

SOBRE LOS ORÍGENES DEL TEATRO GRIEGO

Leonardo Azparren Giménez

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

Este estudio discute los orígenes del teatro griego y las diversas teorías e hipótesis formuladas al respecto. Establece una periodización entre los tiempos prehistóricos de las fiestas rurales y el inicio de la historia con la aparición de la escritura hasta la concreción de los géneros trágico y cómico a finales del siglo VI a. C. y comienzos del V a. C.

Palabras clave: *dithýrambo, tragodía, thíasos, kómos.*

ABSTRACT

ON THE ORIGINS OF THE GREEK THEATRE

This study discusses the origins of the Greek Theatre and the various theories and assumptions made in this regard. It establishes a periodization between the prehistoric times of the rural celebrations and the beginning of the history with the appearance of the writing until the concretion of the tragic and comic genres at the end of the 6th century BC, and the beginning of the 5th century BC.

Key words: *dithýrambo, tragodía, thíasos, kómos.*

RÉSUMÉ

SUR LES ORIGINES DU THÉÂTRE GREC

Dans cet article on discute les origines du théâtre grec ainsi que les différentes théories et hypothèses faites à cet égard. On établit une périodisation entre les temps préhistoriques des fêtes rurales et le début de l'histoire avec l'apparition de l'écriture jusqu'à la concrétion des genres tragique et comique à la fin du Vie siècle et au début du Ve siècle avant J-C.

Mots clé: *dithýrambo, tragodía, thíasos, kómos.*

RESUMO

SOBRE AS ORIGENS DO TEATRO GREGO

Este estudo discute as origens do teatro grego e as diversas teorias e hipóteses formuladas ao respeito. Estabelece uma periodização entre os tempos pré-históricos das festas rurais e o início da história com o aparecimento da escritura até a concreção dos gêneros trágico e cômico no final do século VI a. C. e começos do V a. C.

Palavras chave: dithýrambo, tragódia, thíasos, kômos.

* * *

Son varias y diversas las teorías e hipótesis modernas sobre los orígenes históricos del teatro griego. Todas se remiten, en primer lugar, a la *Poética* de Aristóteles para confirmar o criticar sus tesis, además de hacer referencias a Platón por sus opiniones sobre la *mimesis*. Esto propone el estagirita (1974) como origen histórico:

También reivindican la tragedia (*tragodia*) y la comedia (*komodia*) los dorios (la comedia, los megarenses; los de aquí, pues según ellos nació durante su democracia; y los de Sicilia, pues de allí era el poeta Epicarmo, que fue muy anterior a Quiónides y a Magnete; y la tragedia, algunos de los del Peloponeso). (1.448 a29-35)

Aristóteles adopta el punto de vista del historiador que recoge varias opiniones, sin hacer referencia al ditirambo y a la improvisación y sin alguna afirmación concluyente, quizás porque su obra, esotérica, era lo que hoy llamamos apuntes de clase. Sobre las relaciones de la comedia con Megara, hace un comentario en *Ética a Nicómaco* (1960) sobre el hombre que peca por exceso con los gastos “con brillo fuera de tono” y “si es corego (*komodoís choregón*) presentando (*paródo*) al coro en escena vestido de púrpura, como hacen en Megara” (1.123 a19-24), dando a significar una costumbre megarense que se remontaría al período arcaico aún conservada en su época. Esta ciudad del Ática tuvo su esplendor en el siglo VII y fundó colonias en Sicilia.

Aristóteles menciona a personajes del siglo VI a. C. y comienzos del V, algunos perdidos en el tiempo. En sus notas a *Poética*, García Yebra (1974) informa que de Epicarmo (550-460 a. C.) se conservan 37 títulos, pero ningún texto y parece vivió en Sicilia: “La comedia griega primitiva nació de mimos populares en Sicilia, y alcanzó su mayor esplendor con Epicarmo” (p. 252, nota 52). Esos mimos improvisados pertenecen a los períodos iniciales de la fiesta agraria y sentaron las bases de la *mimesis*. Se les atribuyen temas míticos, la participación de personajes populares y heroicos y textos para mimos poco a poco incorporados a los referidos a la naturaleza. Quiónides y Magnete serían dos de los poetas más antiguos de la comedia ática del primer tercio del siglo V a. C., y la *Suda*, citada por García Yebra, dice que el primero ganó el primer agón de comedias en 486 a. C y Magnates en 472 a. C., año del triunfo de Esquilo con *Los persas*. “Nació durante su democracia” puede referirse a su primera participación en las Dionisias en ese año. En su edición de *Poética*, Báez (2003, p. 507 ss.) cita los comentarios de la *Suda* sobre Quiónides y Magnate. Del primero:

Un ateniense, poeta cómico de la Vieja Comedia y se dice que surgió de las viejas Comedias, componiendo una pieza ocho años antes de la Guerra Persa. De sus piezas existentes teneos: Los Héroeos, Los Mendigos y Los Persas o Los Asirios.

Y sobre Magnate

De Icaria, ciudad del Ática, o de Atenas, poeta cómico. Fue un joven contemporáneo de Epicarmo. Editó comedias y venció en 12. Fue poeta de la Vieja Comedia.

Aristóteles repite el nombre de Epicarmo y añade el de Formis (1.449 b6) en Sicilia como autores de fábulas, y a Crates, del Ática, como compositor de *logos* y *mythos* después de abandonar los yambos. Sobre Homero afirma:

Y así como, en el género noble, Homero fue el poeta máximo (pues él solo compuso obras que, además de ser hermosas, constituyen imitaciones dramáticas = *miméseis dramatikàs epóiesen*), así también fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no una invectiva, sino lo risible, El Margites (de *márgos* = furioso, loco), en efecto, tiene analogía con las comedias como la *Iliada* y la *Odisea* con las tragedias. (1.448 b34 – 1.449 a1)

Por su admiración por el más grande de los poetas, afirma que en sus poemas se prefiguraron los dos géneros dramáticos del teatro griego, sin decir cuándo ni cómo. Pero no le concede exclusividad. Líneas antes (b32) señala: “entre los antiguos, unos fueron poetas de versos heroicos, y otros, de yambos”, en clara referencia a la época cuando la literatura había hecho su aparición en medio de la fiesta agraria. En todo caso, Homero es una referencia histórica importante por sus obras legadas a la posteridad. El deslinde homérico también debe ser ubicado en la tradición oral, a la que perteneció el poeta y reunió y estructuró en sus dos obras, un siglo antes de la versión escrita de la *Iliada* y la *Odisea* en el siglo VI a. C. en tiempos de Pisistrato.

Entonces, del deseo natural del hombre por conocer (*Metafísica* 1970, 980 a1) sigue un proceso histórico diferenciado y específico en el que unas obras (*Margites*, *Iliada* y *Odisea*) cumplirían un rol fundacional en la creación de la poesía imitativa, sin descartar la existencia de poetas que hayan precedido a Homero y, por supuesto, la aparición de la literatura.

Parece, según se deduce de Aristóteles, que existió de un período en el que convivieron relatos primitivos improvisados con los primeros géneros literarios,

uno de ellos el épico de los poemas homéricos y, quizás, las obras de Arión en el siglo VII a. C., antesalas de la formalización escrita de la tragedia y la comedia en el último tercio del siglo VI a. C.

Sobre los poetas informa:

Quién introdujo máscaras o prólogos o pluralidad de actores (*hypokritón*) y demás cosas semejantes, se desconoce; pero el componer fábulas (*mythous poiein*), Epicarmo y Formis. Esto, al principio, vino de Sicilia; pero de los atenienses fue Crates el primero que, abandonando la forma yámbica, empezó a componer argumentos y fábulas (*lógos kai mythous*) de carácter general. (1.449 b4-9)

Epicarmo, Quiónides, Magnete, Formis, de quien casi nada se sabe, y Crates (triunfó en 450 a. C.) formarían el elenco de lo que es conocido como comedia antigua, sin incluir a Cratino, no mencionado por Aristóteles al igual que Arión y Tespis. Aristófanes en la *parábasis* de *Los Caballeros* se refiere a algunos de ellos, primero Cratino y luego Crates:

Luego se acordaba de Cratino, que primero corría desbordado entre grandes elogios / por planicies sin escollos y arrancándolas de sus asientos / se llevaba las encinas, los plátanos y los enemigos con raíces y todo. /Y en el simposio no se podía cantar otra cosa que ‘Doro de sandalias de higo? / y ‘carpinteros de canciones bien trabajadas’: hasta tal punto floreció.

¡Y cuántas iras vuestras, cuántos malos tratos sufrió Crates que os daba un desayuno con poco gasto y os mandaba a casa / tras haber con un gusto refinado amasado exquisitas ocurrencias! (1991, p. 507 ss.)

Según García Yebra:

Quizás haya que interpretar la manifestación de Aristóteles en conjunto, sin separar las dos partes de que consta: Crates fue el primero que *abandonó la forma yámbica* —es decir, las invectivas personales— y *compuso argumentos de carácter general*. Cratino compuso argumentos de carácter general, pero sin abandonar las invectivas personales, escritas en ‘forma yámbica’. (p. 262, nota 94)

García Yebra reconoce el carácter polémico de “argumento” para traducir *lógos* por la sinonimia que puede verse entre argumento y fábula. Báez traduce: “creó argumentos generales con discursos y mitos”. García Bacca (1970): “comenzó a hacer argumentos y tramas sobre cualquier asunto”. Cappelletti (1991): “componer diálogos y relatos en general”. José Alsina Clota (1985): “componer, en general, diálogos y argumentos”. He aquí unos ejemplos de la polisemia de

lógos. ¿Por qué no pensar que Aristóteles se refiere a temas (*lógos*) y fábulas, puesto que un mismo tema puede dar origen a fábulas distintas? Ante sus ojos tuvo *Los coéforos* de *La Orestía* de Esquilo y las *Electra* de Sófocles y Eurípides.

Lo importante del texto del Estagirita concierne a la fábula, núcleo de la tragedia y para la representación teatral, que atribuye a Epicarmo y Formis, y su procedencia: Sicilia. De Formis no hay mayor noticia, salvo algunos títulos en la *Suda*. En cuanto a Atenas, atribuye a Crates ser el primero que compuso obras con temas históricos. Sobre este último autor, García Yebra anota:

En la lista de comediógrafos vencedores en las Dionisias urbanas aparece Crates dos puestos detrás de Cratino, con tres victorias. Parece que consiguió la primera el año 450. No sabemos bien por qué Aristóteles menciona a Crates como el primer poeta cómico, omitiendo a Cratino, indudablemente anterior y generalmente reconocido como superior a Crates, y del que no se puede dudar que compuso argumentos bien estructurados. (p. 262, nota 94)

Según esta cronología, a comienzos del siglo V a. C. Crates fue contemporáneo de Frínico y Esquilo, quienes representaron temas históricos en la *Caída de Mileto*, *Las fenicias* y *Los persas*.

Con base en Aristóteles y en documentos antiguos y medievales, fragmentados o no, las teorías contemporáneas se remontan a tiempos prehistóricos y arcaicos, y en las fiestas agrarias y en los ritos y ceremonias en honor a dioses y héroes locales encuentran vestigios de las maneras como los griegos representaron sus costumbres, valores y creencias religiosas y míticas, que después se modificaron y correlacionaron hasta codificarse en la literatura dramática a lo largo del siglo VI y en el V a. C.

Albin Lesky (1976; 1983) alude las teorías etnológicas para remontarse a tiempos casi inmemoriales en los que algunos ritos primitivos contendrían expresiones verbales y no verbales que, con el correr de los años y previa escala en el ditirambo, fueron codificados gracias a la escritura. Esos ritos pueden ser considerados *dramatizaciones sociales* sin propósitos estéticos, como denomina Duvignaud (1966) algunas representaciones sociales, llevadas a cabo para reafirmar mediante la representación de determinados roles, la identidad social del grupo, sus valores y creencias. Lesky cita en griego (1983) dos documentos de la antigüedad, uno del *Etimologicum Magnum*, léxico griego bizantino recopilado alrededor de 1150, que traduce:

or because the choruses for the most part were composed of satyrs, humorously called goats either because of their hairy bodies or their sexual appetite, both like a goat's; or because the choreutes plaited their hair and thus imitated the goat style. (p. 410, nota 81)

Después comenta: "Here we have the question pose in its entirety. Tragedy is understood as goat-song, and the goats are to be seen in the satyrs" (p. 15). Es de observar que el *Etimologicum* no menciona una época específica para establecer una correlación vinculante entre esos coros y el género trágico. También cita el diálogo seudoplatónico *Minos* (9) que sería una reacción ática contra la reivindicación doria sobre la tragedia y la comedia, y traduce:

Tragedy is very ancient to this place, begun not by Thespis, as is thought, nor by Phrynichos; but if you wish to investigate, you will find that it is a very old invention of this city. (p. 409, nota 46)

El término tragedia es empleado de manera general, no circunscrito a las obras del siglo V a. C. con sus características teatrales propias. Por eso, la "tragedia" se considera vinculada con costumbres de los pueblos del Ática, en particular con costumbres rurales.

Algunas presunciones parecen ciertas. En primer lugar, la existencia de ceremonias sociales antiguas representadas en fiestas agrarias, en las que eran reafirmadas costumbres, valores y creencias grupales de las relaciones del hombre con la naturaleza. En el transcurrir del tiempo esas costumbres fueron codificadas con algunos lenguajes, posteriormente vertidos en la escritura, primero épica y luego lírica y dramática: cantos, danzas, vestimentas y máscaras organizadas y codificadas que devinieron en *ceremonias teatrales* miméticas. Así se produjo una solución de continuidad entre la representación social y la teatral; un salto de la espontaneidad social a su simbolización necesaria.

Que esos eventos hayan comenzado a practicarse en tiempos inmemoriales insuficientemente documentados impide ir más allá de hipótesis más o menos bien argumentadas. Algunas incorporaron el culto a Dionisios, otras a héroes míticos y campestres, para homenajearlos con danzas y cantos miméticos sin intención de divertir ni producir placer artístico. Nos referimos a tiempos que, por no estar bien documentados, denominamos prehistóricos. Louis Gerner (1980) estudia bien las fiestas campestres en las que se comía y veía en cantidad:

Todo esto nos sugiere ya que las fiestas más antiguas no se hallan estrechamente localizadas en las aldeas. Y hemos de admitir, en efecto, que, de manera general, se celebraban en pleno campo. La importancia de los bosques queda atestiguada en prácticas como la de los *átωρα* [columpio, balancín] y en aquellos cultos de héroes campestres que representan un avatar de la religión campesina. La de fuentes, lagos y ríos aparecerá sobre todo a propósito de los ritos sexuales. (p. 28)

Fueron tiempos en los que, por ejemplo, el hombre buscó protegerse de los demonios con *thíasos*, asociaciones culturales que celebraban a una divinidad, y *kómos*, coros de acción cultural con procesión y danza. En esas danzas empleó máscaras miméticas para alcanzar, mediante acciones y gestos miméticos, algún transporte místico. Este período cultural es necesario tenerlo presente para diferenciar el mundo de los misterios y cultos religiosos del de la tragedia y su codificación de mitos y héroes en el lenguaje teatral y político del siglo V a. C.

El empleo de máscaras dio origen a hipótesis folclóricas sobre coros masculinos con rostros de machos cabríos, formuladas con base en abundante cerámica que los representa. Para Francisco Rodríguez Adrados (1972) “el nombre *tragoi* ha debido ser sinónimo de los sátiros durante algún tiempo; el uso de *tragé* por los sátiros así lo garantiza” (p. 31). Los cantores del *dithýrambo* se disfrazaban de machos cabríos sin ocultar sus connotaciones eróticas, de ahí que la primera forma dramática pudo haber sido la obra satírica que, después, adquirió forma literaria para culminar en la tragedia.

Según Margarete Bieber (1961, pp. 1-18), cuando los bailarines cantantes comenzaron en sus estados de éxtasis a imitar disfrazados de sátiros comenzó la actividad mimética. Cuatro elementos del culto dionisiaco pudieron favorecer el desarrollo del teatro:

a) La religión de Dionisos llegó a Grecia después del culto a otros dioses, y en el Peloponeso y el Ática “it received definitive cult forms not before the sixth century”. Para entonces la poesía épica y lírica, que darían temas y ritmos al drama, había madurado lo suficiente para transmitir sus formas a la nueva poesía dramática;

b) “The story of the life of Dionysus is much more variegated than those of the other gods”, y dio muchos contenidos a canciones y juegos. El *dithýrambo* tuvo desde sus comienzos contenidos más diversificados que los himnos de los otros dioses;

c) La religión dionisiaca es escática, en la que el vino, regalo del dios, cambia a sus seguidores en miembros del *thiaso* de Dionisios, “the sacred herd of the god”, y en sus estados de exaltación los hombres creen ser sátiros y las mujeres ménades. Esta práctica de representar a cualquier otro gracias a los estados de éxtasis facilitó el desarrollo del arte mimético de los actores;

d) “The Dionysiac religion was from the beginning inclined to disguise individual personality in favor of a transformation into a higher being”. El coro en honor al dios devino en un coro de sátiros. *Tragos* significa alguien que se viste y representa como un seguidor de Dionisios; así, tragedia es una canción en honor a Dionisios.

Pero la evolución de las ceremonias teatrales separó del culto los contenidos de la tragedia, aunque en sus orígenes la palabra significase canción en honor a Dionisios.

Bieber propone un desarrollo histórico con la prudencia de no fecharlo de manera rígida. El drama es el último de las tres más importantes géneros literarios griegos: la más antigua es la épica, cuya forma final fue dada en los poemas homéricos en el siglo VIII; la poesía lírica se desarrolló en los siglos VII y VI con material tomado prestado de los mitos de origen prehistórico; la tragedia surge a finales del siglo VI y la comedia en el V. En este proceso las obras satíricas fueron la forma final desarrollada del *dithýrambo* al final del siglo VI y mantuvo el coro de sátiros con su vestuario. Sus temas fueron diversos:

The dithyramb, therefore, had as its primary subject the doings and adventures of the god, and as secondary themes –which became more and more frequent– tales of the heroes taken over from Homer and other sources. (p.7)

Otros hechos contribuyen a enriquecer las teorías e hipótesis sobre la prehistoria del teatro griego. No está claro cuándo el *dithýrambo* comenzó a tener temas con asuntos humanos –heroicos– en paralelo o junto con los dionisiacos tradicionales. Parece, por ejemplo, que la secularización de los temas ditirámicos tendría que ver con Adrasto, rey de Argos y héroe de la guerra contra Tebas. Según Heródoto (1981, V, p. 67), “entre otras honras que tributaban a Adrasto los sicionios, celebraban particularmente sus padecimientos con coros trágicos, no en honor de Dioniso, sino de Adrasto”; pero Clístenes (de Sición) “restituyó los coros a Dionisio y el resto del culto a Melanipo”, héroe del lado tebano cuyas cenizas fueron colocadas en lugar de las de Adrasto (Grimal 1965, p. 342).

Añádase que Dítirambo es uno de los nombres propios del dios, como lo atestigua un texto de *Bacantes*:

CORO: ¡Hija de Aqueloo! ¡Augusta, dichosa doncella Dirce! Tú, sí, antaño en tus límpidas aguas al pequeño de Zeus acogiste, cuando en su muslo Zeus su progenitor del fuego inmortal lo arrancó, al tiempo que elevaba estos gritos: “¡Vamos, Dítirambo! ¡Entra en ese útero masculino mío que te ofrezco! ¡Así, con este nombre, Baco, a Tebas yo te revelo!”. Mas ahora tú, bienaventurada Dirce, me rechazas cuando intento guiar mis cortejos (*thiáous*) coronados de guirnaldas en tus riberas. ¿Por qué me rechazas? ¿Por qué huyes de mí? Aún -¡sí, por el supremo don de los racimos de la viña de Dioniso!- aún habrás de interesarte por Bromio! (pp. 523-536)

El traductor de *Bacantes*, Juan Miguel Labiano, anota (2000, p. 284 nota 49) que “ésta es la primera vez que se llama ‘Dítirambo’ a Dioniso”, y añade que Eurípides debió tomar en cuenta la etimología que los antiguos estudiosos dieron a la palabra: “aquél que ha pasado dos veces por la puerta” por su doble nacimiento.

No deja de llamar la atención que los investigadores no mencionan a los rapsodas y aedos; unos dedicados a recitar de pueblo en pueblo los poemas homéricos y los otros a componer y recitar sus propios temas. ¿Lo hacían con ocasión de las celebraciones en honor a Dionisios?

Es bueno insistir que sobre los orígenes del teatro griego es lícito hablar de un período prehistórico por la insuficiencia de documentos que sustenten las teorías e hipótesis formuladas al respecto. Sus postrimerías serían en el último tercio del siglo VI, coincidiendo con las presentaciones de Tespis y el inicio del período histórico, sin olvidar la figura de Arión. El registro de hechos y nombres que permiten construir un relato no tan incierto sobre lo ocurrido en esas décadas finiseculares son los inicios del período histórico. Hay, por consiguiente, un amplio período, poco o nada refrendado en sus comienzos, en el que hubo dramatizaciones sociales de inspiración religiosa o no, con el *dithyrambo* como evento central que, con el transcurrir de años y/o siglos, se codificaron hasta poder ser calificadas ceremonias teatrales con propósitos estéticos específicos, sin que las últimas implicaran la desaparición de las primeras. Paso a paso se llegó a la tragedia en la forma conocida desde Esquilo.

Esos procesos de cambio no significaron la desaparición de las dramatizaciones sociales tradicionales, que no fueron sustituidas por las ceremonias teatrales. Ambas representaciones convivieron después de la consolidación literaria

de la tragedia. Karl Kerényi (1998, p. 228) cita a Plutarco, según quien Frínico y Esquilo desviaron la tragedia hacia las historias (*mýthoi*) y las pasiones (*páthe*), lo que no significó poner a un lado los sacrificios al dios:

El ditirambo constituía el acompañamiento del sacrificio de un toro, y un toro era por tanto el premio que recibía el vencedor con su coro de ditirambos. El toro servía también de víctima sacrificial representativa al entrar la procesión de la nave de las Grandes Dionisias. (p. 219)

Dithýrambos – thíasos - Kómos

Le dithyrambe est un chœur formé en cercle que chante et qui danse, una ronde, ce qui, naturellement, n'exclut pas que l'on se rende processionnellement au lieu où il est célébré. En tan qu'élément du culte a Dionysos on peu supposer que cette célébration était nocturne, ce que n'était plus le cas du dithyrambe évolué.

En esta definición de H. Jeanmaire (1979, p. 241) destaca la forma circular del coro para cantar y bailar y el dirigirse procesionalmente hasta el lugar donde se celebraba el culto al dios. Ese lugar pudo ser, en sus inicios, el *bouleutérion*, lugar de reunión del Consejo, no necesariamente la *orchéstra* en su forma del siglo V a. C. La forma circular y el traslado procesional son dos rasgos que determinaron la formación del espacio teatral griego; primero en el ágora, donde tuvieron lugar los concursos promovidos por Pisístrato a partir de 535-532 a. C., y después en la colina de la Acrópolis, donde poco a poco fue edificado el teatro, primero de madera y después de piedra. También es importante distinguir el *dithýrambo* primitivo, con un número variable de participantes, la presencia de las bacantes y un sacrificio, del de la época clásica con forma literaria y ejecutado por hombres. En ambos casos hubo un elemento ceremonial y Jeanmaire afirma que pudo existir en Creta con anterioridad e independencia de Dionisios.

Este autor también relaciona el *dithýrambo* con dos ritos salvajes y crueles (p. 252), *omophagé* (“comer carne cruda”) y *diasparágmos* (del verbo *dia-sparáso*, hacer pedazos, despedazar). En este sentido, menciona un informe según el cual Temístocles habría sacrificado a dos jóvenes persas por insistencia de un adivino antes de la batalla de Salamina, hecho que confirmaría la costumbre de los sacrificios humanos en los que está inserta la historia de Agamenón e Ifigenia. Jeanmaire acota que Heródoto no menciona tal sacrificio.

El problema es cómo evolucionó el *dithýrambo* hasta adquirir carácter literario y convocar a los espectadores en la plaza pública para una representación mimética. Cómo de ser una ceremonia social rural y agraria en la que se sacrificaba una víctima y se producían éxtasis colectivos sentó las bases para un género literario, gracias a las partes cantadas por el exarconte y “par l’intercalation de morceaux lyrique sur des thèmes plus ou moins adaptés à la circonstance et à la personne de Dionysos” (p. 248) con y la intervención de un poeta (*chorodidáskalos*) encargado de darle textos a los coristas, paso inmediato anterior a la aparición del actor y del género dramático propiamente dicho: drama satírico, tragedia y comedia. En el espectáculo ditirámico llevado a cabo en espacios públicos, rurales y/o urbanos, los elementos literarios y dramáticos se desarrollaron en perjuicio de los rituales primitivos, aunque conservaron algunas trazas. El ejemplo más notable es *Bacantes*, de Eurípides, aunque también se pueden rastrear en *Agamenón* y *Coéforas*, de Esquilo, y en *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides, obras en las que son centrales los sacrificios de víctimas humanas.

Según Kerényi, lo que el *chorodidáskalos* daba a los coristas “no se limitaba a una sola época o a un solo objeto” (1998, p. 220), sino que hubo otros temas como el recuerdo de los héroes. Concluye que es exacta la frase de Aristóteles “gracias a los que entonaban el ditirambo” (1.449 a11). De ahí observa en la *tragodia* “dos elementos constitutivos: el mito y un intento de explicarlo” (p. 222), ejes centrales en las tragedias de los tres grandes trágicos del siglo V a. C.

La relación del *dithýrambo* con costumbres salvajes, como la *omophagé* y la *diasparágmōs*, se remonta a la época arcaica. El de tipo ritual comenzaba con la caza o simulacro (*mimesis*) de caza a una o varias víctimas, que provocaba excitación y éxtasis colectivo y se formaba en círculo alrededor de un punto central, en el que la víctima era colocada hasta culminar el rito. Comenta Jeanmaire que, cualquiera haya sido el origen de la tragedia ática, habría heredado del *dithýrambo* devenido en género literario la distribución entre el coro y el actor (p. 257). De ahí el movimiento del coro en la *orchéstra* circular, en la que el centro era para el *thymélé*, no tanto un altar para Dionisios sino una “*eschara*, une fosse sacrificielle, prope à recevoir la sang et à bruler les restes d’une victime” (p. 258). De ser así, debió ser de gran utilidad para Esquilo en *Coéforas*.

Tenemos aquí una leve pista para relacionar el *dithýrambo* ritual con la forma del espacio teatral griego, determinado por la *orchéstra* y el patronazgo de Dionisios; nada más.

Es de notar que Aristóteles en *Poética* no menciona al dios, aunque asigna al *dithýrambo* un rol central en el proceso histórico que culminó en el género trágico. Piensa más en la *pólis* que en costumbres populares festivas de origen agrario. El proceso de la tragedia a partir del drama satírico y este del *dithýrambo* descansa, según Jeanmaire, en la idea aristotélica de la *physis*, “l’essence d’un genre littéraire” que se desplegó poco a poco. Además, la música y la danza del ditirambo y del drama satírico desaparecieron poco a poco en la tragedia del siglo V a. C. En los siglos anteriores, en particular el VII a. C., los coros masculinos tuvieron un rol principal en las fiestas públicas rivalizando en los *agón*, los combates retóricos de origen aristocráticos muy importantes en la vida de la *pólis*.

En el siglo VII hubo poetas consagrados al *dithýrambo*. Jeanmaire menciona (p. 233 ss.) a Simónides, de quien se conserva un fragmento en el que “évoque gracieusement l’atmosphère de cette solennité printanière”; a Thalétas, quien llevó a Esparta música cretense; a Alcmán de Sardes y, por supuesto, y a Arión. No considera que estos autores “inventaron” el género literario, pero sí que lo estilizaron:

L’histoire du culte de Dionysos serait grandement intéressée à la possibilité de retrouver, dans le cas du dithyrambe, la forme primitive de l’action rituelle dont le dithyrambe était l’accompagnement et de laquelle est sorti le dithyrambe littéraire auquel se réfèrent nos attestations et qui est en cause á propos de l’origine de la tragédie. (p. 234)

Otro autor es Arquíloco de Paros (floreció cerca de 650 a. C.), a quien se le atribuye haber introducido el culto del dios en Paros (Rodríguez Agradados 1972, 464), y cuyo fragmento más famoso reza así: “Sé cómo dirigir la hermosa canción de / Dionisos soberano, el ditirambo, con / la cabeza tocada por el rayo del vino” (Ferraté, 2000, p. 137). Este fragmento probaría que el ditirambo primitivo fue un canto de bebedores de vino; en todo caso, un estimulante para cantar, danzar y alcanzar algún éxtasis.

Escribir *dithýrambo* para representarlo significó un paso fundamental. Recordemos que Heródoto atribuye a Arión el privilegio de haber sido el primero en componer uno, en el entendido de haber redactado partes cantadas para el exarconte. Los eruditos alejandrinos también le atribuyeron haber sido el primero en mostrar sátiros, origen del drama satírico. Lo cierto es que los poetas lo enriquecieron más allá del culto a Dionisos y los estados de éxtasis y manía a los que estaba vinculado gracias a la música interpretada con la flauta con

ritmos repetitivos. Por eso el dios del *dithýrambo* era llamado Bromio (*brómios*, estruendoso). Pero cuando las ceremonias rituales devinieron espectáculo hubo que superar la monotonía para mantener la atención del espectador.

Evolucionó hasta ser un género literario por las partes cantadas por el exarconte y la aparición del *chorodidáskalos*. Es cuando aparece Tespis y comienza el período histórico.

* * *

La incorporación de textos en los ditirambos hasta adquirir alguna forma literaria, sin que signifique un proceso único y casi natural hasta adquirir la forma de la tragedia que conocemos, puede aceptarse, sin embargo, como el antecedente de la dimensión textual del texto trágico, al que se suma el *thíasos*, cortejo o cofradía que celebraba a una divinidad mediante danzas. Sería el antecedente de la dimensión coreográfica, visual y espacial del texto trágico. El *thíasos* tiene una vinculación con Dionisios, quien era considerado una divinidad esencialmente móvil con desplazamientos perpetuos, acompañado de un cortejo que era, al mismo tiempo, “le modèle et l’image des congregations ou *thiases*” (Jeanmaire, 1979, p. 273). Bieber (1961), por su parte, lo denomina “the sacred herd of the god” (p. 1). En *Antígona* (1.146), Sófocles, se refiere a este vínculo cuando el coro invoca a Dionisios para que proteja a Tebas por los sacrilegios de Creonte:

Director del Coro
de los ardientes astros,
dios del clamor nocturno,
muéstrate, hijo de Zeus, señor,
con las tíades (*thýiaisin*) que te siguen
y toda la noche frenéticamente danzan (*choreýousi*)
honrando a Yaco el de los buenos dones. (1.146-1.152)

Culto y danza juntos Jeanmaire comenta (1979, p. 277 ss.) un ánfora del museo de Nápoles en la que está Dionisios desnudo, cerca de él un Silene igualmente desnudo, una Ménade danza con una antorcha y un tirso, otra está en una posición melancólica y una máscara trágica aparece en el campo. Una escena cultural diagramada teatralmente. Es de notar que si la desnudez era normal en las celebraciones rituales de Baco, las del *dithýrambo* no tenía máscaras; tampoco los coristas del literario.

Si el *dithýrambo* es un género poco o nada teatral, la *tragodia* lo presupone; de ahí el patronazgo del dios; es una manera de invocarlo y designa danzas y músicas que acompañaban los sacrificios. Afirma Jeanmaire:

il nous paraît concevable que se soit opéré le passage de l'action culturelle proprement dite au genre proprement littéraire, mais surtout musical, qu'est devenu le dithyrambe sans qu'ait été perdu de vue son rapport initial avec Dionysos (1979, p. 303).

Punto de vista no alejado de la tesis aristotélica.

Sin embargo, el mito de Dionisos no aportó los temas a los géneros teatrales; fue el mundo de los mitos y héroes en un proceso de secularización del culto, sin que por ello desapareciera del todo. Como ejemplo, *Bacantes*.

Otro problema pendiente es saber si desde sus orígenes en el *dithýrambos* y en el *thíasos* hubo *mimesis* en los coristas que participaban en ambos; si no, cuándo apareció. La naturaleza cultural de ambos no permite suponer actuaciones miméticas en sus inicios, ni siquiera cuando el exarconte propuso los temas. Arión y Tespis tienen algo que ver en esto. El *dithýrambos* de Arión habría sido cantado por coreutas disfrazados de sátiros o de machos cabríos, una manera mimética primitiva de representar. En Tespis está el actor individualizado. Sobre este asunto, Bieber afirma:

As the first disguise of the singers of the dithyramb was that of the satyr, so perhaps the first form of the drama was the satyr play, although it received its final literary form only later under the influence of tragedy. The initial step toward mimesis was taken when dancer-singer was changed, through ecstasy and a corresponding disguise, into mime, one who represents someone other than himself. (1961, p. 9)

En este proceso, complejo de describir e interpretar por la insuficiencia de documentación y las variadas y diferentes teorías e interpretaciones de los filólogos y helenistas, el drama satírico ocupa un lugar intermedio. Jeanmaire (1979) atribuye a Pratinas, sin que haya sido su inventor, su introducción en Atenas en época cercana al debut de Esquilo, y rápidamente fue incorporado como el cuarto elemento en las piezas trágicas. De ser así, tenemos un eslabón en la cadena histórica que arranca en los tiempos prehistóricos de las ceremonias sociales y llega al siglo V.

* * *

En *Fiesta, comedia y tragedia*, Francisco Rodríguez Adrados dedica un capítulo “Hacia un nuevo planteamiento del problema de los orígenes del teatro” (1972, pp. 78-118), a partir del término *κόμος*, al que describe como “un coro que se desplaza para realizar una acción cultual, con procesión y danza”. Al comienzo de su análisis se refiere a un fragmento de didascalias de las Grandes Dionisias en el que destaca ese término, que designa “el conjunto de coros y celebraciones de los concursos de dicha fiesta”. Otras acepciones del término son fiesta con danzas y cantos por las calles, festín y orgía. En principio no tendría vínculos de dependencia directa con Dionisos, aunque para Jeanmaire (1979, p. 355) es “un défilé triomphal sous l’invocation de Dionysos”. Añade Rodríguez Adrados que en su origen el término tiene un sentido más amplio que el coro festivo y era un

término genérico para todo tipo de coros que se desplazaban ejecutando acciones rituales acompañadas de danza y, eventualmente, canto, fuera mimético o no; desde otros puntos de vista el *como* puede, a veces, ser calificado de *κhorós* ‘coro’ o de *thíasos* y viceversa. (1972, pp. 81-82).

Interesa a este autor encontrar elementos comunes en la tragedia, la comedia y el drama satírico procedentes de las fiestas agrarias, en el entendido de que los orígenes del teatro se reducirían “a un estudio de la organización de estructuras complejas y su diferenciación por polarización” (p. 79). En consecuencia, parte del *κόμος* como origen de todo el teatro, en particular del mimético.

El *κόμος* del drama satírico al que se refiere el fragmento en el que apoya su tesis, sería uno de danza de tipo satírico; aunque también designa canción y fiesta, como se lee en Platón:

Pienso que, después de lo dicho, vienen las fiestas (*κóμοι*), los banquetes, las orgías y las cortesanas y todo lo demás de esta jaez entre aquellos en cuyo interior habita el tirano Eros gobernando el alma toda. (*La república*, 573 d)

También merece ese nombre un coro de Píndaro con rasgos de alegría y alusiones báquicas. Rodríguez Adrados cita *Helena* (1.469 ss.: “...te unas a los cantos y las danzas (*chorón e’ komoís*) en el festín nocturno de Jacinto”) y *Troyanas* de Eurípides (1.184 ss.: “y conduciré hasta tu tumba los grupos (*κόμους*) de mis compañeros para darte una amable despedida”), como ejemplos de coros califi-

cados *keômos* que entonan trenos en una festividad. Además, en sentido traslativo, “*como* se refiere a todo coro o banda en movimiento que canta y danza” (p. 80), y cita a las Erinias de la trilogía de Esquilo. Una primera conclusión suya es:

Todo coro que se traslada para realizar acciones rituales del tipo que sea, es un *como*; a veces constituye al tiempo un *thiasos*, e. d., una asociación cultural dedicada a celebrar a determinada divinidad. Por tanto, el coro de la Tragedia e igual el de la Comedia y el Drama Satírico son propiamente hablando *comos*. (p. 80).

En vista de esta interpretación amplia, *komodós*, “el que canta un *como*” (p. 82), tuvo un sentido restringido en oposición a *tragoidós*, “*tragoi* que cantan”, una especialización del género *como*; en consecuencia, no está unido al dionisismo ni a lo cómico. Otra conclusión:

Los *tragoidoi* eran, pues, unos profesionales o artistas, sin duda originalmente un *thiaso*, especializados en los dos géneros en cuestión [drama satírico y tragedial], que tenían en común el estar centrados en el mito heroico. (p. 84)

La no vinculación necesaria con Dionisos parece cierta. Jeanmaire lo remite a antiguas costumbres rituales y describe como un cortejo “vraisemblablement le fait de masque ou de personnages à déguisement animal ou chevauchant des camarades ainsi déguisés”.

Cuando comenzaba una tragedia, una comedia o un drama satírico “un *como* enmascarado entra en la orquesta” (p. 86) con un corifeo “diferenciado del que hemos de llamar Jefe del Coro, a saber, un personaje que en cierto modo representa a éste y es acompañado, celebrado, llorado por él” (p. 86). El *keômos* del teatro es mimético y usa máscaras, característica no compartida con otros. Entonces, “no son atenienses, sino bacantes de Tebas o aves o mujeres de Trezén o persas de la corte de Jerjes” (p. 86). Así, el *keômos* del teatro vive conflictos en los que están implicados los héroes. Por esto están sometidos a enfrentamientos y hacen invocaciones, himnos, peanes y trenos, además de presentar el tema central. Esta multiplicidad de funciones del *keômos* tiene su origen en sus inicios primitivos. Concluye Rodríguez Adrados:

Alegría y dolor, vida y muerte, todos los temas esenciales de la vida humana, se entrelazaban efectivamente en estas fiestas de origen agrario en que el rito representaba en cierto modo los mitos que expresan el perpetuo renovarse y morir de la vida natural y humana. Todo ello por obra de un *como* que, a juzgar por el Teatro, entraba normalmente invocando a los dioses y ejecutaba una serie de

acciones rituales variamente combinadas: *agones*, cantos de trenos y peanes, sacrificios, evocaciones de dioses y muertos, cortejos de bodas, anagnórisis, etc. Claro está, el Teatro tiene recursos para enlazar entre sí estos elementos dispersos, para hacer llegar al público lo sucedido fuera del teatro: cosas anteriores a la entrada del coro o que se realizan supuestamente detrás de la escena, en el palacio. Todo ello es fácil: la Lírica puede ser narrativa y el exarconte ha producido ya actores fijos que hacen preguntas, dialogan, presentan relatos. (1972, p. 87)

En ningún caso debe confundirse con *kommós*, lamento, como el ritual de Orestes y Electra en *Las coéforas* de Esquilo. Para Walton (1980, p. 178) “is a ritual lament surviving as a formal element in most tragedies and probably closely associated with primitive form”.

* * *

En el principio existió la fiesta agraria en la que el hombre sostuvo sus primeras relaciones con la naturaleza, celebradas de diversas maneras con cantos y danzas de sátiros, orgiásticas y obscenas y falos. Fue una relación espontánea con la naturaleza que, con el tiempo, adquirió formas rituales y culturales en honor a la naturaleza y a los dioses, uno de ellos Dioniso. Sus primeras concreciones fueron el *dithýrambo*, el *thíasos* y el *kómos*.

La fiesta supuso un corte en la vida cotidiana de la comunidad que conllevó la ruptura del tiempo y del espacio, la superación de los límites individuales y sexuales, confundir la identidad con dioses y héroes del pasado, incluso con la naturaleza, expresar la risa y el sufrimiento en determinados ritos y temas (Rodríguez Adrados 1972, p. 449).

Los regocijos de la fiesta agraria produjeron el éxtasis y la manía en la que Dionisio, quien los provocó, adquirió diversas connotaciones. En la *Iliada* (XIV 325) es “regocijo para los mortales”; pero también aparece en forma de macho cabrío, asesino de cabras, descuartizador de hombres, liberador en las *Bacantes* de Eurípides, oscuro y dispensador de bienes entre otras connotaciones (Otto, 1997). Por esta condición, no hubo un solo tipo de *dithýrambo*, y Rodríguez Adrados (1972, p. 448) se refiere a tres: el que invocaba al dios, el de tema heroico general de Arión y el circular de Laso, cantado en Atenas y similar al de Arión.

Esta diversificación en y de la fiesta tendió, sin proponérselo, a la especialización y a ser antropomórfica en los ritos y cultos; es decir, a celebraciones miméticas en las que los cultos agrarios y heroicos confluyeron. Ambas carac-

terísticas de la fiesta agraria la vincularon con la *pólis*. La abundancia de la naturaleza al servicio de los *polítes* y la personificación y localización del héroe rural. En consecuencia, en la fiesta agraria apareció el *agón*; el combate del hombre con la naturaleza, del héroe con el otro y de *dithýrambos* entre sí.

Una tendencia a la especialización de la fiesta agraria en la que la iniciativa individual desempeñó un rol fundamental de cambio. Así, la fiesta común de los ciudadanos se distinguió de la organizada a partir de iniciativas individuales, sistematizada en el tiempo y en espacios especiales. El *kómos* y la *pompé* se instauraron en la *pólis*. Escribe Rodríguez Adrados:

La Fiesta se ha escindido: de un lado, celebraciones religiosas en que participa el pueblo; de otro lado, espectáculo y diversión ofrecidos a éste y más o menos autónomos. (1972, p. 458)

Previas a las Grandes Dionisias, dos fiestas se instauraron en Atenas: las Leneas, que concentran “los restos del orgiasmo dionisiaco, a cargo de mujeres que invocan al dios y, vestidas de ménades, dan a beber a su máscara y danzan”, y las Antesterias, con el tema de “las almas que vuelven a la tierra en un día a ellas dedicado” (p. 462). Por eso, según la tesis de Rodríguez Adrados:

La Tragedia nace por un acto personal, como un ritual creado ex profeso para estas fiestas y trasplantado luego a otras. No que la tragedia salga de estas fiestas, que son insuficientes para explicarla, sino que se introdujo en ellas; ésta es la única explicación posible de su carácter dionisiaco. Luego, por paralelismo, ocurrió lo propio con la Comedia

La relación de la tragedia con Dionisio resulta de una iniciativa individual de especialización de la fiesta agraria, en la que el héroe era un tema habitual. Lo humano encuentra la manera de expresarse libre y directamente.

* * *

Además del proceso que lleva de la fiesta agraria a la *mimesis* del *ánthropos*, mediante improvisaciones, danzas y canciones y en el *dithýrambo*, es fundamental tener presente una causal de estricto orden social (Vernant y Vidal-Naquet, 1987):

El género trágico hace su aparición a finales del siglo VI, cuando el lenguaje del mito deja de estar en conexión con la realidad política de la ciudad. El universo trágico se sitúa entre dos mundos, y es esta doble referencia al mito por una parte

—concebido en adelante como perteneciente a un tiempo remoto, pero aún presente en las conciencias- y por otra a los nuevos valores —desarrollados con tanta rapidez por la ciudad de Pisistrato, de Clístenes, de Temístocles, de Pericles- lo que constituye una de sus originalidades y el resorte mismo de su acción. En el conflicto trágico, el héroe, el rey o el tirano aparecen insertos aún en la tradición heroica y mítica, pero la solución del drama se les escapa: no es nunca el resultado de la acción sino siempre la expresión del triunfo de los valores colectivos impuestos por la nueva ciudad democrática. (I, p. 7)

En el siglo V a. C., el teatro griego se convierte en un producto y una institución de la democracia y la *pólis*, en correlación dinámica con los valores y creencias del siglo y su modelo social. Los poetas trágicos y cómicos mantuvieron con el pasado una relación formal e instrumental para lograr propósitos dirigidos al espectador y con unas estrategias discursivas apropiadas para lograrlos.

REFERENCIAS

- Aristófanes. (1991). *Los acarnienses, Los caballeros, Las tesmoforias y La asamblea de las mujeres*. Edición de Francisco Rodríguez Adrados. Madrid: Cátedra.
- Aristófanes. (MDCCCLXXIV). *Comoedias*. Vol. I, II. Edidit Theodorus Bergk. Editio altera correctior. Lipsiae, in Aedibus B. G. Teubneri.
- Aristóteles. (1960). *Ética a Nicómaco*. Edición bilingüe y traducción por María Araujo y Julián Marías. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Aristóteles. (1970). *Metafísica*. Dos volúmenes. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos.
- Aristóteles. (1970). *Poética*. Versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.
- Aristóteles. (1985). *Poética*. Texto, Noticia Preliminar, Traducción y Notas de José Alsina Clota. Barcelona: Bosh.
- Aristóteles. (1991). *Poética*. Traducción de Álgel J. Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos.

- Aristóteles. (2003). *Poética*. Edición en griego, latín y castellano por Fernando Báez. Incluye Fragmentos del Segundo Libro, el *Tractatus Coislianus*, los Fragmentos Sobre los poetas y Problemas homéricos. Mérida/ Venezuela: Universidad de Los Andes, Ediciones del Vicerrectorado Académico.
- Duvignaud, J. (1966). *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eurípides. (MDCCLXXVI) (Reprinted 1976). *Tragoediae*. Vol. I, II, III. Ex recensione Augusti Nauckii. Lipsiae. Sumptibus et Typis B. G. Teubneri.
- Eurípides. (2000). *Tragedias III. Helena, Las Fenicias, Orestes, Las Bacantes, Ifigenia en Áulide, Reso*. Edición y traducción de Juan Miguel Labiano. Madrid: Cátedra.
- Heródoto. (1981). *Los nueve libros de la historia*. Dos volúmenes. Traducción de María Rosa Lida. Barcelona: Editorial Lumen.
- Otto, W. F. (1997). *Dioniso. Mito y culto*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Bieber, M. (1961). *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Gernet, L. (1980). *Antropología de la Grecia antigua*. Madrid: Taurus.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona/ Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Jeanmaire, H., 1979. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot.
- Kerényi, K. (1998). *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder.
- Lesky, A. (1976). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.
- Lesky, A. (1983). *Greek Tragic Poetry*. New Haven and London: Yale University Press.
- Rodríguez Adrados, F. (1972). *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes del teatro griego*. Barcelona: Planeta.
- Sófocles. (1985). *Tragedias*. Introducciones y versión rítmica de Manuel Fernández Galiano. Barcelona: Planeta, Barcelona.
- Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P. (1987). *Mito y tragedia en la Grecia clásica*. 2 tomos. Madrid: Taurus.
- Walton, J. M. (1980). *Greek Theatre Practice*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.