FL 03 25

Lengua y literatura griegas 1 Tema 24 Textos y comentarios sobre el teatro griego y sus orígenes por los profesores José María Lucar de Dios, Pedro Valdenar de la Peña y Concepción Morales Otal bajo la dirección de Francisco Rodríguez Adrados. El tema 24 de este curso está dedicado al estudio de los orígenes de la tragedia y aún del teatro en general, aunque sobre la comedia se dicen más cosas en el 36. Resulta claro de su lectura que la tragedia nace de la lírica que cantaban coros cuyos componentes asumían una personalidad distinta de la suya propia.

Podían sentirse transfigurados como diversos héroes o dioses. Es lo que llamamos mimesis, imitación. Estos coros danzaban imitando la actuación de esos héroes o dioses.

Se enfrentaban entre sí o un coro y el corego o jefe de otro y surgían diversas posibilidades de diálogo. Se creaba así una lírica danzada y mimética que es propiamente el origen del teatro. Una especie de ballet con canto en suma.

Aquí vamos a dar algunos ejemplos de cómo eran las celebraciones, todas en principio de la esfera del culto, pero a veces ya simplemente festivas que precedieron al teatro. Es decir, vamos a dar algunos ejemplos de literatura preteatral. Aunque esta expresión no es muy acertada, pues antes del teatro no existía literatura en el sentido etimológico.

Literatura viene de letra, litera en latín, y precisamente esta literatura de que vamos a ocuparnos se caracteriza porque nunca fue escrita, era puramente oral. En principio la lírica preliteraria forma un todo. De ella nos hemos ocupado al hablar de los orígenes de la lírica literaria en el capítulo 12.

Solamente hay un sector de la lírica preliteraria que es más propiamente preteatral. Vamos a presentar dos rasgos de la misma. Primero, la lírica preliteraria que está en la base del teatro es la que contiene diálogo.

Viene entre un corego y un coro, viene entre los coregos de dos coros, viene entre los distintos miembros de un coro. Segundo, la lírica preliteraria que es a la vez preteatral es, como acabamos de decir, mimética. Los miembros del coro, e igualmente el corego, representan, son en cierto modo, héroes o dioses, y además actúan, obran, viven una acción que contiene siempre un enfrentamiento, agón.

Aparte del enfrentamiento hay otras intervenciones puramente líricas, esto es, himnos a los dioses, trenos o lamentos en honor de los muertos, etcétera. De todas maneras, también en la lírica popular, que no es mimética, encontramos diálogo. Por ello, el rasgo de la existencia de la mímesis es esencial, el más esencial.

Veamos ejemplos de diálogo en lírica popular griega no preteatral. En la fiesta de las guimnopedías en Esparta competían tres coros. Uno de viejos, otro de hombres y otro de niños.

Los coregos de los tres cantaban sucesivamente un verso de tipo agonal de enfrentamiento. Cantaba el corego de los viejos. Nosotros éramos en tiempos jóvenes llenos de vigor.

Y contestaba el de los hombres. Y nosotros lo somos, si quieres míralo. Para concluir el de los niños.

Y nosotros seremos mucho más fuertes. Aquí no hay mímesis. Los viejos son viejos y paralelamente los demás.

Pero sí hay en un juego, el llamado juego de las flores, en que un coro de muchachas bailaba y simulaba coger flores y entonces una decía ¿Dónde tengo las rosas? ¿Dónde las violetas? ¿Dónde el bello perejil? Y otra contestaba. Ahí están las rosas, ahí las violetas, ahí el bello perejil. Aunque se trata de un juego, el origen está en las fiestas de recogida de flores llamadas antesforia, que tenía lugar en varias ciudades.

Argos, por ejemplo, en honor de la diosa de la fecundidad, en Argos de Hera. Las muchachas se asimilaban en cierto modo a las compañeras de la diosa a la que hacían las ofrendas. Hay que comparar las muchachas que participaban en una serie de danzas en el prado y que eran identificadas con las ninfas que danzan en torno a la diosa, a Artemis o a Afrodita, por ejemplo.

Había mímesis en el origen, pero las cosas son más claras en un pasaje de safo de origen popular sin duda, en el cual dialogan la propia Afrodita, representada por Corego o jefe de coro, y las muchachas del coro. Dice el coro, o bien una de sus compañeras, Muere, Afrodita, el dulce Adonis. ¿Qué podríamos hacer? Y contesta Afrodita, Golpeaos, muchachas, y desgarrad vuestras túnicas.

Es bien claro que las muchachas del coro representan a las compañeras de Afrodita, bien sean diosas o ninfas, en el momento de la muerte de su amado, Adonis. En la celebración anual de la muerte de Adonis, éste volvía a morir, en cierto modo, cada año, y la diosa y sus ninfas volvían a encarnarse en las mujeres que celebraban la fiesta. La lírica es sólo una parte de una celebración mimética como ésta.

Conocemos, en efecto, datos sobre la fiesta de Adonis por un texto de Plutarco y otro de Teócrito. El primero nos cuenta que cuando zarpaba la flota ateniense que se disponía a conquistar Sicilia, el año 415, fue considerado de mal agüero que se estuviera celebrando la fiesta de Adonis. Las mujeres lloraban por Adonis muerto y paseaban como en un entierro pequeños ataúdes con la figura del dios.

Paralelamente, Teócrito nos presenta en uno de sus igilios la celebración de la fiesta de Adonis en Alejandría. Se exponía a Adonis y a Afrodita en dos lechos, en imagen, y la cantora del coro cantaba su amor y la muerte de él y anunciaba el entierro… La cantora cantaba su amor y la muerte de él y anunciaba el entierro en que la estatua de Adonis era arrojada al mar y las mujeres lloraban. Puede verse fácilmente que hay toda clase de transiciones entre rituales diversos de boda, muerte, agón, etc., y el teatro.

En el teatro todavía la palabra es ciertamente importante, más que en los rituales, pero la acción continúa siendo decisiva, al contrario que en la lírica pura. A veces incluso puede decirse que hay casi teatro sin que tengamos constancia de que existen palabras. Sabemos, por ejemplo, de la danza llamada del guéranos o grulla que se celebraba en la isla de Delos reproduciendo la comitiva de Teseo y los jóvenes atenienses liberados por él del minotauro y conducidos de vuelta a Atenas.

Era una danza del tipo de la serpiente que existe en diversos lugares. Piénsese en la conga, por ejemplo. En ella, delante, iba Teseo.

A su lado, su amada Ariadna que le procuró la salida del laberinto y detrás los siete jóvenes y las siete doncellas liberadas. En el espléndido vaso del siglo VI a.C. conservado en el Museo Arqueológico de Florencia y conocido por el vaso François está representada esta danza y cada participante lleva la inscripción con su nombre. Hay mímesis aquí, teatro diríamos, pero no consta que hubiera, sin embargo, canto ni diálogo.

Como puede verse, la variedad de las danzas miméticas es muy grande y entiéndase que como danzas deben entenderse toda clase de desfiles o procesiones tales como un entierro, un cortejo de boda, etc. La intervención de la palabra era en ellas a veces escasa, quizá nula. Los vasos griegos continúan persiguiendo los sátiros a las ninfas y éstas fingiendo huir.

Pues bien, no se trata sólo de mito, sino también de rito. Los hombres y mujeres se disfrazaban de sátiros y ninfas en ciertas fiestas y danzaban simulando persecución y huida, pero no sabemos que cantaran. Fue Arion de Metimna, un lírico lesbio que actuó en Corinto a fines del siglo VII a.C., quien por primera vez, según nos cuenta un diccionario bizantino, cuya ciencia procede de la erudición antigua, introdujo sátiros que cantaban versos.

Esto es ya un precedente del teatro. Efectivamente, de aquí al llamado drama satírico en que intervienen al tiempo héroes y un coro de sátiros no hay más que un paso. Pues antes del teatro, el mito y el rito nos presentaban a los sátiros actuando mezclados no sólo con las ninfas, sino también con los héroes o dioses.

Hay, por ejemplo, una copa de Florencia que nos presenta a Dioniso y su coro de sátiros llevando al Olimpo, embriagado, al dios Hecesto, el dios herrero. Era la única forma, nos cuenta el mito, de llevar al dios a liberar a Hera de una silla de hierro en que había quedado aprisionada. Pero volvamos a las celebraciones en que de una manera más clara intervenía la lírica.

Hemos dicho que el diálogo lírico presentaba muchas variantes. Lo había agonal, trenético, etc. Podía ser entre miembros de un mismo coro, entre corego y coro, entre dos coregos, etc.

En realidad, en fecha antigua, no existían en Grecia corales propiamente dichos. Lo normal era, cuando intervenía un solo coro, que el corego cantara un solo o monodia y el coro lanzara gritos o refranes, frases repetidas. Y era tanto si había mímesis como si no la había.

Cuando había enfrentamiento entre dos coros o cuando un coro lanzaba puyas o bromas al público, como en varias celebraciones en honor de Deméter y Dioniso, las intervenciones de los coros consistían en palabras sueltas, gritos, etc., no en veraderos corales. Estos son ya una creación literaria. Conservamos ejemplo de cómo sucedían las cosas en la lírica popular.

En Élide, región de Olimpia, un tías o cofradía de mujeres invocaba la venida del dios Dioniso de esta manera. La corego cantaba, Ven, héroe de Dioniso, al templo puro de los heleos con las gracias al templo lanzándote con pie de toro. Y el coro respondía, Hermoso toro, hermoso toro.

Aquí, si bien la corego era la sacerdotisa, no consta exactamente que las componentes del coro mimaran a las vacantes o seguidoras del dios. Pero este es precisamente el caso de la canción, completamente paralela, que cantaban las mujeres atenienses, vestidas de lenas o vacantes, en las fiestas leneas, una fiesta dionisiaca. Aquí la corego cantaba, Invocad al dios.

Y el coro respondía, Hijo de ese mele yaco, dador de riquezas. En fiestas como estas, tras la llamada al dios, se le sentía como presente, como danzando con el mismo coro. De ahí la presentación de danzas de un coro en torno a un dios en la cerámica y en la literatura.

A veces el dios es encarnado por el corego, otras se siente como presente en la estatua o en el altar situados en el centro de la ronda. Cuando es el corego el que en un momento dado encarna al dios, podemos imaginar que dialogue con el coro. Entonces existe ya propiamente teatro.

No sabemos en qué medida sucedía esto en época pre-teatral, o era solamente una posibilidad abierta que luego explotó ya el teatro. Concretamente en las vacantes de Eurípides, el coro canta implorando la presencia de Dioniso y el dios se presenta para entablar diálogo con el coro. Bajo el influjo seguramente de la lírica literaria, pero utilizando esquemas antiguos, a veces se creó lírica ritual en que el diálogo corego-coro se complica.

Conservamos, por ejemplo, el llamado himno de los curetes, procedente de una inscripción hallada en Creta del siglo IV, pero su contenido es mucho más antiguo. Los curetes, o jóvenes, invocan al gran joven a que venga a danzar con ellos. Ese gran joven es identificado en el himno por Zeus, pero en realidad es una antigua divinidad de las que, como Dioniso, vienen en primavera a atraer la vida y la fecundidad y que luego en el otoño marchan a tierras extrañas.

Aquí tenemos una serie de solos del corego que alterna con una estrofa siempre repetida por el coro. Se pide al dios que venga y que salte con el coro para que crezcan las cosechas. Evidentemente, los miembros del coro y su corego se sentían identificados con los jóvenes, antiguas deidades del tipo de los panes, sátiros, etc., y su jefe, el gran joven, respectivamente.

Pero veamos todavía otro ejemplo en que el dios verdaderamente habla. Bien que la mímesis es transparente, la interpretación religiosa original ha quedado convertida en un juego de niños. Nos referimos aquí a la canción de la golondrina, que en rodas cantaba un coro de niños encabezado por un corego que hacía el papel de la golondrina.

Este coro recorría las casas pidiendo de puerta en puerta y prometiendo la felicidad para aquella casa que se mostrara generosa. Es un esquema típico de muchas fiestas primaverales. Aquí el coro cantaba primero.

Llegó, llegó la golondrina que trae la bella estación, el bello año, en el vientre blanca, en la espalda negra. Saca una tarta de fruta de tu rica casa y una copa de vino y un cestillo de queso, el pancal de al y el de sémola, la golondrina. El corego continuaba.

Tampoco los rechaza. Si das algo, pero si no, no lo toleraremos. Llevémonos la puerta o el dintel o la mujer sentada dentro.

Es pequeña, fácilmente la llevaremos en brazos. Pero si nos das algo, te llevarías también algo importante. Abre, abre la puerta a la golondrina, pues no somos viejos, sino niños.

Aquí evidentemente el corego era la golondrina que llegaba en la primavera. En la interpretación religiosa antigua, la golondrina era un dios cuya llegada traía prosperidad y riqueza. Se unía a una mujer del país y de ahí los tintes eróticos de esta canción infantil.

De la misma manera que cuando en Atenas llegaba Dioniso en la procesión de las leneas, se fingía su boda con la mujer del arcón Terrey. En el juego se conserva el canto del corego, el antiguo dios. Esta canción nos recuerda canciones eróticas de tipo mimético que cantaban en varias fiestas las mujeres, con mimesis de alguna antigüeroína que buscaba a su amante o se lamentaba de su abandono.

Canciones llamadas Cálice, Arpálice y otras. En esta literatura a veces había diálogo entre la mujer y el hombre, o entre la hija y la madre. En Lídica de Saffo y en Acreonte, en determinados pasajes de Aristófanes, queda huella de todo ello.

Una vez más nos encontramos ante los orígenes de tantos motivos de la Lídica y el teatro en la vieja religión agraria y en las aventuras que implican siempre la llegada, el amor y la muerte de sus divinidades, héroes y heroínas. Son grandes los pasos que toda esta literatura popular hubo de dar para producir de un lado la Lídica, de otro juegos diversos, de otro todavía el teatro. No podemos seguir todos los detalles ni pasar de reconstrucciones aproximadas sobre la evolución de los tipos formales, de los contenidos, sobre la escisión de los géneros.

Algo de ello hemos dicho en los temas de literatura a que al comienzo hicimos referencia. De todas maneras, conviene hacer notar que antes de crearse el gran teatro ateniense existían ya gérmenes de teatro propiamente dicho. Es decir, de representaciones no necesariamente de tema fijo, con posibilidades de variación dentro de determinados esquemas.

En Esparta había individuos ya profesionales llamados deikeliastai, o enmascarados, que representaban escenas como la sátira de un médico, el robo de unos quesos y otros. Aristóteles y Aristófanes aluden a las farsas megáricas, es decir, de la ciudad de Mégara. Seguramente que la escena de los acarmienses de Aristófanes en que el megarense lleva a sus dos hijas pequeñas al mercado de Atenas para venderlas, haciéndolas pasar por lechones, procede de

las farsas megáricas.

Por otra parte, en Sicilia se creó el mimo, pequeño diálogo sin coro, con el cual está también emparentada la comedia de Epicarmo. Todos estos precedentes pre-teatrales que se representan fuera ya de un contexto religioso apuntan más bien en dirección de lo que será la comedia. La tragedia no tiene apenas precedentes fuera de la lírica mimética de las fiestas.

Su creación exigió un verdadero acto creador. Mediante los esquemas diversos de lagón, el treno, el himno, etc., sabiamente combinados, se pudieron presentar toda clase de temas míticos. El precedente estaba en que ya antes estas danzas presentaban temas míticos, bien que tópicos y poco variados.

Ahora se llega poco a poco a la mayor libertad formal y a la presentación de todo el panorama de la acción y el pensamiento humanos, pero siempre sobre el paradigma de la acción mítica de héroes y dioses. Ahora bien, lo mismo es el análisis de la comedia que el de la tragedia deja reconstruir antiguos esquemas de lírica dialógica mimética, es decir, antiguos esquemas pre-teatrales que coinciden con lo que conocemos por testimonios directos. Uno muy frecuente es aquel en que encontramos una intervención del corigeo o del actor, continuadores los dos del antiguo corego, seguida de otra del coro.

En ocasiones sucede al revés. Tanto en comedia como en tragedia ellos frecuente, el corigeo o el actor se dirigen al coro exhortándole a la acción, trayéndole noticias, comenzando la oración que él seguirá, etc. Este esquema es multiplicable, es decir, tenemos en ocasiones una serie de intervenciones alternadas del corigeo o actor y del coro.

Como se ve, lo mismo la relación del corego y coro que hemos encontrado en la canción de las mujeres heleas y en la de la colondrina que la del himno de los curetes se reencuentran en el teatro. Otras veces hay enfrentamiento del corigeo y actores y en ocasiones también de coros. Se trata de escenas agonales.

Piénsese, por ejemplo, en el enfrentamiento de los coros de hombres y mujeres y de sus respectivos actores representativos en la lisístata de Aristófanes o en un agón como aquel de Edipo Rey en que Edipo se enfrenta a Creonte mientras el coro trata de hacer ceder al primero. Una vez más hallamos paralelos en la literatura preteatral, sólo que los agones preteatrales estaban, pensamos, poco verbalizados. La labor de los creadores del teatro fue principalmente dar desarrollo al canto agonal e insertar dentro de él himnos, trenos, etc.

Los trenos o cantos de duelo presentan no solamente la intervención de un corigeo o actor seguida de la del coro, sino también la de más de un actor. El treno por Agamenón, por ejemplo, lo canta no solamente el coro en la tragedia Coéforos de Esquilo, sino también los hijos del muerto, Orestes y Electra. En este caso, el paralelo lírico está en la escena de los funerales de Héctor, en la Ilíada.

Las monodias trenéticas las cantan las mujeres de la familia de Héctor, a saber, Andrómaca,

Écuba y Helena, y tras cada una de ellas lanzan sus gemidos el coro. Ciertamente, aquí no hay mímesis, pero sí la hay, tal vez, en la continuación de la escena en que son aedos o cantores profesionales los que cantan la monodia trenética en representación de la familia del muerto. En la comedia se encuentran cortejos de boda en que cantan el coro, la novia, el novio.

En este caso, hallamos también precedentes líricos en los epitalamios de Safo, que tienen forma parecida. También aquí hay que notar que falta la mímesis, probablemente. Esto quizá serían los propios participantes los que cantarían dentro de sus respectivos papeles.

Pero en el caso de la boda, como también en el del treno, hay que notar que cantaban igualmente en honor de héroes o dioses en forma mimética. Sobre la canción erótica, precisamente, hemos dicho algo más arriba, y también sobre los trenos en honor de Adonis, a los cuales habría que añadir los que se cantaban en honor de Daphnis, Jacinto, etcétera, es decir, de héroes míticos cuya muerte se celebraba todos los años. Así, en definitiva, puede verse que hay una continuidad con transiciones múltiples entre la lírica preliteraria, la literaria y el teatro.