

JACQUELINE
DE
ROMILLY



LA TRAGEDIA GRIEGA



GEDOS

JACQUELINE DE ROMILLY

LA TRAGEDIA
GRIEGA

Traducción de
JORDI TERRÉ

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Título original francés: *La tragédie grecque*.
Autora: Jacqueline de Romilly.

© Presses Universitaires de France, 1970.
© de la traducción: Jordi Terré Alonso, 2011.
© de esta edición: RBA Libros, S.A., 2019.
Av. Diagonal, 189 - 08018 Barcelona
rbalibros.com · editorialgredos.com

Primera edición: octubre de 2011.
Primera edición en esta colección: enero de 2019.

RBA · GREDOS
REF.: GEBO523
ISBN: 978-84-249-3886-4

REALIZACIÓN DE LA VERSIÓN DIGITAL · EL TALLER DEL LLIBRE, S. L.

Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda rigurosamente prohibida sin autorización por escrito del editor cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, que será sometida a las sanciones establecidas por la ley. Pueden dirigirse a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesitan fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).
Todos los derechos reservados.

INTRODUCCIÓN

LA TRAGEDIA Y LOS GRIEGOS

Haber inventado la tragedia es una valiosa distinción honorífica; y esa distinción les corresponde a los griegos.

En efecto, hay algo fascinante en el éxito que obtuvo este género. Porque, en la actualidad, veinticinco siglos después, se siguen escribiendo tragedias. Se escriben en todo el mundo. Además, periódicamente, se siguen retomando temas y personajes de los griegos: se escriben *Electra* y *Antígona*.

En este caso, no se trata en absoluto de una simple fidelidad a un pasado brillante. Es evidente, en efecto, que la irradiación de la tragedia griega radica en la amplitud de la significación y en la riqueza de pensamiento que los autores supieron imprimirle: la tragedia griega presentaba, en el lenguaje directamente accesible de la emoción, una reflexión sobre el ser humano. Sin duda, ese es el motivo por el cual, en las épocas de crisis y de renovación, como la nuestra, se siente la necesidad de regresar a esta forma inicial del género. Se ponen en cuestión los estudios helenísticos, pero por todas partes se representan las tragedias de

Esquilo, de Sófocles y de Eurípides, porque en ellas esa reflexión sobre el hombre brilla con su fuerza primordial.

En efecto, si los griegos inventaron la tragedia, hay que decir también que entre una tragedia de Esquilo y una tragedia de Racine existen profundas diferencias. El marco de las representaciones ya no es el mismo, ni la estructura de las obras. El público no se puede ya comparar. Y lo que más ha cambiado es el espíritu interno. Del esquema trágico inicial, cada época o cada país proporciona una interpretación diferente. Pero es en las obras griegas donde se manifiesta con mayor fuerza, porque en ellas se muestra en su desnudez primigenia.

Fue, por lo demás, en Grecia, una eclosión repentina, breve y deslumbrante.

La tragedia griega, con su cosecha de obras maestras, duró en total ochenta años.

Por una relación que no puede ser casual, esos ochenta años se corresponden exactamente con el momento de florecimiento político de Atenas. La primera representación trágica ofrecida en las Dionisias atenienses se remonta, al parecer, hacia el año 534 a. C., bajo Pisístrato. Pero la primera tragedia que se conserva (es decir, que los antiguos consideraron digna de ser estudiada) se sitúa inmediatamente después de la victoria obtenida por Atenas sobre los invasores persas. Y lo que es más, esa obra perpetúa su recuerdo: la victoria de Salamina, que funda el poder ateniense, se produjo en 480 a. C., y la primera tragedia que se conserva es de 472 a. C. y se trata precisamente de *Los persas*, de Esquilo. Luego, las obras maestras se suceden. Cada año el teatro ve cómo nuevas obras —realizadas por Esquilo, Sófocles, Eurípides— se presentan a certamen. Las fechas de estos autores son parecidas; sus vidas tienen elementos comunes. Esquilo nació en 525 a. C.; Sófocles, en 495 a. C.; Eurípides, hacia 485 o 480 a. C. Varias obras de

Sófocles y casi todas las de Eurípides se representaron después de la muerte de Pericles, durante esa guerra del Peloponeso en que Atenas, prisionera de un imperio que ya no podía conservar, sucumbió finalmente a los ataques de Esparta. Tras veintisiete años de guerra, en 404 a. C., Atenas perdió todo el poder que había conseguido al finalizar las guerras médicas. En esta fecha, hacía ya tres años que había muerto Eurípides, y dos Sófocles. Se siguieron representando algunas de sus obras que habían quedado inacabadas o todavía no se habían representado. Y luego, eso fue todo. Si dejamos al margen *Reso*, una tragedia que llegó hasta nosotros como perteneciente a Eurípides pero cuya autoría es muy dudosa, ya no poseemos, después de 404 a. C., más que nombres de autores o de obras, fragmentos y alusiones, a veces severas. A partir de 405 a. C., Aristófanes, en *Las ranas*, no veía otra manera de preservar el género trágico que ir a buscar a los infiernos a uno de los poetas desaparecidos. Cuando, a mediados del siglo IV a. C. el teatro de Dioniso se reconstruyó en piedra, se decoró con estatuas de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Y, a partir de 386 a. C. (al menos es la fecha probable), se empezó a incluir en el programa de las Dionisias la reposición de una tragedia antigua. La vida misma de la tragedia se desvaneció al mismo tiempo que se desvanecía la grandeza de Atenas.

O dicho de otro modo, cuando actualmente hablamos de tragedia griega, nos basamos casi enteramente en las obras conservadas de los tres grandes trágicos: siete tragedias de Esquilo, siete de Sófocles y dieciocho de Eurípides (si incluimos *Reso*). El elenco de estas treinta y dos tragedias se remonta, aproximadamente, al reinado de Adriano.

[1]

Es poco desde cualquier punto de vista. Es poco si pensamos en todos los autores que solo conocemos indirecta-

mente y de los que apenas logramos hacernos una idea (en especial los grandes predecesores: Téspis, Pratinas y, sobre todo, Frínico). Es poco si pensamos en los rivales de los tres grandes (como los hijos de Pratinas y de Frínico, Ión de Quíos, Neofrón, Nicómaco y muchos otros, entre los que estaban los dos hijos de Esquilo, Euforión y Eveón, y su sobrino Filocles el Viejo). Es poco, en fin, si pensamos en los continuadores de Eurípides, entre los cuales estaban Yofón y Aristón, los dos hijos de Sófocles, y sobre todo autores como Critias y Agatón, o, más tarde, Carcinos. Y es muy poco, finalmente, si pensamos en la producción misma de los tres grandes, ya que Esquilo compuso, al parecer, noventa tragedias, Sófocles escribió más de cien (Aristófanes de Bizancio conocía ciento treinta, de las que siete se tenían por apócrifas) y Eurípides, en fin, escribió noventa y dos, de las que seguían conociéndose sesenta y siete en la época en que se escribió su biografía. Por tanto, el naufragio es inmenso, y cuando hablamos de las tragedias griegas es necesario no perder de vista que, lamentablemente, no conocemos más que una treintena de entre más de mil. Y que, desde luego, sin la menor duda, nos parecerían tan hermosas como las que poseemos. Desde el comienzo, por lo demás, Esquilo, Sófocles o Eurípides no siempre fueron los vencedores en los certámenes anuales.

Pero, por extraño que parezca, estas cerca de treinta obras repartidas en menos de ochenta años dan testimonio no solo de lo que fue la tragedia griega, sino también de su historia y de su evolución. Queda una franja de sombra más acá o más allá de los dos límites entre los cuales se encierra la vida del género a su más alto nivel: estos límites forman como un umbral que no se puede traspasar sin caer en lo que todavía no es, o lo que ya no es, la tragedia digna de ese nombre. Entre los dos, entre el «todavía no» y el «ya de ninguna manera», un poderoso impulso arrastra la tragedia

en un movimiento de renovación que se va precisando año tras año. En muchos aspectos, la diferencia entre Esquilo y Eurípides es mayor y más profunda que la que existe entre Eurípides y Racine.

Esta renovación interior presenta dos aspectos complementarios. En efecto, el género literario evoluciona, sus medios se enriquecen, sus formas de expresión varían. Sería posible escribir una historia de la tragedia que se presentara como continua y pareciera independiente de la vida de la ciudad y del temperamento de los autores. Pero, por otra parte, sucede que esos ochenta años, que van desde la victoria de Salamina hasta la derrota de 404 a. C., marcan en todos los terrenos un florecimiento intelectual y una evolución moral absolutamente sin igual.

La victoria de Salamina había sido lograda por una democracia totalmente nueva y por hombres todavía impregnados en la enseñanza piadosa y altamente virtuosa de Solón. Después, la democracia se desarrolló rápidamente. Atenas fue testigo de la llegada de los sofistas, esos maestros de pensamiento que eran antes que nada maestros de retórica, y que ponían todo en tela de juicio, proponiendo, en lugar de las viejas doctrinas, mil ideas nuevas. Finalmente, Atenas conoció, tras el orgullo de haber afirmado gloriosamente su heroísmo, los sufrimientos de una guerra prolongada, de una guerra entre griegos. El clima intelectual y moral de los últimos años del siglo es tan fecundo en obras y en reflexiones como el de comienzos de siglo, pero su índole no puede ser más diferente. Y la tragedia refleja, año tras año, esta transformación. Vive de ella. Se alimenta de ella. Y la amplifica con obras maestras diferentes.

Entre la evolución totalmente exterior de las formas literarias y la renovación de las ideas y los sentimientos, hay, con toda evidencia, una relación. La flexibilidad de los medios se explica por el deseo de expresar otra cosa; y un

desplazamiento continuo de los intereses implica una evolución igualmente continua en los procedimientos expresivos. Dicho de otra manera, la aventura que refleja la historia de la tragedia en Atenas es la misma bien se observe al nivel de las estructuras literarias, bien al de las significaciones y de la inspiración filosófica.

Solo a condición de haber seguido, en su impulso interno, esta doble evolución, se puede abrigar la esperanza de comprender en qué consiste el principio común y discernir de esa manera —más allá del género trágico y los autores de tragedias— qué es lo que constituye el espíritu mismo de estas obras, es decir, lo que después de ellas ya nunca hemos dejado de llamar lo trágico.

I

EL GÉNERO TRÁGICO

La tragedia griega es un género aparte, que no se confunde con ninguna de las formas adoptadas por el teatro moderno.

Nos gustaría poder describir su nacimiento, con el fin de comprender un poco mejor qué es lo que ha podido suscitar un éxito tan extraordinario. No escasean los libros ni los artículos que intentan describir este nacimiento. Pero la razón del cuantioso número de ensayos estriba precisamente en la ausencia de certezas. De hecho, mucha oscuridad planea sobre esos comienzos.

Al menos, poseemos una o dos indicaciones seguras, que se revelan en la manera misma en que se representaban las tragedias y que, más allá de estas representaciones, explican el nivel en que se sitúa la tragedia.

I. EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

Dioniso y Atenas

Antes que nada —como se ha dicho y repetido—, la tragedia griega tiene un origen religioso.

Este origen todavía se podía observar con intensidad en las representaciones de la Atenas clásica. Y estas derivan

abiertamente del culto de Dioniso.

Solo se representan tragedias en las fiestas de ese dios. La gran ocasión era, en la época clásica, la fiesta de las Dionisias urbanas, que se celebraba en primavera, pero también había certámenes de tragedias en la fiesta de las Leneas, que se celebraba hacia finales de diciembre. La representación misma estaba intercalada en un conjunto eminentemente religioso, e iba acompañada de procesiones y sacrificios. Por otra parte, el teatro donde tenía lugar, y cuyos restos se siguen visitando en la actualidad, fue reconstruido en varias ocasiones, pero siempre se trataba del «teatro de Dioniso», con un hermoso asiento de piedra para el sacerdote de Dioniso y un altar del dios en el centro, donde se movía el coro. Este mismo coro, por su sola presencia, recordaba el lirismo religioso. Y las máscaras que llevaban los coreutas y actores nos hacen pensar con bastante facilidad en fiestas rituales de tipo arcaico.

Todo esto delata un origen ligado al culto y puede conciliarse bastante bien con lo que dice Aristóteles (*Poética*, 1449 a): según él, la tragedia habría nacido de improvisaciones; habría surgido de formas líricas como el ditirambo (que era un canto coral en honor de Dioniso); sería, por tanto, al igual que la comedia, la ampliación de un rito.

Si fuera así, la inspiración fuertemente religiosa de los grandes autores de tragedias se situaría entonces en la prolongación de un impulso primero. Desde luego, no encontramos nada en sus obras que recuerde especialmente a Dioniso, el dios del vino y de las procesiones fálicas, ni siquiera el dios que muere y renace con la vegetación, pero sí encontramos en ellas siempre alguna forma de presencia de lo sagrado, que se refleja en el juego mismo de la vida y de la muerte.

Sin embargo, cuando se habla de una fiesta religiosa, en Atenas, hay que evitar imaginar una separación como la

que puede darse en nuestros estados modernos. Porque esta fiesta de Dioniso era asimismo una fiesta nacional.

Entre los griegos, no se iba al teatro como se puede ir en la actualidad: eligiendo el día y el espectáculo y asistiendo a una representación que se repite cotidianamente a lo largo del año. Había dos fiestas anuales en que se interpretaban tragedias. Cada fiesta incluía un certamen que duraba tres días. Y cada día, un autor, seleccionado con mucho tiempo de anticipación, hacía representar tres tragedias seguidas. Era el Estado el que se cuidaba de prever y organizar la representación, ya que era uno de los altos magistrados de la ciudad quien debía elegir los poetas y elegir, igualmente, a los ricos ciudadanos encargados de sufragar todos los gastos. Finalmente, el día de la representación, se invitaba a todo el pueblo a acudir al espectáculo: desde la época de Pericles, los ciudadanos pobres podían incluso cobrar, a estos efectos, un pequeño subsidio.

En consecuencia, este espectáculo revestía el carácter de una manifestación nacional. Y este hecho explica, sin ninguna duda, algunos rasgos en la inspiración misma de los autores trágicos. Estos se dirigían siempre a un público muy amplio, reunido para una ocasión solemne: es normal que hayan intentado llegar a él e interesarle. Escribían, pues, como ciudadanos que se dirigen a otros ciudadanos.

Pero este aspecto de la representación remite también a los orígenes de la tragedia: parece cierto, en efecto, que la tragedia solo podía nacer a partir del momento en que esas improvisaciones religiosas, de donde debía surgir, fueran asumidas y reorganizadas por una autoridad política que se basara en el pueblo. Es un rasgo bastante extraordinario que el nacimiento de la tragedia esté vinculado, casi en todas partes, a la existencia de la tiranía, es decir, de un régimen fuerte que se apoya en el pueblo contra la aristocracia. Los escasos textos que se toman como fundamento

para remontarse más arriba que la tragedia ática conducen todos a tiranos. Una tradición, atribuida a Solón, cuenta que la primera representación trágica se habría debido al poeta Arión.^[1] Ahora bien, Arión vivía en Corinto bajo el reinado del tirano Periandro (finales del siglo VII-comienzos del siglo VI a. C.). El primer caso en que Heródoto cita coros «trágicos» es el de los coros que, en Sicione, cantaban las desdichas de Adrasto y que fueron «restituidos a Dioniso»;^[2] ahora bien, quien los restituyó a Dioniso fue Clístenes, tirano de esa ciudad (comienzos del siglo VI a. C.). Sin duda, no se da ahí todavía más que un esbozo de tragedia. Pero la verdadera tragedia nace de la misma manera. Después de estas tentativas titubeantes en varios puntos del Peloponeso, un buen día surgió la tragedia en el Ática: tuvieron que existir antes algunos primeros ensayos, pero hubo una partida oficial, que es como el acto de nacimiento de la tragedia: entre 536 y 533 a. C., por primera vez, Tespis produjo una tragedia para la gran fiesta de las Dionisias.^[3] Ahora bien, en esa época reinaba en Atenas el tirano Pisístrato, el único que tuvo jamás.

Esta fecha tiene, para nosotros, algo conmovedor: no todos los géneros poseen un estado civil tan preciso, y es inimaginable otra forma de expresión que permitiera ceremonias como las que tuvieron lugar en Grecia, hace algunos años, con ocasión del 2.500 aniversario de la tragedia.

Pero, al mismo tiempo, más allá de la precisión de estos comienzos, la fecha tiene en sí misma su propio interés.

La tragedia, que entró en la vida ateniense como consecuencia de una decisión oficial y se insertó en toda una política de expansión popular, aparece ligada desde sus comienzos a la actividad cívica. Y este vínculo solo podía estrecharse cuando este pueblo, así reunido en el teatro, se convirtió en el árbitro de su propio destino. Ello explica que el género trágico se encuentre ligado al pleno desarrollo

político. Y explica el lugar que ocupan, en las tragedias griegas, los grandes problemas nacionales de la guerra y de la paz, de la justicia y del civismo. Por la importancia que les conceden, los grandes poetas se sitúan, también en esto, en la prolongación del impulso primero.

Por otra parte, existe una relación con el origen, entre estos dos aspectos de la tragedia. Porque Pisístrato, en un sentido, es Dioniso. El tirano ateniense había desarrollado el culto de Dioniso. Había levantado, al pie de la Acrópolis, un templo a Dioniso Eleuterio, y había fundado en su honor la fiesta de las Dionisias urbanas, que habría de ser la de la tragedia. Que la tragedia haya entrado bajo su reinado en el marco oficial del culto a ese dios simboliza, pues, la unión de los dos grandes padrinazgos bajo los cuales se colocaba este nacimiento: el de Dioniso y el de Atenas.

Así se obtienen dos puntos de partida hermanados, cuya combinación parece haber sido fundamental en el nacimiento de la tragedia. Esto no quiere decir, por desgracia, que la parte de uno y de otro en esta combinación, ni la forma en que se llevó a cabo, se nos presenten con claridad. Y entre las improvisaciones religiosas de los comienzos y la representación oficial, que es la única que conocemos, nos faltan las transiciones: nos vemos reducidos a las hipótesis, y sus modalidades se envuelven de misterio.

Huellas del culto y de la epopeya

Y en primer lugar, está ese nombre —la *trag-ædia*— que significa «el canto del macho cabrío». ¿Cómo podemos entender este nombre? ¿Y qué hacer con este macho cabrío?

La hipótesis más extendida consiste en asemejar este macho cabrío con sátiros, normalmente asociados al culto de Dioniso, y en aceptar las dos indicaciones de Aristóteles, que, primero, en la *Poética*, 1.449 a 11, parece remontar la tragedia a los autores de ditirambos (es decir, de

obras corales ejecutadas sobre todo en honor de Dioniso) y que, más adelante, precisa, en 1449 a 20: «La tragedia alcanzó extensión, abandonando la fábula breve y la expresión burlesca derivada de su origen satírico y adquirió más tarde su majestad». Por tanto, tendríamos para la tragedia un origen muy parecido al de la comedia: bandas de fieles de Dioniso, que representan sátiros, y cuyo aspecto o vestimenta recordaría al macho cabrío.

Esta hipótesis es coherente y, en ciertos aspectos, seductora. Sin embargo, presenta dos dificultades. La primera es técnica: reside en el hecho preciso de que los sátiros nunca fueron asimilados a machos cabríos. Es necesario, pues, encontrar una explicación. Y si se apela a la lascivia común a unos y a otros, no salimos de la primera dificultad sino para agravar la segunda. Esta segunda dificultad es, en efecto, que la génesis así reconstruida sería la del drama satírico mucho más que la de la tragedia, y que no permite imaginar en absoluto cómo esos cantos de sátiros más o menos lascivos han podido dar nacimiento a la tragedia, que, por su parte, no era en absoluto lasciva y no contenía ninguna huella de sátiros.

Por eso, desde la Antigüedad, hubo quienes prefirieron interpretar de otra manera el nombre de la tragedia. Pensaron que el macho cabrío era o bien el premio ofrecido al mejor participante,[4] o bien la víctima ofrecida en sacrificio. M. Fernand Robert incluso ha ido más lejos, al dar a este macho cabrío un valor catártico —convirtiéndolo en chivo expiatorio— y al restituir de ese modo un alcance religioso y solemne a las diferentes manifestaciones vinculadas con este sacrificio.[5] En este caso, el ditirambo no habría servido sino como modelo formal, al mismo tiempo a la tragedia y al drama satírico,[6] que constituirían géneros paralelos, aunque de inspiración totalmente distinta. Esta interpretación presenta el gran mérito de respetar la diferencia