, España, 1946. La representación de algunos pasajes trágicos de autores romanos resulta imposible. Tal es el caso de HERCULES FURIOSO p.p. 72-82, que intenta suicidarse con su propio arco y flechas, después de haber dado muerte a su esposa e hijos. Así también en FEDRA p. 272-273, la escena en que el cadáver de Hipólito vuelve a unificarse después de haber sido descuartizado por sus caballos desbocados. Ello se debe a que estos monólogos están visualizados para la lectura. En este estricto sentido de "realismo", tampoco es verosímil la presencia de las sombras fantasmales de Tántalo en TIESTES p. 379, y de Agripina en OCTAVIA, p. 543.

días romanos plenas de escenas repugnantes y aterradoras, la mera narración de la acción mediante largos monólogos bastaba para estremecer al oyente. Así el Mensajero describe la acción de Edipo: "Avido con sus corvas manos escarba en las propias órbitas y descuaja ambos globos; su mano se agarra a las vacías cuencas. Y fijada en el fondo desgarrá con las uñas el que fué nido de sus ojos (...) Una espantosa lluvia de sangre riega su faz y su cabeza la cerada; y de sus venas arrancadas brota un torrente rojo". 7

Muchas veces, los romanos acompañaban la lectura de tragedias con música y con gestos, durante alguna fiesta. Así surgieron las tragedias líricas, pantomímicas e improvisadas, y se afirmó la gran tradición de mimos de la Italia medieval. 8

Por otra parte, representaciones romanas de los temas de la vida doméstica, heredados por la Comedia Nueva (338 a. C.), abundaban en un principio en recursos melódicos, al estilo del music hall moderno, lo cual aumentaba su éxito. El tratamiento

7 scrutatur avidus manibus uncis lumina, / radice ab ima funditus vulsos simul / evolvit orbes; haeret in vacuo manus / et fixa pernitus unguibus la cerat cavos / alte recessus luminum et inanes sinus, / (...) rigat ora foedus imber et lacerum caput largum revulsis sanguinem venis vomit. - Séneca. - OEDIPUS. - SENECA'S TRAGEDIES. - with an english translation by Frank Justus Miller, Ph.D., LL.D. - The Loeb Classical Library. - Printed in Great Britain, 1960. - vol I. p. 514. Cf. también Séneca. - EDIPO. Obras Completas. Ed. Aguilar. - Cit. p. 322.

8 Se ha dicho que la pantomima desplazó a la tragedia y que la farsa a la comedia. A esta transición pertenecen las mimiambi; piezas imitativas improvisadas, entre las que destacan los textos esquemáticos de Herondas (s. II d. C.).

dramático de problemas más humanos que cósmicos, lleno de sentencias morales, peripecias y enredos, reconocimientos rebuscados, y de dioses que tejen y desenmarañan los conflictos, así como el final feliz, son patrimonio que, paradójicamente, el género cómico recibe de las tragedias de Eurípides. En cambio, la estructura ritual de la comedia y el coro habían declinando ya definitivamente desde Menandro (340-292 a.C.), Filemón (361 a.C.-) y Dífilo (300 a.C.), hasta quedar sólo el vestigio de aquellas poderosas parábasis corales en los prólogos latinos de Titus Maccius Plautus (254 a.C.-184 a.C.) y Publio Terencio Afro (185-160 a.C.), en que se pone al público en antecedentes de la acción, y se esboza el desenlace, así como se resume cierta crítica respecto a la obra y a la representación, y aún subsisten las máximas morales y las alusiones al público. 9 Dichos prólogos nos ofrecen una idea muy fiel del tipo de espectadores de que disfrutaba la escena y del carácter puramente de entretenimiento, ya sin significación religiosa, del teatro romano: "guardad silencio durante esta representación y proceded como jueces equitativos y justos", reconviene Mercurio al público. 10

9 "En un prólogo se invita a un señor de la última fila a acercarse al escenario. En otro se advierte a las prostitutas que no se sienten en el escenario". Cf. Plauto.- POENULUS, Citado por W. Beare en LA ESCENA ROMANA (The Roman Stage). (Confrontar los prólogos). Ed. Cit. Capítulo XXII p. 152.

10 Ita hute facietis fabulae silentium, / Ita que aequi et justi hec eritis omnes arbitri. Tito Maccio Plauto.- ANFITRION (Amphitruo). En el Prólogo el autor ofrece así su obra al público: Nam me perpetuo facere, ut sit comoedia, / Reges quo veniant et di, non par arbitrator, / Quid igitur? Quoniam hec ser vos quoque parteis habet, / faciam, sit, proinde ut dixi, tragi-comoedia. "Pues hacer desde el principio hasta el fin una comedia, de una obra en que aparecen reyes y dioses no lo juzgo conveniente. ¿Qué hacer?"

En algunas comedias, el prólogo aparece ya diferido; 11 esto es, que la situación se revela a través del diálogo, desde el principio de la acción; en tanto que el prólogo se va concretando a la defensa del autor en contra de las críticas de sus enemigos, "pues se ve obligado a forjar prólogos, no para declarar el argumento, sino en respuesta a las malévolas censuras de un poeta rancio". 12 Aspecto éste de autocrítica que sí pervive en las fábulas togatas (actuadas por togati; que vestían la toga romana, a diferencia de las paliatas, de pallium o manto griego, en que aún se mezclaban al habla y a las costumbres latinas ciertas palabras y asuntos griegos); mientras que otros elementos de la estructura canoniga de la Comedia Antigua, como el κέρδος el ἐξόδος y el νευμός γάμος desaparecen, quedando a cambio símbolos relativamente equivalentes, como son los casos de matrimonios o de nacimientos de niños que vienen a coronar la unión triunfal de los sexos,

Puesto que en esta obra aparece un esclavo, haré, como dije, una tragicomedia". Plaute.- AMPHITRYON.- THEATRE DE PLAUTE Tome premier.- traduction nouvelle accompagnée de notes par J. Naudet.- Chez Lefèvre, Editeur.- Deuxième édition. Paris, France, 1845.- Prologue, p. 30 y 32. Cf. también COMEDIAS.- Traducción de Vicente Blanco García.- Colección Crisol 277.- Editorial Aguilar.- Madrid, España, 1950.- p.p. 27-28

11 Así sucedía ya en PERIKEIROMENE de Menandro, en que el prólogo se intercala en la escena II, cuando la diosa Agnoía da los pormenores de la acción. También en CISTELLARIA de Plauto el prólogo, a diferencia de sus otras obras, se intercala en la acción.

12 Verum aliter eunire multo intellegit; / nam in prologis sribundis operam abutitur, / non qui argumentum narret sed qui malevoli / ueteris poetae maledictis respondeat .- P. Terenti Afri.- ANDRIA.CO MOEDIAE.- Volumen primum.- Texto revisado y traducido por Lisardo Rubio.- Texto bilingüe latin español.- colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos.- Ediciones Alma Mater, S. A.- Barcelona, España, 1958.- Prologus, p. 17. Cf. también Publio Terencio Afer.- ANDRIA.- TEATRO COMPLETO.- Traducción de Pedro Simón

en substitución de los desfiles fálicos. 13

El nacimiento de un ser humano es motivo de júbilo y reconciliación en el teatro romano; por ello, el hombre puede compartir su lecho y su paternidad con los dioses. Así se manifiesta la ironía de la propia vida y su ley de equilibrio, que es la mejor máxima moral que puede proponer el espíritu sentencioso latino. El tema habitual de mujeres infortunadas y cortesanas, las cuales, por un azar de la comedia, resultan hijas de padres aristócratas, quienes en un arranque de embriaguez las engendraron, o víctimas del propio esposo que las repudia sin saber que él mismo es el culpable del pecado que las acusa, desemboca siempre en final feliz; y después de aclararse el enredo, el reconocimiento y la restitución traen consigo la justicia humana y la armonía. Todo el juego del origen y de la pureza del linaje es llevado a extremos críticos; sin embargo, la base de los prejuicios sociales permanece inalterable en tanto que se justifica y mantiene como única prevención posible contra la corrupción de las costumbres de la República. De aquí que todo se arregle en la escena conforme a los deseos más convencionales de la sociedad romana, en tanto que se concibe como mo

Abril.- Colección Crisol No. 104.- Editorial Aguilar.- Madrid, España, 1945.- p. 19.

13 Respecto al burlesco mitológico es posible hacerse una idea por las pinturas de los vasos que muestran las farsas fliácicas. La reiteración del origen de la comedia en las procesiones fálicas está en las imágenes del aidoia o colguijo de cuero con el que el actor provocaba hilaridad, y del Kordax, representación del viejo calvo con bastón (peosmiembro viril) Cf. W. Beare Opus. Cit. Capítulo III p. 14.

delo ideal de vida. 14

Las obras de Plauto que consistían en adaptaciones del drama griego, así como las de Terencio, que se inspiraba o, mejor dicho, que recreaba los propios manuscritos de Menandro, se ajustaban plenamente al gusto latino. Y es, precisamente, este gusto imperante lo que refleja, dentro del teatro, el espíritu jurídico que tiende a crear, entre lo instintivo y lo racional, un justo equilibrio, que permita alcanzar la felicidad mediante el uso moderado de los bienes de la vida.

Sin duda, este concepto de armonía, surge dictado como un freno lógico ante los impulsos subjetivos, y en torno a él gira el apogeo de la civilización latina, que alcanza su más alta expresión con el Derecho Romano, el cual es una codificación de la conducta del hombre, que se refleja en todos los ordenes de la vida del gran Imperio. Inmerso en este espíritu, Horacio parece transcribir las ideas poéticas griegas en forma de código; y así crea una preceptiva tiránica que establece leyes y actúa normativamente sobre el arte: "Sin escribir cosa alguna, enseñaré cómo se escribe; diré la misión y las reglas del poeta, el manantial donde ha de beber, lo que el buen gusto permite y lo que no, los atrevimientos del ingenio y los escollos de la ignorancia". 15

14 En esta aventura del equilibrio moral entra en juego el contraste de caracteres que distingue al teatro latino. Estos, griegos en principio, rebazan los límites histórico sociales a que pertenecen y cobran vigencia en cualquier época o sociedad. Así destacan la nobleza de las cortesanas, las actitudes vehementes de los jóvenes la postura mesurada de los viejos, y la audacia de los criados.

15 Munus et officium, nil scribens ipse, docebo, / unde parentur opes, quid alat formetque poetam / quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error.
Horacio.- Opus. Cit. Texto Bilingüe. p. 14.- Cf. también Opus Cit. Editora Nacional. p. 325. Respecto al hecho de que tanto Horacio como los teóricos lati

Narra Horacio cómo la Comedia Antigua degeneró en vicio por su libertad y desenfreno, y la ley hubo de reprimir sus insultos hasta hacerla callar. Y propugna la necesidad de saber mezclar lo útil con lo agradable; cosa que lleva al éxito a un poeta; si éste sigue por norma "recrear instruyendo". 16 Pues, el teatro debe ser parco, sin dar en el lenguaje soez de las tabernas, ni perderse entre nubes; sino proporcionado y expresado conforme al uso, "que él es el juez, el árbitro y la norma del lenguaje". 17 Asimismo, recomienda que el asunto ha de ser adecuado, que si es "cómico no debe ser tratado en verso trágico". 18 Y que el semblante ha de mostrar al carácter; si "triste corresponden palabras tristes" 19, del mismo modo que un esclavo no ha de hablar como un héroe, ni un anciano como un joven, ni una dama aristócrata en tono humilde; y además, conforme a la tradición, el personaje ha de ser constante hasta el final (como el héroe aristotélico).

nos no hubieran conocido "El Arte Poética" de Aristóteles por fuentes directas, ya que no hay pruebas que lo demuestren, Marcelino Menéndez y Pelayo considera "que las coincidencias que pueden advertirse en la Epístola de Horacio recaen sobre esos lugares comunes que debían estar acotados en todos los libros de los retóricos antiguos". Cf. Alfonso Reyes.- LA CRITICA EN LA EDAD ATENIENSE Ed. Cit. XIII, p. 310

16 Lectorem delectando pariterque monendo.- Horacio.- Opus Cit. Texto Bilingüe.- p. 16. Cf. también Opus Cit.- Editora Nacional.- p. 327.

17 Quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi.- Horacio Opus Cit. Texto Bilingüe.- p. 4. Cf. también Opus Cit. Editora Nacional.- p. 314.

18 Versibus exponi Tragicis res comica non uult;-Horacio.- Opus Cit. Texto Bilingüe.- p. 5.- Cf. también Opus Cit. Editora Nacional.- p. 315.

19 Tristia maestum/ uultum uerba decent;-Horacio.- Opus Cit. Texto Bilingüe.- p. 5 Cf. también Opus Cit.- Editora Nacional.- p. 316.

