

## **DOSSIER: TEATRO, SOCIEDAD Y POLÍTICA EN LA ATENAS CLÁSICA**

*Marcela Coria*<sup>1</sup>

Universidad Nacional de Rosario  
coriamarcela@hotmail.com

---

<sup>1</sup> **Marcela Coria** (Rosario, 1978) es Licenciada en Letras y Doctora en Humanidades y Artes con mención en Filosofía, egresada de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, donde actualmente se desempeña como docente en las cátedras Lengua Griega I, Lengua Griega II y Lengua Latina II. Es Coordinadora de la Sección Lenguas Clásicas del Centro de Estudio e Investigación en Filosofía Patrística y Medieval y miembro del Centro de Estudios Latinos y del Centro de Estudios sobre la Problemática de la Traducción, todos de la misma Facultad. Ha publicado traducciones al español del griego antiguo en el país y en el exterior y estudios en revistas especializadas y de divulgación. Es miembro de dos proyectos de investigación y dicta charlas y cursos de extensión sobre temas de lengua y literatura griega y latina. Participa como expositora en reuniones académicas de su especialidad.

El teatro, como sostiene Plácido (1997, p. 230), “es, por sus contenidos y sus límites, el género literario que corresponde de modo directo al funcionamiento de la ciudad democrática y que durante la guerra del Peloponeso se mostró, por eso mismo, especialmente sensible a los cambios producidos en las relaciones sociales dentro de esa misma ciudad”. En efecto, la tragedia y la comedia, tal como se desarrollaron en la Atenas del siglo V a.C., no pueden pensarse sin ese marco político y social tan peculiar que le otorgó, precisamente, la *pólis*; prueba de ello es que, junto con el desmoronamiento de ésta y de su universo político y cultural al final de la guerra del Peloponeso (431-404 a.C.), se verifican también profundas transformaciones en ambos géneros. Por un lado, la tragedia no sólo ya no tendrá exponentes de la talla de Esquilo, Sófocles o Eurípides (como mostró con melancolía el Aristófanes de *Ranas*), sino que además algunas de las últimas producciones de Eurípides evidencian un cambio sensible en la expresión de lo trágico, como vemos, por ejemplo, en *Orestes* y en *Ifigenia en Áulide*. Por otro lado, la comedia irá asumiendo nuevas formas hasta adquirir la que caracterizará a la obra de Menandro, es decir, la intriga doméstica, con la consecuencia inevitable de que el tipo de comedia esencialmente política en la que se destacó Aristófanes, ligada como estaba a las circunstancias que favorecieron su desarrollo en la *pólis*, desaparecerá y no tendrá continuadores en la literatura posterior.

La estrecha relación entre los tres ejes que organizan este dossier, esto es, teatro, sociedad y política, puede verse en numerosas aristas del fenómeno del teatro. Ya la

representación de las piezas en las Grandes Dionisias (o Dionisias Urbanas) señala en qué medida el hecho teatral en la antigua Grecia no puede ser concebido como meramente espectacular sino como un fenómeno complejo en el que lo cívico y lo religioso tienen una vinculación íntima e insoslayable. Realizadas entre marzo y abril en honor al dios Dioniso, la divinidad protectora, estas festividades eran un acontecimiento sumamente relevante para la vida de la *pólis*: formaban parte del culto oficial y el Estado patrocinaba y financiaba los festivales y garantizaba el complejo funcionamiento de los concursos. En este marco, se realizaban procesiones solemnes, ritos y sacrificios en los cuales, de una u otra manera, participaba toda la *pólis*. Todo el cuerpo social estaba implicado, fortaleciéndose así la cohesión y los lazos no sólo entre los miembros de la comunidad sino también entre la comunidad y su acervo cultural compartido, sus mitos, sus héroes y dioses. En esta época, el teatro era también, como vio ya Aristófanes y como luego señalará Aristóteles, una parte fundamental de la *paideía* del ciudadano. En el teatro no sólo se mostraban, con la perspectiva que les imprimía el prisma propio del arte, las acciones, elogiadas o reprochadas, de los personajes míticos (en la tragedia) o de las personalidades coetáneas (en la comedia), sino que también se ponían de manifiesto las tensiones, las contradicciones y los conflictos de una sociedad que ya no era, ciertamente, la de los personajes míticos sino una sociedad aquejada por problemas acuciantes que requerían otro tipo de sensibilidad, otra dinámica y otra forma de pensar y actuar. Es decir, como sostiene Rodríguez Adrados (1997, p. 61), “la literatura ateniense es en buena

medida literatura política, lo que iba indisolublemente unido al tema de la formación y la conducta del hombre”. Incluso podemos decir que los estrechos vínculos entre teatro, sociedad y política en la Atenas clásica se sostienen en el concepto de *paideía*.

El objetivo de este dossier ha sido promover un intercambio fecundo entre especialistas en el teatro griego antiguo que nos permitiera volver a pensar y reflexionar sobre estos tres ejes en la Atenas del siglo V a.C. y los frutos que produjo la íntima relación entre ellos, según podemos juzgar por los textos que han llegado hasta nosotros. De hecho, el teatro puede concebirse legítimamente como un espacio tan adecuado como la Asamblea y como el auditorio de filósofos y sofistas para la consideración de los problemas (culturales, políticos, etc.) que inquietaban a la sociedad de la época, ya fuera, como la tragedia, con el ropaje del mito o, como la comedia, con las deformaciones propias del género y procedimientos como la paratragedia y el *onomastì komoideîn*.

El dossier está organizado por género teatral, y están representados no sólo la tragedia y la comedia sino también el drama satírico. Dentro de la tragedia, los artículos han sido dispuestos según el orden cronológico de representación de las piezas estudiadas; como podrá verse, hay trabajos acerca de los tres grandes tragediógrafos del siglo V ateniense: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Un artículo sobre el drama satírico, género en el que intervienen juntamente héroes y un coro de sátiros, constituye la bisagra entre la tragedia y la comedia, y esta última está representada por Éupolis.

Comencemos entonces por la tragedia cronológicamente más antigua de las abordadas aquí: *Suplicantes* de Esquilo, representada entre el 467 y el 463 a.C. En “*Ἄνδρες Ἀμυζόνων: Conflicto trágico y subjetividad femenina en las Suplicantes de Esquilo*”, María Inés Crespo nos invita a reflexionar sobre la capacidad de las Danaides para alcanzar, en esta pieza,<sup>2</sup> un nivel de subjetividad suficiente como para acceder a una actitud trágica, o, en otras palabras, asumir la existencia de un conflicto trágico, y convertirse así en verdaderas heroínas trágicas. Dos son los abordajes teóricos que plantea la autora para el estudio del tema: la teoría de género y la teoría psicoanalítica (específicamente el concepto de *histeria* y uno de sus rasgos característicos: la actuación, “la puesta en escena de los síntomas” y la dificultad de quien la padece para “poner en discurso el conflicto”). Si bien, como aclara la autora, el texto esquileo es considerado aquí como “construcción poética y simbólica”, el análisis contribuye a iluminar aspectos de suma relevancia social y política, como las tensas y complejas relaciones intergenéricas, el matrimonio, la familia, el poder y las instituciones que cimientan el *oikos* y la *pólis*. Desde la primera fuente del mito de las Danaides, estas mujeres aparecen como doncellas guerreras preparándose para la batalla, lo que inmediatamente las vincula a esas figuras atemorizantes y siempre limítrofes que son las Amazonas. En

---

<sup>2</sup> No debe perderse de vista que esta obra formaba parte de una trilogía con *Egipcios* y *Danaides*, ambas perdidas. Crespo advierte sobre el riesgo de “exagerar” en cuanto a las conjeturas acerca del contenido de estas otras dos piezas, pero también sobre el de perder de vista que “el pensamiento global del dramaturgo” se plasmaría “en la trilogía en su conjunto” y no en una sola pieza.

las *Suplicantes*, la representación de este colectivo de mujeres produce una imagen ambigua y paradójal que resulta central en la pieza, como central es también el campo conceptual representado por el motivo de la oposición varón/mujer, que abre un conjunto de series conceptuales secundarias que la autora ha analizado en profundidad en su tesis doctoral (Crespo, 2004). La indagación de la subjetividad de este sujeto colectivo, femenino plural, en el marco de las concepciones ideológicas y poéticas de Esquilo, conduce al planteo de la “rebeldía genérica” de las hijas de Dánao, que se niegan, por motivos muy debatidos entre los críticos, a contraer matrimonio con sus primos, hijos del hermano de Dánao, Egipto. En esta rebeldía, las doncellas se presentan como un género con –siempre en el imaginario propio de la sociedad y el momento histórico de Esquilo– marcas femeninas positivas (obediencia al mandato paterno, debilidad, seducción y piedad), marcas femeninas negativas y también marcas masculinas que demuestran su “falta de adecuación global al paradigma femenino” (rudeza y crueldad, firmeza de voluntad, argumentación racional y “manejo perverso de la relación intersubjetiva”). Un exhaustivo análisis textual y una argumentación atractiva y sólidamente documentada permiten a la autora concluir que “las Danaides exhiben un principio de actitud trágica, pero no están en condiciones de decidir entre las opciones posibles de un conflicto trágico”, dado que, si bien en ellas hay *hýbris* y *hamartía* (o sea, una “incipiente actitud trágica”), “no hay conflicto explícito en las Danaides” ni conciencia de la realidad de su transgresión, es decir, de su conflicto, algo esencial para poder hablar de actitud trágica.

Así, sostiene Crespo, “la actitud trágica quedaría anulada por la posición histérica” de las doncellas, identificada con su (al final, fracasada) “rebeldía de género”, una posición que no les permite “simbolizar la transgresión” –ponerla en palabras, transformarla en discurso– y por lo tanto “asumir la existencia de un conflicto trágico”.

Dejamos a Esquilo y continuamos nuestro recorrido con *Antígona* de Sófocles, representada probablemente en el año 442 a.C. En “El conflicto trágico, πατήρ πάντων: *Antígona* de Sófocles”, Santiago Hernández Aparicio nos propone una “experiencia de lectura” de esta pieza, mediante un minucioso análisis filológico-literario de pasajes seleccionados y el estudio de algunos conceptos vertebradores (como *deinótes*) y la consideración específica del fenómeno de lo trágico tanto en Aristóteles como en Hegel. Esta experiencia se realiza a partir de dos ejes: la noción de conflicto en contraposición a la teoría clásica hegeliana de la reconciliación, que permite pensar a esta tragedia como una “dialéctica sin síntesis”, por un lado, y desentrañar, por su relevancia exegética, la estructura anular que forman los cantos corales, que se evidencia especialmente entre los estásimos primero y cuarto, y entre la párodos y el estásimo quinto, como correlato formal de las discusiones éticas y filosóficas que “conforman el núcleo poético-conceptual” de la pieza y dejan entrever las partes dialogadas, por otro. El punto de partida es la interpretación hegeliana de *Antígona*, que, de acuerdo con Hernández Aparicio, es de provecho sobre todo porque considera la obra como “una expresión de la fractura y el restablecimiento de la eticidad del pueblo griego”, y porque “en la autorrealización histórica del

espíritu como eticidad [...] sus dos poderes constituyentes (la ley divina del individuo y la familia, la ley humana del Estado), representados en Antígona y Creonte, descansan en un balance armónico, que es mantenido por la justicia”. Pero inevitablemente el conflicto irrumpe ante la manifestación de un *páthos*, que provoca la reacción del *páthos* opuesto, interrumpiendo así “la totalidad armónica de la sustancia ética”, que sólo puede superarse mediante una reconciliación, la síntesis, que naturalmente no se produce en la obra. Por eso, y si bien esta interpretación tiene aspectos positivos, el autor la critica señalando, con agudeza, que “no resulta satisfactoria en tanto que su énfasis en la reconciliación cierra la significación de un objeto literario intensamente polifónico”. Por ello, *Antígona* de Sófocles plantearía una dialéctica sin síntesis: la reconciliación no se concreta, como sí se concreta, por ejemplo, en la *Orestíada* de Esquilo. El segundo de los ejes se desarrolla a partir de una bella imagen: la del “arco de la vida” (*Lebenslauf*), tomada del poeta suabo F. Hölderlin, que tradujo de manera personalísima esta pieza sofoclea. En ambos extremos del arco que describen los estásimos primero y cuarto, y la párodos y el estásimo quinto, argumenta el autor, está Tebas y su patrón Dioniso, el dios del teatro, pero también un dios terrible por sus ambigüedades: celeste y ctónico, amable y temible, civilizado y salvaje, masculino y femenino. El hijo de Semele, sin embargo, no es aquí un *deus ex machina* que venga a resolver el conflicto; el último episodio y el éxodo exponen, en efecto, la magnitud de la catástrofe final. El *agón* entre la razón de Estado y las leyes no escritas, entre *pólis* y *oïkos*, no puede sino desembocar en una no-

conciliación que deja al hombre librado a fuerzas ambivalentes que no conoce y no puede comprender, a pesar de la aparente racionalidad y el orgullo propio de los personajes que actúan como si fueran dueños de sus acciones.

Continuamos en el género trágico pero ahora con Eurípides, el último de los tres grandes tragediógrafos de la Atenas del siglo V, y a quien están dedicados los tres artículos siguientes. El de Juan T. Nápoli, titulado “Eurípides y los sofistas: entre el lenguaje y la escritura”, aborda esta conflictiva relación, que ha recibido la atención de la crítica desde hace algunas décadas. Ahora bien, lo que el autor se propone examinar específicamente es cómo las ideas acerca del lenguaje que Eurípides manejaba permiten definir, de cierto modo, la interpretación de sus tragedias, o, de otra manera, cómo el poeta reflexiona críticamente en sus dramas acerca del lenguaje, que constituye la materia prima de su propio arte. Es claro que los debates acerca del lenguaje (sus usos, su poder, etc.) no solamente eran moneda corriente en la vida pública de la Atenas de la época, sino que incluso, como dice el autor, “constituyen una característica esencial e integral del siglo quinto”. En este contexto, no resulta sorprendente que Eurípides, que tenía importantes conexiones con los filósofos y los sofistas de la época, haya expresado en sus tragedias algunas cuestiones relevantes de estos debates. Si bien no parece verdadera la tradición biográfica según la cual Eurípides fue discípulo de Protágoras,<sup>3</sup> resulta significativo destacar que

---

<sup>3</sup> Las relaciones de Eurípides con Protágoras, y también con Anaxágoras y Pródico, están ampliamente testimoniadas por las fuentes antiguas (Cf. Petruzzellis, 1965).

dicha tradición tiene su origen en las evidentes relaciones entre las enseñanzas de los sofistas y la postura crítica y analítica que expresan los personajes de sus tragedias (Guthrie, 1994, p. 53). De hecho, no es infrecuente que sus personajes entablen *agónes lógon*, disputas de palabras, ni que en la interacción dialógica los personajes defiendan dos posturas contrarias acerca de la misma cuestión (*díssoi lógoi*). La influencia de las ideas y la retórica sofística en Eurípides es evidente y ha sido señalada por varios autores: su arte, la crítica coincide en señalar, puede considerarse como la expresión de la crisis intelectual de la sociedad de su tiempo, y sus tragedias ponen en escena los debates en boga en ella.<sup>4</sup> El poeta, a caballo entre el mundo antiguo que agonizaba y el helenístico que se preanunciaba, con una sensibilidad y valores diferentes, se ubica en el comienzo de una nueva época en la cual la *paideía*, confiada antes a la poesía y luego al teatro, se traslada a la filosofía y en la que las creencias tradicionales se derrumban. De allí el intelectualismo que percibimos en muchos parlamentos de sus personajes, como puede verse en algunos de los pasajes citados por Nápoli. Ahora bien, esto de ninguna manera quiere decir, como nos dirá el autor, que Eurípides haya sido “un portavoz inequívoco del nuevo pensamiento”, como presupone en general la crítica sobre este poeta. Después de un riguroso análisis textual de pasajes de diversas piezas euripídeas (*Helena*,

---

<sup>4</sup> Para un estudio de la crisis intelectual ateniense de la época, cf. Reinhardt (2003). Para este autor, “Euripidean theatre is the barometer of the crisis” (2003, p. 20).

*Ifigenia entre los tauros, Ifigenia en Áulide, Alceste, Hipólito, Orestes*)<sup>5</sup>, Nápoli concluye que “en todos los casos, las discusiones de Eurípides con las ideas de los sofistas y su preocupación por los problemas del lenguaje forman parte de la estructura compositiva de cada una de sus tragedias” y que estas discusiones “están imbricadas con la creciente comprensión del nuevo mundo que se abre ante sus ojos, un mundo carente de sentido y en el que la acción humana y, por tanto, la palabra que es su herramienta, tiene muy poco para aportar”.

En este nuevo mundo carente de sentido en el que la palabra no resulta suficiente, la tragedia se esfuerza por proveer un léxico para todo tipo de experiencia humana: el poder, la maternidad, el crimen, la religión, etc., y también para el dolor. A la investigación del léxico del dolor y su representación en dos tragedias de Eurípides está dedicado el artículo de Lidia Gambon, “La tragedia y la *paideía* del dolor y la locura: *Heracles* y *Orestes*”. Partiendo de la función social de la tragedia, la *paideía*, la autora analiza los recursos léxicos con los que el poeta pone en escena su reflexión sobre la construcción simbólica del dolor y la enfermedad y en especial de patologías que, a la luz de la mencionada crisis intelectual profunda que ya se trasluce en las últimas tragedias de Eurípides, no resulta extraño que hayan sido abordadas por el último gran tragediógrafo ateniense; entre ellas, la locura. Ambas tragedias comparten el rasgo principal de sus protagonistas: un héroe asesino que, antes o después de sus crímenes, es víctima de una

---

<sup>5</sup> Juan T. Nápoli está realizando una nueva y muy meritoria traducción de la obra completa de Eurípides para editorial Colihue, colección Colihue Clásica. Hasta ahora, han aparecido los tomos I (Nápoli, 2005) y II (Nápoli, 2014).

locura de origen divino, la cual provoca tensiones y resultados catastróficos cuyas consecuencias no sólo afectan al *oikos* sino también a la *pólis*, y por eso podemos decir con justicia que el dolor de la locura tiene también un costado político innegable. En efecto, señala la autora, “integradas a la construcción de un imaginario, las patologías que escenifica la tragedia traspasan el orden de lo físico, para traducir con frecuencia la disfunción orgánica del espacio social cívico y familiar –la *pólis* y el *oikos*”.<sup>6</sup> Es más, “la tragedia está atravesada toda ella por esa visión idiosincrásica que podríamos denominar ‘patológica’”. En esta visión tiene una influencia indudable el desarrollo de la medicina en la Grecia del siglo V a.C., que también, como la tragedia, concibe la normalidad a través de la anomalía, y la salud (que es básicamente, equilibrio) a través de la enfermedad (*nósos*). Ahora bien, la salud y la enfermedad no sólo afectan al cuerpo, sino también a la mente, y en la locura, específicamente, esto se manifiesta de manera evidente. En *Heracles* (representada entre el 423 y el 420 a.C.) y *Orestes* (en 408 a.C.), argumenta Gambon basándose en una amplísima y actualizada bibliografía, “Eurípides despliega en la pintura del dolor y la locura [...] un tratamiento que exhibe a la par variedad y cohesión en la presentación de la enfermedad, aunando el destino del héroe, el *oikos* y la *pólis*, y ahondando sobre todo en la sintomatología emocional del dolor de la locura”. De los tres grandes tragediógrafos, Eurípides es el que

---

<sup>6</sup> La autora proporciona abundante bibliografía sobre el tema, pero quisiera destacar aquí un trabajo de su autoría, Gambon (2009), en el que analiza la enfermedad como expresión de la disfunción en el *oikos*, es decir, en el espacio familiar, en la tragedia de Eurípides.

demuestra una preocupación mayor y más profunda por el tema; por eso su obra es un campo fecundo para la indagación que propone Gambon. Ambas piezas nos dejan un panorama descarnado: ante el dolor, como ante el personaje y la obra, sólo nos queda ser espectadores en una sociedad ya dinamitada en sus cimientos materiales y morales como la del *Orestes*, la Atenas del final de la guerra del Peloponeso. Así, la autora concluye que “la *paideía* más cruda e inexorable del drama consistía (consiste) en mostrar que el sufrimiento sólo se puede presenciar. Es decir, sólo podemos asistir como espectadores al espectáculo del dolor humano, que por eso mismo nos es dado comprender”.

En “Víctimas y victimarios: Clitemnestra y la figura del *authéntes* en *Ifigenia en Áulide*”, Elsa Rodríguez Cidre nos invita a leer el conflicto trágico de esta pieza euripídea a partir del concepto esclarecedor de *authéntes*, que designa el vínculo entre quienes tienen *phíloi* asesinados en común y por lo tanto evidencia “una suerte de perversión del parentesco, en el sentido de una unión no dada en virtud de la *philia* sino a partir del homicidio de un familiar”.<sup>7</sup> Se trata, entonces, de un término relacional: es *authéntes* de X quien ha matado a un pariente de X. Como decíamos, el concepto es esclarecedor en este drama de Eurípides debido a que permite comprender el violento cambio experimentado por Clitemnestra, de madre amorosa y esposa fiel a mujer asesina y adúltera. En efecto, la mujer de Agamenón se manifiesta como *authéntes* del héroe

---

<sup>7</sup> La autora ha explorado el tema de las perversiones del parentesco, además, en otras tragedias de Eurípides: *Medea* y *Bacantes*, en Rodríguez Cidre (2013).

griego ya desde el comienzo: el Atrida, antes de casarse con ella, ha matado a su primer marido y al hijo que ella había tenido con éste, estrellándolo contra el suelo; ésta es ciertamente, como señala la autora, una innovación euripídea que retrotrae el vínculo de *authéntai* entre el héroe y su esposa a un pasado común, muy anterior a la decisión del asesinato de Ifigenia. Este vínculo, signado por el homicidio, se reactualiza en *Ifigenia en Áulide* con el sacrificio de Ifigenia, hija de ambos. Otra vez Agamenón ha matado a un hijo parido por ella, y por eso es, nuevamente, su *authéntes*. Y otra vez también el crimen es el lazo que une a la desgraciada estirpe de Pélope; el de Ifigenia no es sino un eslabón más en la sangrienta cadena de crímenes provocados por el odio fratricida entre Tiestes y Atreo, que continuará luego con el del propio Agamenón a manos de Clitemnestra, que pretende reconocer así su deber familiar, su deber impuesto por la *philia*, para con su hija amada. A pesar de los esfuerzos de Agamenón por insistir en que el asesinato de Ifigenia se debe a un requerimiento de Ártemis, y que, por lo tanto, se trataría de un sacrificio para aplacar a la diosa, la autora concluye que “el discurso de Clitemnestra convierte al sacrificio a Ártemis en un crimen intrafamiliar”, mediante el uso de términos que remiten directamente a un asesinato común, y no a un acto con connotaciones sagradas, y mediante un “deliberado desdibujamiento” de la figura de la diosa que pretende cargar toda la responsabilidad al propio Agamenón y su pernicioso mezcla de debilidad y ambición política. De este modo, Clitemnestra y Agamenón perpetúan su vínculo de *authéntai* y prefiguran la continuación de la funesta sucesión de crímenes

intrafamiliares: Agamenón, el victimario en esta pieza de Eurípides, será asesinado por la madre de Ifigenia (su víctima aquí), Clitemnestra, y luego ésta, victimaria de Agamenón (como vemos en el *Agamenón* de Esquilo), será asesinada por el hijo de éste, Orestes, nuevo victimario que, gracias a la intervención de Apolo y Atenea y a la institución del tribunal del Areópago, no será convertido ya en víctima que requiera otro victimario, proyectando *ad infinitum* el desencadenamiento de la violencia.

Dejamos atrás ahora la tragedia para detenernos en el drama satírico. En “Distensión, risa e ideología en el Drama Satírico ático”, Guillermo De Santis investiga la naturaleza propia de este género dramático<sup>8</sup> introducido en el teatro ateniense por Prátinas de Fliunte en la última década del siglo VI a.C., y que probablemente pocos años después formara parte ya del espectáculo teatral, independientemente de la trilogía trágica o junto con ella en el formato de la tetralogía. El estado fragmentario en el que conservamos estas piezas, si bien puede ser una de las causas de la poca atención que este género ha recibido por parte de la crítica, no nos impide, sin embargo, que tengamos una idea general de algunos de sus componentes ineludibles: “un coro de sátiros que siguen a Sileno y que en unas ocasiones es corifeo y, en otras, actor” y “una trama mitológica, por lo general de respetable tradición épica”. Tampoco nos imposibilita trazar algunas de sus características distintivas: “un refinamiento en la forma, en la operación cuidadosa del episodio mítico, en la manera en la que se hace

---

<sup>8</sup> También considerado subgénero de la tragedia.

intervenir a los sátiros en el mundo heroico y un uso del lenguaje que no llega a la procacidad de la Comedia pero que apela a coloquialismos impropios de la Tragedia”. Este género, entonces, comparte características con la tragedia (su estructura) y también con la comedia (el afán de provocar risa); de allí la complejidad que supone delinear su estatuto poético, algo a lo que ya los antiguos dedicaron sus esfuerzos. Ahora bien, señala el autor que el drama satírico no es “un género híbrido” sino “un producto poético con forma y función definidas en el sistema del teatro ateniense” cuya función es ofrecer al espectador, mediante la risa, una distensión que contrasta con las emociones provocadas por la tragedia: la piedad y el temor. En efecto, “si la Tragedia genera en el espectador fuertes tensiones y una respuesta anímica e intelectual conmovedora, el Drama Satírico tiene la función de desactivar tales emociones y reencauzar el espectáculo hacia una representación distendida, lo que no significa, necesariamente, que fuera un arte carente de sutilezas o alejado de toda experiencia política”. En relación con esto, los sátiros son seres marginales a la *pólis* pero que intentan integrarse a ella y apropiarse de los mecanismos de sus instituciones; en este sentido, el drama satírico, aunque sea con un mínimo de “significación” política, no desconoce “el carácter político del contexto de su representación”, teniendo en cuenta que en ese contexto lo religioso no puede, como hemos mencionado más arriba, desligarse de lo cívico. Este artículo, en el que se analizan fragmentos de obras como *Arrastradores de redes* y *Espectadores en los juegos ístmicos* de Esquilo<sup>9</sup>, *Rastreadores* y

---

<sup>9</sup> Al estudio de este autor, especialmente a los *Siete contra Tebas* y la *Orestíada*, De Santis se

*Amantes de Aquiles* de Sófocles, y *Cíclope* de Eurípides, constituye un verdadero aporte al estudio de esta producción, no demasiado explorada en lengua española. De Santis concluye que el drama satírico muestra, entre otras cosas, que “es posible reírse de los estereotipos trágicos y su ideología cívica fuertemente expuesta en la trilogía”, y que “la risa hilarante del público reunido en el teatro es una acción comunitaria que responde al efecto de un humor sofisticado”.

Pasamos ahora, finalmente, al otro género teatral que sobresalió en la Atenas clásica: la comedia. Emiliano J. Buis nos ofrece un acercamiento al comediógrafo Éupolis, un autor que podemos ubicar, junto con Cratino y Aristófanes, su rival por la primacía en el género, en la comedia antigua (*arkhaía*)<sup>10</sup>; de él se conservan alrededor de 500 fragmentos pero lamentablemente ninguna pieza completa.<sup>11</sup> Lo que sí podemos saber es que en su obra *Maricante*, representada probablemente en 421 a.C., era atacado el “bárbaro” Hipérbolo, sucesor político de Cleón, representante de la democracia radical y líder de la democracia ateniense pospericlea. Cabe mencionar que ambos, Hipérbolo y Cleón, fueron escarnecidos desde la escena por Aristófanes, aunque, de acuerdo con su obra supérstite, mucho más ferozmente este último que el primero, un orador ateniense que comenzó su actividad política muy joven y que adquirió renombre por los numerosos pleitos que

---

dedicó en su tesis doctoral; cf. De Santis (2003).

<sup>10</sup> Hay también otros representantes, como Magnetes, Ferécrates y Platón el cómico.

<sup>11</sup> Acerca de Éupolis, es de mucho provecho Buis (2010), que aborda los procedimientos retóricos para la argumentación política en este autor.

entabló en calidad de acusador en los tribunales.<sup>12</sup> La comedia *arkhaía*, a diferencia de la comedia nueva (que tendrá luego una larga tradición en la literatura occidental), como se ha dicho, es una comedia de índole política; por eso no es de extrañar que la figura denostada sea precisamente la de un político. Buis reflexiona acerca de la polémica intertextualidad de *Maricante* de Éupolis y *Caballeros* de Aristófanes (representada en 424 a.C.), que se manifiesta a partir de acusaciones de traición y plagio a través de *agônes* cuasi-judiciales entre los demagogos-sicofantas (Maricante/Hipérbolo y Paflagonio/Cleón) y sus adversarios (el amo –¿el gran Rey?– y Dêmos, respectivamente). No es impertinente recordar aquí la marcada presencia, en la comedia, de la Atenas tribunalicia, tanto en su aspecto menos noble, es decir, la manía persecutoria judicial que Aristófanes veía en muchos de sus conciudadanos, ávidos de procesos y condenas, y que fue fustigada por él en reiteradas ocasiones, como en su lado más positivo: “la institucionalización del debate libre, la posibilidad, civilmente respaldada, de la existencia de la libre lucha de ideas” (Balzaretti-Coria, 2010, p. 33). A mi juicio, el aporte de este trabajo de Buis al estudio de *Maricante* –pieza poco abordada por la crítica, salvo en lo que se refiere, precisamente, a los vínculos intertextuales con el corpus aristofánico– es que nos ofrece un enfoque novedoso: una indagación rigurosa de “los modos de construcción de la elocuencia judicial a partir de algunos fragmentos de la comedia misma” para indagar “de qué manera el empleo de referencias jurídicas (basadas en la

---

<sup>12</sup> Cf. *Acarnienses*, 846-847; *Caballeros*, 1304; *Nubes* 551-558; *Avispas*, 1007; *Paz*, 921; *Tesmoforiantes*, 840-845; *Ranas*, 570, etc.

litigiosidad demagógica) constituye para Éupolis una estrategia eficaz de humor que lo aproxima” a otras piezas del género – algo, hasta donde sabemos, poco explorado en nuestro medio. El autor concluye que el propio Éupolis “era plenamente consciente de la tensión literaria que se entablaba con Aristófanes” y que, de allí a las acusaciones de traición y plagio (mediante la metáfora del hurto de ropajes) y de allí, a su vez, a los litigios y querellas judiciales hay ciertamente un camino muy corto. Ambos recurrieron, en estas piezas, al mismo procedimiento: colocar como blancos de la crítica y la invectiva cómica, esencialmente política en ambas, a los demagogos de turno, y contraponerlos a personajes considerados “justos” (*díkaioi*) pero “denostados por la retórica pro-*pólis* de los políticos” mediante *agônes* cuasi-judiciales.

Este recorrido por algunas piezas significativas de la producción dramática griega antigua nos permite ver que, a pesar de tantos estudios dedicados a la investigación y al análisis de esta producción, de la que nos separan veintiséis siglos, la inquietud que nos provocan estos textos está lejos de extinguirse. Por el contrario, la gran cantidad y relevancia de la bibliografía reciente sobre estos temas demuestra cómo el teatro antiguo, en su articulación con la sociedad y la política que fueron sus condiciones de posibilidad, que lo produjeron y en el marco de las cuales éste se desarrolló, nos sigue interpelando profundamente.

Quisiera finalizar esta Introducción manifestando mi sincero agradecimiento al equipo de *Saga. Revista de Letras*, y en especial a María Fernanda Alle, por la invitación, la confianza y el impulso para confeccionar este dossier, su continua guía y su

cordial acompañamiento; que esta experiencia haya sido tan enriquecedora (para mí y, espero, para los lectores) es en gran parte mérito de ella. Y mi enorme agradecimiento también, por supuesto, a todos los autores que se sumaron desinteresadamente a esta propuesta, a pesar de sus numerosas ocupaciones, y la aceptaron con generosidad. Sus artículos demuestran no sólo dedicación, erudición y rigurosidad sino también la voluntad de contribuir al desarrollo de los estudios clásicos desde esta publicación, y por eso también mi gratitud. Es verdaderamente un orgullo y un gusto presentar estas valiosas contribuciones en esta revista que, lo sé bien, se hace con mucho esfuerzo y pericia en el lugar donde cada día trabajamos con alegría para defender la educación pública: la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

### **Referencias Bibliográficas**

- Balzaretti, L. y Coria, M. (2010). “Introducción”. *Aristófanes, Acarnienses*. Buenos Aires: Losada, pp. 7-41.
- Buis, E. J. (2010). “La persuasión en sus labios (fr. 102 K.-A.). Argumentación política y dispositivos retóricos en los fragmentos cómicos de Éupolis”. Vitale, M. A. y Schamun, M. C. (Comps.). *Actas del I Coloquio Nacional de Retórica “Retórica y política” y de las I Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Retórica y Universidad de Buenos Aires, pp. 1060-1068.

- Crespo, M. I. (2004). *La imagen como organizador del universo conceptual de Esquilo. El caso de la autoría del Prometeo Encadenado*. Buenos Aires: UBA, 2 vols.
- De Santis, G. (2003). *Cosmos y justicia en la obra de Esquilo. Imágenes literarias y argumentación*. Córdoba: Universitas.
- Gambon, L. (2009). *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*. Bahía Blanca: Ediuns.
- Guthrie, W. K. C. (1994). *Historia de la filosofía griega*, tomo III: "Siglo V. Ilustración". Trad. esp. de J. Rodríguez Feo. Madrid: Gredos. 1969.
- Nápoli, J. T. (2005). *Eurípides. Tragedias I: Alcestitis, Medea, Hipólito, Andrómaca*. Buenos Aires: Colihue.
- Nápolio, J. T. (2014). *Eurípides. Tragedias II: Heraclidas, Hécuba, Suplicantes*. Buenos Aires: Colihue.
- Petruzzellis, N. (1965). "Eurípide e la Sofística". *Dioniso*, No. 39, pp. 356-379.
- Plácido, D. (1997). *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*. Barcelona: Crítica.
- Rodríguez Adrados, F. (1997). *Democracia y literatura en la Atenas clásica*. Madrid: Alianza.
- Rodríguez Cidre, E. (2013). "Parir y matar: los lamentos fúnebres de Medea y Ágave a sus hijos". Rodríguez Cidre, E., Buis, E. J. y Atienza, A. M. (Eds.). *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 161-188.
- Reinhardt, K. (2003). "The Intellectual Crisis in Euripides". Mossman, J. (Ed.). *Euripides*. Oxford: Oxford University Press, pp. 16-46.