

LA PALABRA INMORTAL

Una vez se ha permitido que escape una palabra, no puede ser recuperada.

Horacio (siglo I a.C.)

Hay libros que han sido injustamente olvidados; ninguno es injustamente recordado.

W. H. Auden (1962)

DIONISO, DOS VECES NACIDO

Mediante el procedimiento de crear en palabras modelos de experiencia el hombre consiguió superar las características cambiantes y la brevedad de su existencia. Las más perdurables y atractivas creaciones griegas son, tal vez, los mitos relativos a los dioses. Dioniso, dios griego de las creaciones dramáticas, de la danza y de la música, el más inseguro de los dioses olímpicos, nació dos veces. La celosa consorte de Zeus, la diosa Hera, convenció malignamente a su rival Sémele, amante de Zeus y mujer mortal, para que pidiera a Zeus que se le apareciera en toda su gloria celestial. La deslumbradora visión acabó con su vida y dio a luz prematuramente al hijo de Zeus que llevaba en su seno.

Zeus cosió el feto a su muslo y a su debido tiempo Dioniso apareció de nuevo. Era el único de los dioses cuya madre era una mujer mortal. Llegado tardíamente al Olimpo, nunca dejó de ser un extraño allí, pero tuvo una fructífera vida en la tierra. El culto de Dioniso se difundió por toda Grecia y, más tarde, en el imperio romano. Dioniso, dios del misterio y de las contradicciones, no sólo garantizaba la llegada puntual de la primavera sino que además ofrecía nuevas perspectivas.

Las grandes dionisias, que se celebraban en marzo y abril, eran un canto jubiloso a las esperanzas de renovación.

Te saludo, Cronion, señor de todo cuanto es húmedo y reluciente... pasa, para nosotros, por las jarras colmadas, y por los lanudos rebaños, y por los campos frutales, y por las colmenas, para que sus frutos se multipliquen...

Pasa por nuestras ciudades, y por nuestros barcos en los mares, y por nuestros jóvenes ciudadanos y por la hermosa Temis.

Plutarco describe a Dioniso como el dios de «todo el elemento húmedo», de la humedad fertilizante, de la lluvia y el rocío, el vino, la sangre, el semen masculino y la jugosa savia de las plantas. Dios del grato retorno, llenaba las vasijas de grano y aceite, y concebía y alimentaba a las ovejas, las cabras y las vacas recién nacidas. A Dioniso se le conocía

también con el nombre de Baco. El fruto de su vid incitaba a la danza y el canto, y a alcanzar placeres espirituales y ajenos a este mundo. En la forma de Baco se le veneraba durante la oscuridad invernal. Durante las dionisias campestres de diciembre y comienzos de enero, que se repetían en las leneas anuales (fiesta de Dioniso) en Atenas, en enero y febrero, se exhibía un gran falo y había cantos, danzas y un gran bullicio.

Según cuenta Tucídides, las antesterias de febrero y marzo, la estación de las flores, constituían la más antigua celebración de Dioniso. Durante el primer día se abrían las jarras de vino selladas desde el otoño para realizar libaciones en el santuario del dios. El segundo día, el Día de las Jarras, cada uno de los concursantes recibía una jarra de vino para beber, y competían para ver quién la terminaba antes. Una procesión desde el mar hasta la ciudad acompañaba la figura de Dioniso que avanzaba con una vid en la mano junto a dos sátiros que tocaban la flauta. Tras el desfile de los portadores de guirnalda y los flautistas y después de sacrificar un toro tenía lugar un matrimonio simbólico, una «hierogamia» del propio dios con la reina de la ciudad. Durante el último día se ofrecían plegarias y alimentos especiales al regreso de los muertos. Súbitamente, cesaba la alegría, pues Dioniso era el dios de la vida y de la muerte, y las muertes temibles eran la fuente de la vida. «De los muertos obtenemos los alimentos, la vegetación y las semillas.» El invierno sin vida y la primavera en la que todo resucitaba eran igualmente necesarios para la vida. El dios de la vegetación tenía que morir para renacer. Los últimos días de las fiestas de Dioniso eran aciagos; eran los días en que retornaban los poderes del infierno.

Dioniso era un mensajero del infierno. Cuando alcanzó el estado adulto descendió al Hades para rescatar a su madre, Semele. La tomó consigo y ascendió al Olimpo. A su debido tiempo, ella consiguió su propio culto, que Píndaro celebra:

Vive entre los Olímpicos, muerta en el estruendo de un rayo, Semele, la de la larga cabellera, y la ama eternamente Palas y Zeus padre, y más aún la ama su hijo, el coronado de hiedra.

Así pues, Dioniso era el dios de la fertilidad y el dios de la muerte. Heráclito afirmaba que «el Hades y Dioniso son uno y el mismo».

Las sacerdotisas de Dioniso eran las ménades (o *mainades*), de *mania* (locura), así llamadas por la locura extática a la que se entregaban. En Delfos, centro de su culto, las pitias pronunciaban sus oráculos en el santuario donde se hallaba la tumba de Dioniso, junto a la estatua de oro de Apolo. Las ménades, que eran las delegadas oficiales de sus ciudades a las fiestas de Dioniso, ensalzaban al dios en sus danzas sagradas. En Delfos eran conducidas colina arriba por un joven sacerdote que desempeñaba el papel del dios. Instauraron las orgías, durante las cuales sucumbían a la confusión producida por el vino y danzaban de forma frenética al ritmo del tambor y la flauta. Estas ceremonias excitaban a los griegos y luego seducirían a los romanos.

Estas ebrias devotas de Dioniso, ahítas de su dios (*entheos*: de donde procede la palabra «entusiasmo»), no sentían dolor ni fatiga, pues poseían los poderes del propio dios y

disfrutaban al ritmo del tambor y la flauta. En el clímax de sus danzas frenéticas, las ménades desgarraban algún pequeño animal al que ellas mismas habían amamantado y luego, como señala Eurípides, gozaban «el banquete de la carne cruda». Se decía que algunas veces despedazaban «a un tierno niño como si se tratara de un cervatillo». Durante las noches de invierno recorrían danzando el camino desde Delfos hasta la cima del Parnaso (2.600 m sobre el nivel del mar). Según cuenta Plutarco, en una ocasión las ménades fueron rescatadas en una tormenta de nieve y sus ropas estaban totalmente congeladas. El culto de Dioniso llegó en el siglo ii a.C. a Italia, donde el Senado romano hubo de publicar un decreto prohibiendo sus bacanales.

Dioniso, en el papel tradicional de dios perseguido, ideaba ingeniosos castigos para los impíos. Tebas, patria de su madre, Sêmele, era, ya en el siglo v a. C., el centro del culto dionisiaco. Allí, las tres hermanas de Sêmele, hijas del rey Cadmo, célebre por el episodio de los dientes del dragón, negaban la divinidad de Dioniso. Cuando Penteo, hijo de una de ellas, sucedió a Cadmo en el trono, prohibió el culto de Dioniso. El dios hechizó a Penteo para que se vistiera como una de las ménades y le sedujo para que subiera al monte y espicara sus orgías. Cuando le vieron las ménades lo despedazaron. La madre de Penteo, Agave, regresó a Tebas llevando con orgullo su cabeza, que creía que era la cabeza de un león.

«El hermoso canto de Dioniso» en sus fiestas, el «ditirambo», es el origen del drama griego. El término ditirambo se refiere al nacimiento de Dioniso a «través de dos puertas», o tal vez hace referencia al «triumfo» del dios (de *thriambos*, en latín *triumphus*), o posiblemente lo identifica como el señor de la «tumba». Es posible incluso que fuera un nombre ritual del propio Dioniso. «Sé cómo dirigir el bello canto del señor Dioniso, el ditirambo -se jactaba Arquíloco de Paros en el siglo vii a.C.- cuando mi talento se funde con el vino.» Cuando el padre de su amada Neóbole se negó a entregársela en matrimonio, Arquíloco, poeta de legendaria elocuencia, se vengó escribiendo una sátira tan terriblemente mordaz que el padre y la hija no pudieron soportarlo y se ahorcaron.

El ditirambo, que en un principio era simplemente un canto a Dioniso, que dirigía el propio dios dominado por el vino, se convirtió en una creación coral fija con una forma definida. Según Heródoto, el ingenioso poeta y músico Arión (625 - 585 a.C.) fue «el primero en inventar el compás ditirámico, en darle el nombre y recitarlo en Corinto». En una ocasión, cuando regresaba a Sicilia después de realizar una gira llena de éxitos, los marineros decidieron apoderarse de sus riquezas y lanzarle al mar. Arión les convenció para que le permitieran cantar una última canción con su lira, con la que consiguió atraer la presencia de un delfín. Entonces, el delfín le llevó a salvo a Corinto antes de que llegara el barco. Cuando llegaron los marineros afirmando que no habían llevado consigo a Arión, fueron castigados, mientras que la lira de Arión y su amigo el delfín alcanzaron la inmortalidad convirtiéndose en constelaciones.

Según se afirmaba, Arión convirtió el ditirambo en un canto formal y monódico que enseñó a los coros a ejecutar. En Corinto, las dionisias adoptaban la forma de danzas circulares con

el acompañamiento de la música de los caramillos y con coros formados por 50 hombres y muchachos en torno al altar de Dioniso.

En el siglo vi a.C., el ditirambo se convirtió en una rica fuente de leyenda literaria. Lasos de Hermione (548 a.C.), que según se decía llevó el ditirambo de Corinto a Atenas, inició allí el concurso de ditirambos. Su principal competidor era Simónides de Ceos (c. 556- ¿468? a.C.), «inventor» de las artes de la memoria y, supuestamente, primer poeta que aceptó dinero por escribir elogios. Según Aristófanes, los repetidos enfrentamientos entre Lasos y Simónides llegaron a ser tan agotadores que finalmente Lasos abandonó. Por consiguiente, el más brillante escritor de ditirambos, Simónides, consiguió 56 toros, que se entregaban como premio, e innumerables trípodes dedicatorios.

El sobrino de Simónides, Bacquílides (c. 505 - c. 450 a.C.), prosperó también como escritor de odas a los vencedores de los certámenes atléticos, encomios (en honor de los invitados en los *komos*, celebraciones que tenían lugar al final de un banquete) y ditirambos para las fiestas dionisiacas. Píndaro (528 - 442 a.C.), cuya reputación proviene sobre todo de las odas en honor de los vencedores olímpicos, también escribió ditirambos para la fiesta de primavera en Atenas. Atenas le erigió una estatua en recompensa por su elogio ditirámico:

Resplandeciente, coronada de violetas y loada, fortaleza de Grecia, famosa Atenas, ciudad de los dioses. Donde los hijos de los atenienses establecieron los brillantes fundamentos de la libertad. Escucha, Llanto de la Guerra, hijo de la Guerra, preludio de las lanzas, a las que los hombres son sacrificados en la sagrada inmolación por su ciudad.

El ditirambo se llamaba también «coro circular» en Atenas, en donde 50 hombres o muchachos danzaban y cantaban en la *orchestra*, en torno al altar. Por tanto, era diferente del coro dramático rectangular de las representaciones dramáticas posteriores.

En Atenas, la competición de coros ditirámicos no se realizaba entre individuos, sino entre tribus. Cada coro procedía de una de las diez tribus; cinco constituían coros de hombres y cinco coros de muchachos. El gasto de la realización de una fiesta ditirámica era sufragado por un ciudadano adinerado, el *choregus*. El costo era mucho más elevado en las representaciones de tragedias y comedias posteriores. En los años de la decadencia de Atenas, cuando ningún ciudadano estaba en condiciones de correr con los gastos que implicaba ese honor, era compartido por varios ciudadanos y, por último, pasó a hacerse cargo de él el Estado. Durante el periodo clásico, los ciudadanos patrocinadores competían por conseguir los servicios de los mejores poetas y músicos. A la tribu vencedora se la recompensaba con un trípode dedicado a Dioniso. El poeta vencedor obtenía como premio un toro, el segundo premio era un ánfora de vino y el tercero una cabra. También el *choregus* vencedor recibía una recompensa. Simónides presumía de las numerosas ocasiones en que su cabeza había sido cubierta de cintas y rosas mientras era conducido hacia su casa en un carro engalanado.

El ditirambo degeneró aproximadamente a partir del año 450 a.C. A medida que las palabras perdían importancia, empezó a predominar la música y ese frenesí de ampulosidad

de los últimos tiempos convirtió al «ditirambo» en un sinónimo de retórica exagerada y vehemente. Finalmente, el ditirambo se convirtió en música laica, al igual que el oratorio del siglo xix en Europa, pero con el atractivo popular de un calipso moderno.

En la antigua Grecia, donde los poetas cantaban, la música y la poesía nunca estuvieron completamente disociadas. Cuando el ditirambo perdió su simetría rítmica, la estrofa (cuando el coro se movía en una dirección) frente a la antistrofa (cuando el coro se movía en la dirección opuesta), se añadieron cantos solistas. La forma literaria comenzó a ser eclipsada por los sonidos de la música. Esa relajación de las normas del ditirambo era rechazada por muchos. A medida que la flauta adquirió modulación y una mayor presencia algunos se quejaban de la influencia exagerada del flautista. El propio Platón lamentaba la pasión de la audiencia por la novedad, que sería un catalizador de la creatividad. «Entre los antiguos -afirmaba nostálgicamente Dionisio de Halicarnaso (muerto el año 7 a.C.) en su *Historia antigua de Roma*- existía orden incluso en el ditirambo.» En el siglo iv a.C. las formas tradicionales se habían disuelto, y el ditirambo perdió el lugar que ocupaba en las fiestas atenienses. Pero los fructíferos productos que de él derivaron constituirían la gloria de Grecia mucho después de que el ditirambo hubiera pasado a ser simplemente una palabra extraña y arcaica.

EL NACIMIENTO DEL ESPECTADOR: DEL RITUAL AL DRAMA

Los cantos a Dioniso anunciaban el retorno de la primavera. Cada uno de los lazos ditirámicos con el pasado aseguraba el futuro. El ritual era una especie de seguro frente a las heladas primaverales, pero en cada hombre existía una ménade, insatisfecha con el ritmo del pasado. Todo el mundo era dos veces nacido, desgarrado entre el deseo de retorno de lo familiar y la esperanza de la novedad embriagadora.

En las realizaciones dramáticas, el hombre halló la forma de crear acontecimientos singulares para el deleite, la reflexión y la consternación y para conseguir, así, que la experiencia sobreviviera al actor. Pero la idea del drama no se impuso rápidamente ni con facilidad. El papel del *espectador*, la persona que era ajena a la acción, no era obvio, pues la experiencia comunitaria compartida tenía una fuerza abrumadora. El coro fue anterior al solista. En la antigua Grecia se aprecia cómo a partir del siglo vii a.C. el hombre descubrió, en un proceso lento, que no siempre tenía que participar. En una nueva forma de inmortalidad, el hombre podía ahora sobrevivir a su tiempo, revivir tiempos anteriores y predecir tiempos posteriores, contemplando a los actores en un escenario.

Si el drama iba a ser un fértil vehículo de creaciones, la idea misma del drama no fue una creación consciente del hombre. Fue un producto secundario de la actividad de culto del hombre, de su naturaleza ambivalente dos veces nacida. El drama griego proveería elegantes arquetipos en los que refundir la experiencia para revivirla a voluntad. Cuando el ateniense podía sentarse en el teatro de Dioniso y contemplar la recreación de las luchas y

disputas de Agamenón, el tiempo pasado se convertía en tiempo presente y podía ser proyectado a voluntad hacia el futuro. El dramaturgo había creado nuevas dimensiones de experiencia. Conseguir eso exigía actos decididos de imaginación. Los ciudadanos espectadores debían imaginarse en otra parte y los actores debían tratar con éxito de ser otras personas.

Este fue el progreso fundamental del ritual al drama. Es de lamentar que la historia de ese logro, la literatura superviviente del drama griego, sea incompleta y accidental. Hemos visto que pocas obras de sus grandes dramaturgos han sobrevivido. Pero los antiguos teatros griegos marcaron de forma indeleble el paisaje y han dejado un archivo de lugares más completo que el archivo de las palabras y la música que allí se escucharon.

El nacimiento del espectador en la antigua Grecia es la historia de los festivales de Dioniso, de cómo y dónde se celebraban. Las primeras celebraciones dionisiacas eran una actividad comunitaria itinerante que no exigía un edificio permanente. Integradas en otros acontecimientos cotidianos, en un principio se celebraban en una *orchestra* (palabra griega que significa «lugar para bailar») en el ágora, y todo el mundo participaba en ellas. Eran, pues, celebraciones al aire libre. En Atenas se trasladaron luego del ágora a la ladera sur de la Acrópolis, donde el núcleo seguía siendo una *orchestra*, un espacio de baile circular en torno al altar del dios. Los ditirambos que se cantaban y se bailaban allí pasaron a conocerse como danzas «circulares» para un coro «circular». El altar se mantendría mucho después de que el festival hubiera adoptado una nueva forma dramática. Al parecer, al comienzo todos los presentes participaban en la celebración. Como no existía una plataforma elevada para el coro, todos se hallaban al mismo nivel. Cerca de la *orchestra* se hallaba el templo del dios, convenientemente situado para que la imagen sagrada pudiera ser sacada durante las celebraciones a fin de que el dios pudiera contemplarlas. No había otros «espectadores» aparte del dios.

Durante las danzas y cantos festivos, cualquier separación de los ciudadanos era rechazada. Como toda la comunidad recibía los beneficios de los rituales que aseguraban la primavera, todos debían participar. Pero cuando el ritual dejó paso al drama, se produjo una separación en la comunidad cuando se añadió una nueva dimensión a la experiencia. Ahora, algunos «actuaban» mientras que otros contemplaban. Los ciudadanos se convirtieron en testigos, con unos sentimientos distintos. El centro comunitario dejó de ser simplemente la *orchestra*, o lugar donde se danzaba, y pasó a ser el teatro (de *theatron*, «lugar para mirar»). Para crear la producción dramática, el espectador tenía que estar separado del actor. No sabemos exactamente cuándo nació el espectador, pero nos es posible contemplar la arquitectura que proporcionaría al espectador griego su posición privilegiada y que multiplicaría su número en los siglos siguientes. El paisaje de colinas ayudó al Posibilitar que los ciudadanos sentados en filas contemplaran el drama que se desarrollaba más abajo. En muchos casos, los poetas que han cantado a las islas de Grecia no han ensalzado suficientemente sus colinas, que también alimentaron la cultura que constituyó la gloria de Grecia.

Al parecer, a principios del siglo v existían ya asientos de madera para los espectadores, tal vez en el ágora y probablemente también en el teatro de Dioniso, en la ladera de la Acrópolis. Se afirma que el hundimiento de esos asientos de madera fue la ocasión para construir un auténtico «teatro», pensado para acomodar a una gran audiencia en un auditorio para que pudiera contemplar adecuadamente las representaciones. Al principio se excavaron gradas circulares de asientos en la falda de una colina y luego se hicieron de piedra o de mármol. En la ladera de la Acrópolis de Atenas se pueden ver restos de uno de esos auditorios del siglo iv a.C., con cabida para 15.000 espectadores. En el periodo áureo del teatro griego se añadieron otros elementos. Probablemente, la *orchestra* no experimentó modificaciones, conservándose el altar central. Detrás de ella, y a la vista de los espectadores sentados, apareció la *skene* (tal vez de la palabra griega «tienda»), en la que los actores se cambiaban de traje y de máscara. La *skene* pasó a ser una estructura de madera móvil que representaba un palacio o un templo.

Poetas, dramaturgos y actores encontraron en el drama un laboratorio para su imaginación y, para los espectadores, era una forma de escapar al tiempo y al lugar. El drama conquistó el tiempo para la nueva comunidad de espectadores.

Cuando los ciudadanos atenienses se trasladaron desde el nivel de la *orchestra* a sus asientos de piedra en la colina, separándose de quienes participaban en las danzas, se estaba produciendo una separación similar en el coro circular, más abajo. Lentamente, uno tras otro, en número de tres, los «actores» se apartaban del coro, haciendo posible una representación esquemática de hechos del pasado. Hasta entonces, lo que se desarrollaba en la *orchestra* era una historia danzada y cantada por el coro, en el que de alguna forma participaba la comunidad entera.

La *orchestra* primitiva, al igual que la superficie dura de la era de los campesinos de la Grecia actual, era el lugar donde se desarrollaban las danzas en la aldea. Tenía forma circular para poder danzar en torno al objeto sagrado: un poste, una imagen o el altar de un dios. Allí toda la comunidad danzaba la misma danza y cantaba el mismo coro. Danzar suponía unirse a la comunidad, y dejar de hacerlo era una especie de muerte. Cuando todos tomaban parte en la acción, no era necesario un lugar para el espectador, un «teatro», pues la danza era un ritual para todos. Ritual en griego se dice *dromenon*, «realizar una cosa». Los ritos de primavera, el *dromenon* del ditirambo, la fiesta de primavera, eran, como afirma Jane Harrison, «una re-presentación de una pre-presentación, una repetición» de los resultados esperados. La «realización» del ritual era comunitaria y su objetivo eminentemente práctico, pues sin el retorno de la primavera no habría nuevas cosechas ni nacerían otros animales. Los ritos de la primavera, la invocación y propiciación de Dioniso, eran la invitación y la seguridad.

En griego la palabra *drama*, como el término para ritual, significaba también «acto realizado». Pero ahora había «actores» (que realizaban el acto) y «espectadores» (que contemplaban el acto). El ditirambo era la comunidad toda que se dirigía al dios. Ahora, el *drama*, la acción que llevaban a cabo los actores abajo, en la *orchestra*, se realizaba para los espectadores. Una parte de la comunidad se dirigía a la otra. Unos cuantos actuaban

para todos. En Grecia el drama tuvo siempre un cierto carácter religioso, procedente de sus orígenes ditirámicos. Cuando estaba presente no sólo el dios sino toda la comunidad humana de espectadores, la representación se podía juzgar por sí misma. La representación dejó de ser un mero ritual familiar para el retorno de lo familiar y pasó a ser una obra de arte, una creación que ofrecía una nueva singularidad.

Después del siglo VII a.C., cuando en diversas ocasiones el ditirambo no sirvió para obtener cosechas abundantes, tal vez perdió algo de su atractivo mágico. Quizá los ritmos del coro circular perdieron fuerza y quedaron anticuados. Fue aproximadamente en la época en que surgió el drama a partir del ritual, a finales del siglo VI a.C., cuando Pisístrato organizó las *obras de Homero en su forma clásica y determinó que se recitaran la *Iliada* y la *Odisea* en su totalidad en la fiesta anual de las panateneas. También en el drama tuvieron una fuerza irresistible los temas heroicos. No es sorprendente que, después de varios siglos de cantar y danzar la narración de las antiguas historias épicas, alguien tuviera la idea de *presentar o representar* esos hechos que durante tanto tiempo se habían cantado. Según Aristóteles, Tespis fue el auténtico inventor de la tragedia ática, el prototipo del drama griego. Este poeta, que procedía de la zona de Ícaro, en el Ática, fue el primero en introducir el «actor» en el coro. ¡Qué modesto comienzo! El modelo que creó Tespis consistía en una sola persona que respondía manteniéndose apartada del coro. El nombre griego de este actor, que pretendía ser alguien que no era, era Hypocrites. Dos milenios más tarde la palabra griega sería la raíz de nuestra palabra «hipócrita», usada tanto por Wyclif como por Claucer para indicar el fingidor o disimulador.

En un principio, la función de este primer actor consistía simplemente en responder al coro y a quien lo dirigía, produciéndose un diálogo hablado entre los cantos del coro. El tema de ese diálogo era una leyenda heroica del tipo de las que Homero había popularizado. El coro continuaba cantando sus cantos líricos, pero la presencia de una figura dramatizada de la historia ofrecía al coro un nuevo papel dramático. La modesta innovación de Tespis no acabó con la liturgia, pero comenzó a transformar lo que era una fiesta dirigida a agradar a un dios en una representación para el deleite de los espectadores.

En el año 534 a.C. tuvo lugar la primera representación de que se tiene noticia de una tragedia griega en su forma primitiva, y el premio correspondió a Tespis. Tespis avanzó un paso más en el arte de la personificación cuando experimentó con la máscara. Según la tradición, disimuló su rostro cuando actuaba embadurnándolo de plomo y luego lo cubrió de flores. Posteriormente utilizó máscaras de tela, que sus discípulos modificaban para producir efectos dramáticos. Comprobaron cómo las máscaras podían tener otra utilidad práctica ante los 15.000 espectadores de la colina, haciendo reconocible la personalidad del que la llevaba.

Dado que en una representación de la tragedia griega clásica nunca había más de tres actores, las máscaras les ayudaban a representar muy distintos personajes. Finalmente, llegó a haber treinta tipos de máscaras diferentes, que distinguían al joven y al anciano, a la persona amistosa, al irascible o al personaje heroico. La palidez mostraba el sufrimiento. Las máscaras de los personajes femeninos representaban a una sirvienta anciana, a una

joven virgen o a una experimentada cortesana. La nariz chata indicaba una persona de baja cuna. La cuestión determinante era la necesidad del espectador que contemplaba desde la distancia.

Después de Tespis, el nuevo arte de la tragedia griega se desarrolló rápidamente. Pocas veces en Occidente ha resultado tan evidente el origen de una forma artística. Los grandes creadores de la tragedia griega fueron la trinidad ateniense: Esquilo (525 - c. 456 a.C.), Sófocles (¿496? - 406 a.C.) y Eurípides (485 - 406 a.C.). Las -lamentablemente- escasas obras de estos autores que han llegado hasta nosotros permiten ver cómo toma forma el nuevo arte. Del autor griego de tragedias se esperaba, incluso se exigía, que fuera prolífico. Para participar en el festival dionisiaco anual tenía que producir una tetralogía que constaba de tres tragedias y una pequeña pieza satírica. La tetralogía en su conjunto podía tener hasta 6.000 versos (frente a los 8.000 versos que tiene aproximadamente el *Hamlet* de Shakespeare). Para obtener los doce triunfos que consiguió, Sófocles tuvo que ser extraordinariamente fértil y capaz de producir por encargo.

En el arte, al igual que en las reuniones de carácter social donde se daban a la bebida, en las competiciones atléticas y en otras actividades culturales, los griegos amaban la competición. Les gustaba organizar concursos durante sus fiestas, convertían las fiestas en concursos y se complacían ensalzando y concediendo premios a los vencedores. Los epitafios de poetas, músicos y autores de tragedias recogen sus premios. Los certámenes en los que se concedía un premio a los creadores de ditirambos durante las dionisias continuaron hasta bien entrado el siglo IV a.C., cuando los mecenas privados (*choregoi*) fueron sustituidos por patrocinadores elegidos anualmente (*agonothetes*), que contaban con el apoyo de fondos públicos. Con la aparición del drama como una forma reconocida, el interés se centró en los certámenes en los que participaban los autores de tragedias. El jurado, formado por diez jueces, cada uno de ellos procedente de una de las diez tribus, juraba dar un veredicto imparcial. A veces, los espectadores protestaban violentamente la concesión de un premio impopular. El vencedor era proclamado por el heraldo y honrado con una corona de hiedra.

Los numerosos triunfos alcanzados por Esquilo y Sófocles indican que esa costumbre estimulaba a los grandes creadores. Cada uno de ellos vio cómo se le premiaban más de la mitad de sus obras. Eurípides, innovador más osado e irreverente, tuvo menos éxito con los jurados. En esa época en que no existían listas de éxitos y en que no se publicaban los ingresos por taquilla, los premios indicaban el atractivo popular de los autores de tragedias. En las competiciones anuales de Atenas que premiaban la mejor tragedia, Esquilo obtuvo el primer premio en trece ocasiones y Sófocles lo ganó veinte veces, derrotando en una ocasión a Esquilo y siendo en otra vencido por Eurípides. Los poetas coronados por la posteridad fueron aplaudidos por sus primeros espectadores.

Antes de que muriera Eurípides en el año 406 a.C., la tragedia griega había adquirido ya una forma que la hace casi reconocible como producción dramática a nuestros ojos. Pero los ropajes y la escenografía eran convencionales, la actividad física era muy limitada y la violencia sólo se producía fuera de la escena. Había tres actores, acción, suspense, clímax y

desenlace. En los cincuenta años transcurridos desde la primera representación de una obra de Esquilo y la muerte de Eurípides, se transformó el antiguo festival dionisiaco y tomó forma el legado de la Grecia clásica en lo que respecta a la producción dramática.

La vida de la excelsa trinidad de autores griegos de tragedias, en un momento en que no existía la «Rive Gauche» ni la vida bohemia, pone de relieve hasta qué punto las fortunas del arte estaban vinculadas a las de la comunidad. Muestran al poeta como un hombre público. Tanto Esquilo como Sófocles realizaron importantes servicios como ciudadanos. Esquilo luchó en Maratón (490) cuando tenía 35 años y más tarde también en Artemisio y en Salamina. Píndaro y Sófocles fueron sus discípulos y, de hecho, la primera vez que Sófocles participó en el festival dionisiaco del año 468 a.C., ganó el premio en detrimento de su maestro, pues el jurado estaba compuesto en su totalidad por enemigos políticos de Esquilo.

La larga vida de Sófocles coincidió con el periodo áureo del poder ateniense. Desempeñó el cargo de tesorero del tributo que pagaban los estados sometidos a Atenas, fue designado uno de los diez generales de Atenas y organizó expediciones de castigo contra los aliados. En el año 413, después de la derrota de las fuerzas atenienses en Sicilia, Sófocles, que tenía entonces 83 años, fue miembro de la comisión a la que se encargó la reorganización del gobierno. Hombre acomodado, que sobresalía por su tren de vida elegante, era el modelo del hombre de letras y personaje público ateniense. Como Esquilo, creía todavía que existía un universo donde el hombre podía solazarse en unos ritmos impulsados por los dioses.

Las leyendas que circulan en torno a Eurípides le señalan como un hombre que pervirtió la antigua religión, al perder la fe en esos ritmos divinos. Carente de patriotismo religioso, era erudito, reservado y taciturno y, al igual que Sócrates más tarde, se decía que había sido perseguido por blasfemia. Los tres autores clásicos habían adquirido la condición de autoridades hacia la década de 330, cuando Licurgo ordenó que se erigieran estatuas de bronce de los tres trágicos en el teatro de Dioniso, al pie de la Acrópolis.

Aunque cada uno de ellos aportó elementos nuevos a esa nueva forma artística, los tres se vieron limitados por las formas tradicionales. Habrían de transcurrir varios siglos antes de que los atenienses permitieran que su imaginación dramática interpretara libremente su pasado heroico. Sólo se atrevieron a realizar pequeños cambios en el ditirambo dionisiaco. «El número de actores -afirma Aristóteles-- aumentó primero a dos por decisión de Esquilo, que redujo la importancia del coro e hizo que el diálogo, o parte hablada, adquiriera la función más importante en la obra.» Con sólo dos recitadores (a los que se empezaba a llamar actores) y un coro, las oportunidades para lo que nosotros consideramos drama eran todavía limitadas. Pero el concepto que de la tragedia tenía Esquilo se realizaba con los dos actores. No veía el drama como un conflicto (*agon*, enfrentamiento) entre actores sino que para él existía tan sólo un héroe, un Agamenón, un Orestes, un Eteocles, un Prometeo, que afrontaba su propio destino, luchando con su alma. El segundo actor, introducido por Esquilo, hacía posible que se desarrollara el argumento. A diferencia de lo que ocurría en el caso de Tespis, la representación no consistía ya únicamente en la recitación de un héroe con un coro en segundo plano. Cuando el segundo actor, como el fantasma de Darío en Los

persas, aparecía para comunicar las nuevas ocurridas, la situación podía modificarse. Ese segundo personaje podía establecer la inocencia del héroe, facilitar un nuevo abanico de posibilidades morales y añadir así suspense y sorpresa.

Según Aristóteles, «Sófocles añadió un tercer actor y un escenario». Con este tercer actor, Sófocles pudo crear un nuevo tipo de tragedia. Ahora el héroe podía ser juzgado frente a un conjunto más complejo de circunstancias. El coro de Sófocles, que ya no es simplemente litúrgico, participa en el argumento. En lugar de una narración épica o de una canción lírica, escuchamos diálogos entre los tres actores. Esquilo acogió de buen grado esta innovación y utilizó un tercer actor en *su Orestíada*. Por lo que respecta a la escena, con Sófocles se prepara para mostrar de forma más realista la situación de un hombre y sus problemas.

Por su parte, Eurípides amplía el alcance dramático, modifica la leyenda para que se adecue a su objetivo y comienza a humanizar al héroe. El prólogo ya no introduce simplemente la acción, sino que narra la historia antes de que comience la acción. Finalmente, resuelve su problema dramático mediante el *deus ex machina*, un dios que desciende al escenario mediante una grúa y una polea para intervenir en la acción. Según Aristóteles, Eurípides marca el desarrollo definitivo de la forma literaria de la tragedia griega.

Los tres autores despertaron la atención, la pasión y la admiración de toda la comunidad. El más valorado en su época fue Esquilo, venerado durante largo tiempo como el fundador de la tragedia griega. Sófocles era honrado como un héroe y, según Plutarco, conocer a Eurípides era una prueba infalible para el auténtico ateniense. Los prisioneros atenienses en Siracusa consiguieron su libertad recitando a Eurípides. En una ocasión se permitió a un barco sospechoso que penetrara en el puerto ateniense cuando los pasajeros demostraron que estaban familiarizados con Eurípides. Cuenta la leyenda que Atenas se salvó cuando los generales espartanos que habían ocupado la ciudad y estaban a punto de arrasarla se detuvieron al escuchar un coro de *Electra* de Eurípides.

La tragedia griega permaneció notablemente apegada a sus orígenes. Los temas, los héroes y las opciones morales siguieron estando limitados por la tradición religiosa, y la liberación del arquetipo antiguo del ditirambo fue larga y lenta. La escena, las máscaras y las ropas continuaban aferradas a los festivales dionisíacos. El espectador de la tragedia griega no debía divertirse ni entristecerse por la presencia de personajes únicos y novedosos; y el trágico, con su coro y sus tres actores, aspiraba a reforzar en la *representación lo* que durante tanto tiempo sólo se había conocido en la narración.

La mayor parte de las tragedias griegas desarrollaban las leyendas homéricas, cuyos mensajes, procedentes de la más remota Antigüedad, adquirieron una gran actualidad. En el océano del tiempo todos los hombres nadaban unidos. «El tiempo lo revelará todo -decía Eurípides-, es un charlatán y habla incluso cuando no se le pregunta.» Los secretos del futuro no eran más oscuros que los secretos del pasado, y los grandes poetas unieron ambos.

Las ropas que se utilizaban en el escenario reforzaban la familiaridad rítmica y ritual de los acontecimientos narrados. En la época de Esquilo existía una vestimenta convencional para la tragedia que incluso en tiempo de Roma continuó siendo un vínculo con los rituales antiguos. El ropaje fundamental para la escena trágica era el *chiton*, una prenda holgada que se confeccionaba con una pieza rectangular de lino o de lana, similar a la que se utilizaba corrientemente. El de las mujeres era plisado y les cubría desde el cuello hasta el tobillo, y en el caso de los hombres les llegaba hasta las rodillas. Este sencillo *chiton*, que conocemos a través de las cariátides del Erecteón, no tenía mangas y se sujetaba en los hombros mediante unos broches y en la cintura con un cinturón que recogía la tela sobrante formando una especie de bolsa. Pero a diferencia del *chiton* que se utilizaba a diario, el que se llevaba en el escenario para las representaciones de las tragedias era complicado y costoso y lo sufragaban los ciudadanos ricos que competían en elegancia y extravagancia. La palabra griega *cothurnus*, que designaba las botas pesadas y de suela de madera que llevaba el actor, se convirtió en sinónimo del estilo amanerado y sublime del drama trágico.

Los poetas ayudaban así al espectador, una persona que se hallaba alejada, a redescubrir a los héroes de los mitos y las leyendas. Pero sólo lentamente se atrevieron a crear nuevos temas y nuevos personajes. Sólo se conservan cuarenta versos de la obra del osado y joven poeta Agatón (nacido c. 445-c. 400 a.C.) que, como señala Aristóteles, escribió una tragedia «en la que tanto los acontecimientos como los nombres son invención del poeta». Platón inmortalizó a Agatón situando su *Banquete* en la casa de Agatón en el año 416 a.C., con ocasión del primer triunfo del joven poeta en la competición, y se consideraba que el legendario Agatón era el único poeta digno de suceder al gran trío de autores de tragedias. Pasarían varios siglos antes de que otros se atrevieran a seguir su ejemplo.

EL ESPEJO DE LA COMEDIA

Dioniso, dos veces nacido, se convirtió en padre de dos creaciones espirituales opuestas, cuando el ditirambo con que se le veneraba dio lugar al nacimiento de la tragedia y la comedia. Como afirma Aristóteles, fue en los últimos días de gloria ateniense cuando la tragedia y la comedia alcanzaron sus formas «naturales». Pero ambas manifestaban todavía su origen arcaico y Dioniso no dejó nunca de reinar.

A mediados del siglo v a.C. la tragedia y la comedia tenían ya ámbitos distintos. La tragedia era el ámbito de lo antiguo y lo remoto, de los dioses y los héroes. El espectador podía contemplar en ella una versión ampliada de su propio yo en lucha con los grandes temas del tiempo y el destino. «La felicidad y la desgracia -afirma Aristóteles en su *Poética*- están en la acción, y el fin de la vida es una manera de obrar... Por consiguiente... la fábula es, pues, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, vienen los caracteres.» La tragedia presentaba unos acontecimientos muy distantes en el tiempo (generalmente también en el espacio) del espectador.

Por otra parte, la comedia era un espejo del presente. Si la tragedia evocaba lo oculto, la comedia rescataba lo familiar del cliché literario. La comedia intensificaba la experiencia cotidiana, exagerando las figuras del anciano locuaz, el soldado fanfarrón, el cortesano vanidoso, el joven tosco y presuntuoso, todas las cuales eran ya tan vulgares que habían perdido el interés. Pero la comedia las convertía en elementos cómicos.

La tragedia, pues, tendía a representar al hombre mejor de lo que era. En cambio, la comedia, decía Aristóteles, es «mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor». Esto suponía que la comedia exigía un valor que no tenían todos los poetas. Aristófanes (c. 450 - c. 386 a.C.), comediógrafo griego que alcanzó la misma celebridad que el gran trío de autores trágicos, destacaba tanto por su valor como por su elocuencia, ingenio y fantasía. De las obras que escribió sólo han llegado hasta nosotros once, aproximadamente una tercera parte.

En la antigua Grecia, el autor de piezas dramáticas tenía el monopolio de los medios de crítica pública. La producción dramática era ya la más democrática de las artes. La vieja comedia explotaba la ocasión de la celebración tradicional de un día del «desgobierno», en el que nada era sagrado. Tras el velo de la religión y la liturgia y frente a la comunidad reunida, el poeta cómico podía condenar al tirano, satirizar a oscuros filósofos, cuestionar el dominio masculino, mofarse de la moralidad sexual y convertir a los dioses en objeto de escarnio. Si su mensaje era lo bastante divertido y embellecido y animado por la danza y la música, en la antigua Atenas (con una población de unas 35.000 personas) podía alcanzar una audiencia de unos 15.000 espectadores. Mientras que el autor de tragedias tenía que presentar una tetralogía formada por tres tragedias y una composición satírica para poder participar en el concurso anual, para participar en el certamen de la comedia sólo había que presentar una obra.

Aristófanes aprovechó con entusiasmo las oportunidades que se abrían a los poetas y, junto con otros poetas cómicos, transformó el arte popular de los comediógrafos de aldea en una forma artística perfectamente delimitada, creando así un modelo de comedia que inspiraría a generaciones de autores dramáticos a expresarse en nombre de los críticos sociales. La vida adulta de Aristófanes se desarrolló durante los agitados días de la guerra del Peloponeso, que se prolongó durante más de un cuarto de siglo (431 - 404 a.C.). Este tiempo difícil para los atenienses y para su imperio sería también un tiempo de prueba para el arte de la comedia. Las experiencias de la colonización y de conseguir y someter aliados conllevaron la alegría desbordante de la victoria y las frustraciones de la derrota y revelaron los peligros de la democracia y de la tiranía. Al parecer, Aristófanes había crecido en el pacífico entorno de la isla de Egina. Cuando el joven Aristófanes pisó Atenas por primera vez se encontró con una ciudad agitada en estado de guerra permanente. Sus puyas, que tenían el mismo sentido de actualidad que las de un caricaturista político moderno, no han quedado ni mucho menos obsoletas.

Desde el principio, su irreverencia hacia los grandes y los poderosos fue absoluta. Cuando tenía poco más de veinte años ganó, con su primera comedia, el segundo premio durante las grandes dionisias del año 427 a.C. *Los comensales*, obra de la que sólo se conservan algunos fragmentos, trata del enfrentamiento eterno entre las generaciones y su protagonista es un pretencioso muchacho, educado en la ciudad, que regresa a casa de su rústico padre en el campo. El padre se desespera al comprobar que no ha aprendido las obras de Homero, no ha practicado las disciplinas atléticas y ni siquiera sabe cantar una canción tradicional, mientras que se ha convertido en un auténtico conocedor de vinos y perfumes y ha aprendido los trucos de los cambistas. «La compasión -afirma el padre- no me disuadirá de lavar este pescado salado para quitarle toda la suciedad que sé que contiene. »

Durante las grandes dionisias del año siguiente (426), Aristófanes se lanzó al peligroso ruedo de la política y se atrevió a desafiar a Cleón, a quien Tucídides calificaba como «el hombre más violento de Atenas y con mucho el más poderoso», con su obra *Los babilonios*, duro ataque contra la guerra y contra el brutal desprecio que demostraba Atenas hacia sus aliados. Representa a Cleón en el papel de un tirano persa y presenta un coro de esclavos babilonios marcados con hierro candente y a quienes se obliga a realizar trabajos forzados. Así, Aristófanes declaraba la «libertad de la producción dramática» varios milenios antes de que se proclamara la libertad de prensa. Esta obra le valió que Cleón entablara un proceso contra él por haber calificado a Atenas como la «ciudad-tirana», añadiendo a su pecado de pacifismo el de la difamación y el de la traición.

El joven Aristófanes mantuvo su posición pacifista, a pesar de que la comunidad inmersa en la guerra permaneció sometida a Cleón, cuya mera visión, según se decía, hacía a la gente vomitar por efecto del miedo. En el festival dionisiaco de invierno del año 425 a.C. Aristófanes obtuvo el primer premio con otra dura comedia antibélica, *Los acarnienses*, que firmó con pseudónimo por razones que explica el propio Aristófanes:

Y sé por experiencia propia lo que me hizo sufrir Cleón,
por mi comedia del año pasado,
haciéndome comparecer ante el senado,
calumniándome, acumulándome supuestos crímenes,
tratando de confundirme con sus ultrajes y declamaciones
y poniéndome a pique de morir,
manchado por sus infames calumnias.*

La acción de *Los acarnienses* se desarrolla en torno a Diceópolis, modelo del buen ciudadano, según Aristófanes, que odia la guerra pero que no puede convencer a los políticos de que firmen la paz. Finalmente, negocia un tratado privado de paz para él y para su familia.

Aristófanes continuó sus ataques implacables contra los tiranos. Su comedia *Los caballeros*, en la que atacaba con toda dureza a Cleón utilizando su nombre auténtico, obtuvo el primer premio en las dionisiacas del siguiente invierno. El personaje central de la divertida parodia de Aristófanes es Demos, el pueblo ateniense, cuya casa se ve perturbada

por la adquisición de un nuevo esclavo, Cleón, que ha conseguido obtener el favor de su dueño. Cuando un oráculo revela que a Cleón le sucederá un tal Agorácrito, un vendedor de embutidos, un coro se dirige a Cleón: «Te apoderas de los bienes de todos y los consumes antes de que sean distribuidos; y después tanteas y oprimes a los que han de dar las cuentas, como se tantea un higo para ver si está verde o maduro».

Pero los ciudadanos todavía temen a Cleón. Para evitar irritarle realizando un retrato fiel de él, los encargados de hacer las máscaras para el teatro se niegan a trabajar. «Nada puede hacerse sin que lo vea -se queja Demóstenes-, tiene un pie en Pilos y el otro en la asamblea. Esta inmensa separación de sus piernas hace que sus nalgas caigan sobre Caonia, mientras sus dos manos están pidiendo en Etolia y su imaginación robando en Clopidia.» Cleón dice en nombre de todos los demagogos posteriores: «Yo robaba por el bien de la ciudad». Entonces, el vendedor de embutidos, salvador de Atenas, condena a Cleón a un castigo que parece adecuado. «Uno [castigo] pequeño. No le impondré más que el de ejercer mi antiguo oficio: vender chorizos en las puertas y picar carnes de perros y burros. Cuando se embriague, reñirá con las prostitutas, y no beberá más agua que la de las bañeras.»

Cuando el tirano Dionisio 1 de Siracusa afirmó que deseaba saberlo todo acerca de Atenas, Platón le envió las obras de Aristófanes. No podía haber hecho nada mejor, pues nada escapaba a los ojos de Aristófanes. En *Las avispas*, obra con la que obtuvo el primer premio en las leneas del año 422 a.C., se mofa del sistema jurídico ateniense, que había transformado a los jurados en un sistema de asistencia social. Como la ciudad pagaba tres óbolos cada día por ser miembro de un jurado, los ciudadanos holgazanes se resistían a terminar los juicios.

Los sofistas son el blanco de *Las nubes*. En esta obra, Aristófanes convierte a Sócrates en blanco de sus mofas, aunque en la vida real Sócrates era el enemigo declarado de los sofistas. Un estúpido agricultor que pretende burlar a sus acreedores se entera de que la escuela de Sócrates enseña a conseguir que lo malo parezca bueno. Cuando las lecciones son demasiado complicadas para él, coloca a su hijo bajo la tutela de Sócrates. Allí, según la lógica implacable de la escuela, se enseña al hijo a maltratar a su padre.

Dime, ¿no será justo que ahora mire yo igualmente por tu bien, y te pegue, puesto que el pegar a uno es mirar por su bien? ¿Es razonable que tu cuerpo esté exento de palos y el mío no? ¿No nací yo de tan libre condición como tú? Lloran los hijos, ¿y no han de llorar los padres? ¿Crees que los padres no deben llorar? Tú dirás que la ley tolera que el niño sea castigado, y yo replicaré que los viejos son dos veces niños, y que es más justo castigar a los viejos que a los jóvenes, por cuanto sus faltas son menos excusables.

En las grandes dionisias del año 423 a.C. esta obra obtuvo solamente el tercer premio, el menos importante, pero Aristófanes creía que era su pieza más lograda.

Uno de los temas más interesantes de las obras de Aristófanes es el poder (y la impotencia) de la mujer. Las generaciones posteriores parecen comprender perfectamente su *Lisístrata*, que presentó en las leneas del año 411, en un momento de desesperación para Atenas. La

expedición a Sicilia del año 413 había resultado desastrosa pues se habían perdido los barcos, el ejército y a los mejores jóvenes. La guerra se prolongaba desde hacía 20 años y no había perspectivas de conseguir la paz. ¿No habrá alguna manera, se pregunta Lisístrata, de hacer intervenir a la lujuria en la causa de la paz? Si los hombres no eran capaces de hallar el camino de la paz, ¿no podrían conseguirlo las mujeres? «Pero ¿acaso las mujeres pueden llevar a cabo empresa alguna ilustre y sensata? Nosotras, que nos pasamos la vida encerradas en casa, muy pintadas y adornadas, vestidas con túnicas transparentes. »

Para llevar a cabo su ingeniosa misión de paz, Aristófanes crea un personaje de gran fuerza pero no carente de feminidad, Lisístrata (licenciadora de ejércitos), que conduce a las mujeres atenienses a una huelga de sexo. Negarán a sus maridos los placeres del lecho, se apoderarán de la Acrópolis y del tesoro del Partenón y finalmente obtendrán su propósito gracias a su perseverancia. La comedia termina con una escena festiva en la que participan los espartanos y atenienses con sus esposas. «Nunca he visto un banquete semejante. Los lacedemonios estaban encantadores; y nosotros, después de beber, discretísimos.»

La preservación del ingrediente sexual sin el ingrediente ritual ha hecho que Lisístrata parezca indecente. Pero la comedia dionisiaca era un festival fálico. En tiempo de Aristófanes, los actores llevaban siempre colgado de sus ropas un ingente falo.

Pero Aristófanes no permitió nunca que su conciencia social sofocara su fantasía ni se dejó maniatar por su misión cómica. Las grandes dionisias de la primavera del año 414 se celebraron en un momento difícil para Atenas. No habían pasado todavía dos años desde que los atenienses cometieran uno de los peores excesos de la larga guerra, cuando al negarse los habitantes de la isla neutral de Melos a rendirse en el año 416 masacraron a todos los hombres adultos y esclavizaron a las mujeres y los niños. Tucídides dedicó 22 capítulos de su obra a este terrible episodio. Pero había además otras razones que hacían que ése fuera un momento difícil. La noche antes de que la flota zarpara hacia Sicilia se produjo un ominoso sacrilegio en la ciudad cuando alguien rompió la nariz y los falos de las estatuas sagradas. Las consecuencias del sacrilegio no tardaron en manifestarse pues la expedición a Sicilia sufrió un terrible desastre.

Fue en esa primavera del año 414, en los grandes festivales dionisiacos, cuando Aristófanes presentó *Las aves*. Todos aquellos que quisieran construir grandes imperios pero evitar la guerra debían simplemente dotarse de alas, establecer su imperio en el cielo y rodearlo de murallas. Desde esa estratégica situación, las aves podrían dominar a la humanidad amenazando con devastar las cosechas. Desde ese lugar utópico podrían dominar también a los dioses interceptando el vaho de los sacrificios de los que dependían los dioses para alimentarse. Para contentar al ávido ornitólogo, Aristófanes exhibe una amplia variedad de aves: la agresiva abubilla, el melifluo ruiseñor, el grácil flamenco, el menos celebrado cormorán, el martín pescador, el pato real, el arrendajo, el gorrión, el cernícalo, el cuclillo, el halcón y diferentes tipos de palomas. Dominan a la humanidad mediante los presagios de sus vuelos que leen augures profesionales, y no hace falta decir que las aves vencen en su lucha contra los dioses humillados y hambrientos. El jefe de las aves obtiene como premio

a la hija de Zeus, Basilea (la soberanía) para que sea su esposa, lo que permite a Aristófanes terminar la obra con la acostumbrada celebración nupcial.

Al parecer, la obra de Aristófanes que más éxito tendría en la posteridad, *Las ranas*, fue también la que obtuvo mayor popularidad en su época, al conseguir el primer premio en las fiestas dionisiacas del año 405, siendo representada de nuevo al día siguiente a petición popular. Imagine el lector a 15.000 atenienses mostrando tan extraordinario entusiasmo por una obra que comparaba los méritos literarios de dos autores de tragedias ya fallecidos. *Las ranas* pone de relieve la gran importancia de las obras dramáticas en la vida comunitaria de Atenas. Ciertamente, aquella literatura no era sólo, en palabras de Woodrow Wilson, «simple literatura». En el año 405, cuando se representó *Las ranas* en el teatro de Dioniso, Esquilo estaba ya muerto desde hacía 50 años, mientras que Eurípides y Sófocles habían fallecido el año anterior. «Me hace falta un buen poeta -se lamenta Dioniso en la obra-, y no hay ninguno, pues los vivos todos son detestables.» Se ofrecen un ejército de mediocridades, «también componen tragedias otros 10.000 infinitamente más habladores que Eurípides». Para Dioniso son:

Ramas sin savia, verdaderos poetas golondrinas,
insustanciales, peste del arte.
Que en cuanto la musa trágica les concede
el más pequeño favor lanzan de una vez todo su talento.
Y caen extenuados de fatiga. ¡Oh!, por mucho que busques
no hallarás uno de esos vates fecundos que seducen con sus magníficas palabras.

Desciende al Hades, adonde habían ido todos los grandes escritores de tragedias, para hallar a Eurípides y hacerle regresar a la tierra. Mientras Caronte les lleva en su barca por la laguna Estigia, las ranas, que dan el nombre a la obra, cantan su famoso coro:

Brekekekex co-ax.
¿Co-ax, co-ax, co-ax,
Brekekekex co-ax?
Croaremos a toda voz
desde la mañana hasta la noche:
Brekekekex co-ax.

Dioniso llega al Hades justo a tiempo para contemplar el certamen entre Esquilo y Eurípides para ocupar el trono de la Tragedia y el derecho a sentarse junto a Plutón. Finalmente, cuando Plutón pide a Dioniso que elija a uno de los dos, prefiere a Esquilo simplemente porque le gusta más y regresa con él a la tierra, mientras el coro canta:

Dioses infernales, conceded un buen viaje al poeta que retorna a la luz, y a nuestra ciudad grandes y sensatos pensamientos. De esta suerte nos libraréis de los grandes males y del horrible estruendo de las armas.