

Los orígenes del teatro: Grecia y Roma

POR EL

Dr. ANTONIO RUIZ DE ELVIRA

*Catedrático de Filología Latina
de la Universidad de Madrid*

Orígenes del teatro significa, en mi propósito, orígenes de la poesía dramática, y precisamente orígenes conocidos, es decir, por excelencia, el conjunto de la poesía dramática griega y latina de la Antigüedad en la medida en que la conocemos. Con esto excluyo la prehistoria u orígenes puramente hipotéticos, y me ciño a la historia y a la valoración estética del teatro clásico, de esas obras que por derecho propio constituyen los orígenes del teatro en general, y cuya contemplación, vivencia y estudio nos elevan al mismo goce estético, a la misma comunicación de la infinitud que las grandes obras de cualquier otra época, incluida la nuestra, ofreciéndonos así, como la propia estética que las estudia, una eficazísima mostración de valores eternos, absolutamente independientes, en tanto que valores, de las concretas circunstancias fácticas y socioeconómicas en que las obras surgieron, absolutamente independientes, pues, de esa decantada praxis del devenir fuera de la cual no habría nada según la especulación marxista y según el aperturismo cuando es adulator y se muestra más exclusivista aún que aquélla.

En efecto, poner en evidencia que hay unos valores permanentes, eternos, que se conjugan con la novedad o devenir, sin que lo uno sea más real que lo otro, es decir, mostrar que hay un dualismo fundamental en la estructura de lo real, es no sólo la tarea que la situación actual del mundo

hace más urgente en el terreno ideológico, en el más amplio y profundo ámbito de la filosofía, y en particular en el de la estética como disciplina perfectamente organizada, sino que dicha tarea es también especialmente necesaria y oportuna cuando se estudia el teatro en general, y con mayor motivo si se trata del teatro clásico. Pues la poesía dramática es cima y perfección de la poesía como la poesía lo es del arte conceptual y, por otra parte, no habiéndose conservado apenas música ni pintura de la Antigüedad, y siendo mayor la similitud incluso externa entre el teatro actual, incluyendo al cine, y el clásico, que la que hay, en los otros géneros, entre la producción actual y la clásica, el teatro viene a ser, así, el mejor palenque para la mostración de los valores permanentes, hasta el punto de ser precisamente las figuras de la tragedia griega las que con más frecuencia elevan a los estéticos marxistas hasta el extremo de renegar de sus propios dogmas obsesivos del devenir único y del absoluto condicionamiento socioeconómico.

Pues bien, si queremos comprender el por qué del valor eterno del teatro clásico y qué sentido tiene la permanencia de los valores de la creación artística a través de la historia de sus producciones concretas, es preciso que aclaremos también el sentido del progreso en arte y en filosofía. En la creación artística se nos ofrece una síntesis de lo finito y lo infinito, esos dos elementos que la ontología descubre a través de la dualidad del ser y la nada, de la realidad positiva fundamental y de su determinación o anulación, de lo óntico y de lo ontológico: la superación de esa dualidad de "tesis" y "antítesis" no se da "dialécticamente" en una "síntesis" absoluta o momento devencional, sino en sí misma como realidad así estructurada y, dentro de ella, en su parte más excelsa o Dios, en cuya región no vale la lógica de lo penúltimo; no hay marcha o movimiento en el ser, sino una estructura eternamente igual a sí misma, siempre en acorde o simultaneidad, nunca en sucesión o devenir; la sucesión o devenir es sólo una de las notas de ese acorde, la que brota de la negación, y con la que coexiste en todo momento la permanencia del ser; la realidad no es una idea en despliegue, ni la mera naturaleza en desarrollo condicionante, sino el más allá o trascendencia a que apuntan los valores éticos y estéticos y el propio conocimiento científico. Y por eso ocurre que toda nueva consideración sobre los problemas eternos de la filosofía y del hombre es valiosa en la medida en que a la vez que contiene una vuelta a las mismas soluciones clásicas ofrece a la vez una nueva síntesis, en modo alguno devencional, sino progresivamente clarificadora: el camino hacia una clarificación cada vez mayor no puede cerrarse nunca, desde el momento en que la realidad se compone de una mezcla de finito e infinito y jamás se llegará a desentrañar del todo la infinitud. Luego el pro-

greso del pensamiento es indefinido, interminable por esencia y, repitiendo de un modo necesariamente incesante lo que ya se sabía, a esa repetición añade siempre nuevos rayos de luz que, sin embargo, sólo iluminan en la medida en que se conjugan armoniosamente con lo que ya se sabía, con la sabiduría clásica.

Esto en filosofía. En arte ocurre y no ocurre lo mismo. Ocurre, es decir, hay también progreso indefinido en cuanto cada nueva obra artística es una nueva síntesis de finitud e infinitud, una nueva armonía de brotes aurales en acorde con temas antiguos, una imprevista luminosidad que se derrama sobre el enigma de lo real; y no ocurre, es decir, no existe progreso alguno, en la medida en que cada obra es una isla cerrada sobre sí misma, un surgimiento absoluto y primordial, criatura de sí misma sin designio discernible.

Así es, pues, el teatro ya en sus orígenes, y tal el sentido de su eternidad. Pero ocupémonos ahora, ante todo, de la consideración puramente histórica de su nacimiento en Grecia en las postrimerías del siglo VI. Como es lo usual tratándose de orígenes absolutos, nada se sabe con certeza, ni aun tampoco con aproximación, sobre cómo empezó la poesía dramática en Grecia. Tenemos las famosas indicaciones de Heródoto, Aristóteles y Suidas, llenas de oscuridades, tenemos los nombres de Tespis y Frínico en la tragedia, con algunos títulos e insignificantes fragmentos, tenemos un desarrollo ateniense de la tragedia y de la comedia a partir de elementos dóricos, y la conexión con las fiestas de Baco y con el ditirambo, y los fragmentos de las comedias dóricas de Epicarmo, y el nombre de Pratinas de Fliunte como inventor del drama de sátiros, y el de Arión como inventor de un cierto ditirambo en el que actuaban sátiros más o menos cabríos, y los elementos fálicos, y algunos datos arqueológicos, y toda clase de conjeturas sobre el verdadero significado de los términos *τράγος* “macho cabrío”, y *κῆμος* “francachela” y sobre cómo funcionan en los compuestos *τραγῳδός* “actor trágico” o “miembro de un coro trágico”, *τραγῳδία* “tragedia”, y *κωμῳδός* “actor cómico” o “miembro de un coro cómico” y *κωμῳδία* “comedia”. Los mejores estudios recientes sobre esta materia inmensa y oscurísima señalan como probable que tanto la tragedia, como la comedia y el drama de sátiros hayan brotado de un elemento único primigenio, indiferenciado, el *κῶμος* o conjunto de danzantes que, ya a la vez, ya alternativamente, cantaban también, y que unas veces celebraban ruidosas francachelas, otras veces entonaban la gloria de los héroes o plegarias a los dioses, con carácter, pues, ora cultural, procesional o ritual, ora cívico, ora festivo y

jocoso, pero siempre social o comunitario, siempre con ocasión de alguna clase de solemnidad o celebración organizada. Señalan también dichos estudios las formas que en la pura épica y en la pura lírica pueden considerarse como embrionarias anticipaciones dramáticas, y ponen de relieve que la elevación de todos esos gérmenes a la categoría de auténtica poesía dramática es una gloria de Atenas, una creación deliberada que en modo alguno pudo surgir de un modo espontáneo.

Tal es, pues, la prehistoria conjetural e hipotética de los orígenes del teatro. Prehistoria que, para mi anunciado propósito de exponer los orígenes históricos o efectivamente conocidos de la poesía dramática, tiene un interés muy modesto, limitado a los pocos datos que sobre forma y contenido de las piezas primitivas nos deja entrever, y comparable, aunque en escala muchísimo más reducida, a lo que de las piezas no conservadas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, de los trágicos menores de la misma época y del siglo IV, de Aristófanes y de todos los demás comediógrafos, nos deja entrever el enorme número de fragmentos que poseemos. En efecto, la finura del trabajo filológico que se ha ejercido sobre todo este ingente material y las posibilidades de trabajo futuro que quedan abiertas, así como, correlativamente, sobre los fragmentos del teatro latino, más exiguos pero no insignificantes, nos proporcionan un sustancial complemento a las piezas conservadas, un complemento sin duda precario en el campo estético, puesto que rara vez los fragmentos nos permiten descubrir la economía dramática y los valores propios de las obras perdidas, pero valiosísimo en cambio en el terreno más propiamente histórico, puesto que lo que sí nos dan casi siempre son preciosas noticias sobre los temas de las mismas, y algo también, a veces, sobre su desarrollo o utilización e incluso sobre el carácter de los personajes. Por otra parte, muchos de esos fragmentos se han conservado como *γῶμαι μονόστιχοι*, es decir, como sentencias en un solo verso, que se hacían proverbiales por la profunda impresión que, ya fuera la situación a la que pertenecían, ya la perfección interna de su factura, producía en los espectadores o en los críticos, conservándose así en cada uno de ellos una síntesis o retazo de las intuiciones fulgurantes, del poder de iluminación y de vivencia artística que debieron tener en el orgánico conjunto al que otrora pertenecieron. Entre los muchos cientos de tales famosas sentencias, el lugar de honor lo ocupa el famosísimo trímetro de la *Andrómeda* de Eurípides

ὡς ἴδῳ τοι σωθῆντα μεμνησθαί πονον

“qué agradable es, cuando ya se está a salvo, acordarse de los apuros pasados”, reproducido por Cicerón (*de fin* II 32, 105, *ad fam.* V 12, 4),

Virgilio (*Aen.* I 203), y Séneca (*Herc. fur.* 656), entre otros, en un rastro que llega, a través de Virgilio, hasta el *Romeo y Julieta* de Shakespeare.

Son estos fragmentos de las tragedias griegas los que nos permiten adentrarnos en el universo heroico de las sagas, en la historia mítica de los héroes y heroínas, de sus genealogías, de sus hazañas colectivas e individuales, de sus catasterismos o transformación en astros y en general de sus metamorfosis, de sus pasiones y aventuras, en ese mundo colosal de las tradiciones heroicas de Grecia que es la vida, el nervio y el alma de cerca de cuatrocientas tragedias griegas y de un centenar de tragedias latinas, y que perviviendo sin solución absoluta de continuidad, aunque sí en tono menor, a lo largo de toda la Edad Media, e irrumpiendo jubilosamente en el Renacimiento, provocó, en el seno de la camerata florentina en la transición del siglo XVI al XVII el nacimiento de la ópera, un género que iba a lograr el más insospechado desarrollo de la música sobre una armazón predominantemente mítica, con el romántico propósito de prolongar la tragedia griega, y consiguiendo en efecto prolongar activamente los temas míticos casi hasta nuestros propios días.

En ningún otro género encontramos una colaboración tan estrecha entre mitología y poesía como en la tragedia, en la que mutuamente se vitalizan, nutren y engrandecen. Es muy probable que en el ciclo épico se contuvieran detalladamente la casi totalidad de los mitos, y que sea del ciclo de donde en general los han tomado los trágicos; pero no es la poesía épica, pese a su grandeza, el género adecuado para desplegar la personalidad de los protagonistas de los mitos, que en el teatro alcanzan sus más enérgicas tensiones en la palestra de los conflictos paroxísticos en que se concentran y potencian las fuerzas encontradas que solicitan al hombre. Frente a la Helena de Homero, armónica y señorial, plena de sosegada dignidad, de noble atractivo, está la Helena de Eurípides, en las *Troyanas*, en la *Helena*, mujer hasta la médula, que, prisionera y acosada, sabe defenderse a maravilla, desplegando todas las armas de la lógica femenina en argumentos que por su eficacia dejan atónitos por igual a sus presuntos verdugos y al espectador. La riqueza de vivencias y matices, la actualización y desarrollo ilimitados de posibilidades dramáticas, la in-exhausta variedad de situaciones, climas y reacciones personales que la tragedia confiere a las figuras y sucesos del mundo mítico constituye a la vez una incesante recreación artística de sus tesoros de realidad potencial e intuitiva y un espécimen de ese progreso indefinido del arte que antes hemos visto y precisado. Todos los ciclos heroicos reaparecen en la tragedia: los Eólidas de Tesalia, esto es, Atamante, Creteo, Sísifo, Salmoneo, Admeto y Alcestris, Pelias, Esón, Jasón, Acasto, Tiro, Neleo, Céix y Alcío-

ne; y asimismo Baco, el juvenil hombre-dios, el dios de la irracionalidad, del delirio orgiástico, de las Ménades, esas Locas o poseídas que comían la carne cruda y danzaban ruidosamente, dios extraño, hijo de Zeus, pero engendrado en una mujer mortal, aunque su gestación se termina en un muslo de su padre y goza así de consideración y poder divinos desde su mismo nacimiento, ya durante su vida terráquea, en la que realiza una larga serie de hazañas, culminadas en la introducción de su propio culto y en la conquista del Oriente, patrocinador de la embriaguez y del estruendo, que logra vencer cuantas resistencias encuentra a la introducción de su culto, castigando duramente a sus enemigos Licurgo y Penteo, y alcanzando finalmente un puesto entre los olímpicos excelsos y veneración similar a la de cualquiera de ellos; y asimismo los Deucaliónidas de Etolia, esto es, Eneo, Deyanira, el glorioso Meleagro, Tideo, Diomedes, y Testio y Leda y Helena y los Dióscuros; y asimismo Hércules, el héroe absolutamente máximo, con sus descendientes los Heraclidas, y los Argonautas, flor de los héroes griegos, dirigidos por el Eólida Jasón, y las Cadmeides y los Cadmeidas de Tebas, Ágave, Ino, Autónoe, Acteón, Penteo, Nícteo, Antíope, Anfión y Zeto, Lábdaco, Layo, Edipo, Yocasta y sus hijos-hermanos e hijos-nietos; y asimismo todos los héroes y heroínas de Troya, esa ciudad bárbara cuyo prestigio entre los griegos fue siempre infinito, excelso, explicando el por qué de la importancia que daban los griegos a su doble triunfo sobre ella: no es la simple victoria de Europa sobre Asia, es decir, lo que en los siglos V y IV llegó a ser un símbolo de victoria de la civilización sobre la fuerza bruta, sino que en la tragedia, que en esto no hace sino intensificar aún más una concepción puramente épica, la de la "santa Troya" de Homero, es la grandeza del vencido lo que enaltece de verdad a su vencedor, y por eso en la *Andrómaca* de Eurípides las mujeres griegas que forman el coro, al ensalzar la gloria de Peleo, colaborador de Hércules en la primera guerra de Troya, no dejan de aplicar a la propia Ilio un adjetivo encomiástico y sinónimo de aquella gloria:

ὦ γέρον Αἰακίδα,
 πείθομαι...
 Ἰλιάδα τε πόλιν ὅτε πάρος
 εὐδόκιμον ὁ Διὸς ἔτις ἀμφέβαλε ζώνῃ,
 κοινὰν τὰν εὐκλειαν ἔχοντ'
 Εὐρώπην ἀφικέσθαι.

"Ahora creo que tú, anciano Eácida, cuando en otro tiempo el hijo de Zeus rodeó de muerte la ciudad gloriosa de Ilio, como participe de una

gloria común volviste a Europa"; y asimismo son, por último, los Tantáldas, Pélope, Atreo, Tiestes, Egisto, Agamenón, Menelao, Orestes.

Todos esos y otros muchos son los protagonistas de las tragedias, y muchos de ellos lo son de cuatro, seis, siete y hasta doce obras. De la altura que pudieron alcanzar en los tres centenares largos de tragedias perdidas podemos juzgar por las treinta y dos tragedias griegas y las diez latinas que poseemos enteras. Pero para la comprensión y valoración de la tragedia es evidente que es necesario estudiar estas piezas conservadas. Las más antiguas de entre ellas son ya obras maestras: los *Persas* y los *Siete contra Tebas* de Esquilo, de los años 472 y 467 respectivamente. Por ser los *Persas* una pieza no mitológica, sino histórica, lo que fue siempre una rareza en la tragedia griega, nos ocuparemos de los *Siete contra Tebas* como la primera obra capital para los orígenes del teatro por ser la más antigua de las tragedias conservadas de tema mítico. Su conflicto es el enfrentamiento de los dos hermanos Etéocles y Polinices, hijos de Edipo, en guerra fratricida y aniquiladora. Etéocles, rey de Tebas, se ha negado a cumplir el pacto de entregar el trono a su hermano Polinices al cabo de un año de reinado; Polinices, que en tanto se ha casado con la hija del rey de Argos Adrasto, consigue de su suegro que organice un imponente ejército para asaltar Tebas y rescatarle el trono a Polinices. Al comenzar la acción, el ejército argivo está sitiando las murallas de Tebas; Etéocles se muestra tranquilo y firme, pero el coro de mujeres tebanas expresa en seguida, desde su párodo o entrada, la angustia de la situación, angustia que va creciendo en el diálogo que tiene lugar entre Etéocles y el coro y en el primer estásimo o canto a pie firme del coro al quedar vacía la escena. Llega un mensajero y le cuenta al rey el sorteo que ha tenido lugar de las siete puertas de la ciudad entre los siete caudillos del ejército enemigo, pasando en seguida a la descripción de cada uno de ellos, de sus armas, carácter y actitud; al terminar la descripción de cada uno, contesta el rey con el nombre y descripción de un caudillo tebano que piensa enfrentar a aquél. Entre los siete caudillos argivos hay dos que sólo lo son por afinidad, a saber, el primero de la enumeración, que es Tideo, etolio, hijo de Eneo y hermano de Meleagro y de Deyanira, yerno, como Polinices, de Adrasto, y el propio Polinices, nombrado en último lugar; los otros cinco, que ocupan los lugares segundo al sexto, son Capaneo, Etéoclo, Hipomedonte, Partenopeo y Anfiarao. Los respectivos oponentes tebanos son Melanipo, Polifontes, Megareo, Hiperbio, Actor, Lástenes y el propio Etéocles. Es este diálogo entre el mensajero y el rey Etéocles el punto de mayor concentración dramática de la obra, y en él es importante el mencionado orden en que se van enumerando los caudillos argivos y los tebanos, orden que constituye un magnífico clímax

de interés, belleza y emoción, que alcanza su espléndida culminación en el momento en que a Polinices, último porque le ha tocado la séptima puerta, Etéocles no encuentra otro que oponerle más que él mismo, planteando en toda su crudeza el enfrentamiento fratricida.

La descripción de los caudillos es tan soberbia como ellos mismos, como la provocadora arrogancia de los argivos y el sólido arrojo de los tebanos. El ansia de combate de Tideo, las desafiantes amenazas de Capaneo, la impaciencia de Etéoclo y de sus yeguas, los ardientes alaridos de Hipomedonte, la torva mirada del tierno Partenopeo, la valerosa prudencia del religioso Anfiarao, y el vengativo frenesí de Polinices tienen su contrapartida en la lealtad del espártida Melanipo, el ímpetu de Polifontes, la eficacia de Megareo, la gallardía de Hiperbio, la destreza de Áctor, la experiencia de Lástenes y la fría resolución de Etéocles. Hay también un expresivo simbolismo efrástico en los emblemas de los escudos, que culmina a su vez en el de Polinices, en el que un guerrero de oro es conducido por la Justicia, símbolo ásperamente desmentido por Etéocles, que en punzante juego de palabras dice que si la Justicia acompaña a su hermano, con toda justicia tendría un nombre falso, y que nadie con más justicia que él mismo podría oponerse a Polinices:

670 ἡ δὲ γὰρ ἂν εἶη πανθίζως ψευδώνυμος
 Δίκη ξυνοῦσα φωνῇ παντόλημφ φρένας,
 τοῦτοις πεποιθὸς εἶμι καὶ ξυστήσμαι
 αὐτός· τίς ἄλλος μάλλον ἐνθίζότερος;

El coro canta de nuevo sus temores recordando el infortunio de Edipo y la maldición que lanzó contra sus hijos, y el mensajero aparece de nuevo para contar que la ciudad se ha salvado de la invasión enemiga, y que todo ha ido bien en las seis primeras puertas, pero que en la séptima los dos hermanos han muerto el uno a manos del otro. Siguen los cantos de lamentación del coro y de las dos hermanas, Antígona e Ismene; por último aparece un heraldo que comunica la decisión de las autoridades de enterrar honrosamente a Etéocles y dejar ignominiosamente insepulto a Polinices, un breve diálogo del heraldo con Antígona en el que ésta anuncia su firme propósito de enterrar a Polinices, y, como conclusión, un último y también breve canto del coro en que manifiesta su adhesión a Antígona y anuncia también que va a colaborar con ella en dar sepultura a Polinices. Carece de todo fundamento la opinión de los que sostienen que este último pasaje no es auténtico, sino un añadido tardío inspirado en la *Antígona* de Sófocles, y es, por el contrario, perfectamente normal que la

Antígona sea un desarrollo de las inmensas posibilidades dramáticas contenidas en estos 74 últimos versos de la tragedia.

Así son los *Siete contra Tebas*. Poesía ardiente, grandiosa, ciclópea, con mucha lírica y mucha épica, pero lírica y épica que sirven a un propósito nuevo, a una nueva estructura y densidad, absolutamente dramáticas, a una síntesis poderosamente catártica, a una presencia viva y cortante, a una revelación de trascendencia. La figura central es Etéocles, evidentemente, pero, pese a la extrema sencillez, al monolítico esquematismo de la acción propiamente dicha, la confrontación de Etéocles con el coro, que culmina en las intervenciones de éste en el diálogo de Etéocles con el mensajero, y, sobre todo y ante todo, este diálogo central y medular de la pieza, con sus descripciones épicas, pero apretadas, restallantes e incisivas como arietes, tienen un poderío, un peso, una eficacia de teatro puro, desbordado de pasión, de figuras de guerreros arrolladores e incontenibles, ansiosos de pelea y de gloria, como los *Ricardos* y *Enriques* de Shakespeare, pero a la vez transicos de destino, gobernados por la necesidad, mediatizados por los dioses. La ambigüedad de las condiciones que envuelven el obrar humano, la presencia de fuerzas ingentes en conflicto, la incertidumbre de los resultados, la vacilación en los caminos a elegir, son elementos ideológicos preponderantes ya en esta obra, como lo serán en las restantes de Esquilo y en general en la poesía trágica para siempre; pero tales elementos, que a primera vista pudieran parecer negativos, y que sólo son auténticamente reveladores, no sólo no contradicen ni impiden la esencial revelación de la distinción del bien y el mal que es “lo más primario del hombre como hombre”, sino que sólo tienen vigencia en el clima u océano moral y estético definido por esa radical percepción de que en el mundo se mezclan sin confundirse el bien y el mal, la justicia y la injusticia, el obrar recto y el obrar torcido, el dolor y el éxito, el acierto y el error, lo meramente real y lo que además es valioso; y junto a esa percepción, la permanente e inextinguible aspiración al bien, a la eliminación del mal, el ahincado esfuerzo de una búsqueda ciega pero constante, desvalida pero inalienable.

El tema fundamental de los *Siete contra Tebas* reaparece, cerca de sesenta años después, en las *Fenicias* de Eurípides, así como el tema final de *Antígona* en las *Antígonas* de Sófocles y Eurípides y, por otra parte, los temas tebanos y, en particular, los referentes a la familia de Edipo, tratados por Esquilo en dos tragedias tituladas *Layo* y *Edipo* que fueron las dos primeras de una trilogía a la que los *Siete contra Tebas* servía de conclusión, en otra trilogía constituida por la *Nemea*, las *Argivas* y los *Eleusinos*, y en otras dos tragedias sueltas igualmente esquileas, a saber

los *Epígonos* y la *Niobe*, reaparecen también en los dos *Edipos*, en los *Epígonos*, en la *Niobe*, en el *Ecles* y en el *Alcmeón* de Sófocles, así como en las *Suplicantes*, la *Hipsípila*, el *Crisipo*, el *Edipo*, las dos *Melanipés*, los dos *Alcmeones*, el *Cadmo*, las *Bacantes*, la *Ino* y la *Antiope* de Eurípides. En las *Fenicias*, que con sus 1766 versos es la más extensa de todas las tragedias griegas conservadas (y sólo superada en extensión en la Antigüedad por el *Hércules Eteo* de Séneca), la acción, que en los *Siete* era tan sencilla, se complica extraordinariamente por una serie de innovaciones y de personajes que ha introducido Eurípides, culminando en la famosa escena del encuentro entre los dos hermanos, en la que la tensión ideológica entre las dos motivaciones opuestas y entre lo que cada uno estima que son sus derechos y razones y los del otro alcanza una fuerza reveladora, una profundidad de emoción quizá únicas en toda la historia del teatro mundial.

La plenitud del logro estético que nos asombra ya en los mismos comienzos del teatro griego, y que es la exacta correspondencia de la que encontramos en la poesía épica y lírica, en la filosofía, en la oratoria y en la ciencia, es decir, en suma, en el milagro griego, pero quizá más en el teatro por la robusta independencia o individualidad de cada una de sus piezas, pues cada una es por sí sola un bloque de trascendencia, una cifra definitiva del mundo y del hombre, un intenso paroxismo de realidades y valores, a la vez conocimiento y expresión, enseñanza y belleza, intuición e ideología, emoción racional, razón exaltada que exalta, vigoriza y lleva al máximo rendimiento el ejercicio de las potencias de nuestra alma, todo esto puede atribuirse con justicia a cualquiera de las treinta y dos tragedias conservadas, sin que deje de existir, naturalmente, una evidente gradación entre ellas, que en orden descendente llega a algunas verdaderamente flojas, como las *Suplicantes* de Esquilo, el *Ajax* de Sófocles, y las *Suplicantes* y el *Ión* de Eurípides. En primerísima línea de excelencia están, junto a los *Siete*, el *Prometeo*, el *Agamenón* y los *Persas* de Esquilo, las *Traquinias*, la *Antígona* y el *Edipo en Colono* de Sófocles, y la *Medea*, el *Hipólito*, la *Andrómaca*, el *Hércules*, las *Troyanas*, las *Fenicias* y la *Ifigenia en Aulide* de Eurípides.

Tenemos así en el *Prometeo* la más sublime, la más escalofriante imagen de la rebeldía y del orgullo que jamás se haya presentado en la escena, rebeldía y orgullo personificados no en un ser humano, sino en el creador o modelador de la raza humana, el Titánida Prometeo, modelo o arquetipo, sin embargo, del hombre porque al crear al hombre lo hizo a imagen y semejanza de los dioses como él. Y tenemos en el *Agamenón* la más exaltada violencia de los sentimientos de venganza de una madre

contra su marido que sacrificó a su hija, sentimientos exacerbados y complicados por la adúltera culpabilidad de la propia madre, y enfrentados a la sabiduría espléndida de un coro de ancianos con altísimos vuelos líricos. Y tenemos en los *Persas* el enfrentamiento patriótico y victorioso del pueblo superior sobre el invasor bárbaro y tenebroso, pero a la vez la más cálida, noble y humana conmiseración ante ese enemigo hundiéndose y desiado. Y en las *Traquinias* la más rigurosa, la más punzante condensación del dolor humano en la esposa tierna y enamorada que, víctima de un pérfido engaño, causa la muerte de su esposo con el mismo acto con el que esperaba recuperar su amor, y en la ciega y obstinada incompreensión de ese esposo. Y en la *Antígona* el heroísmo de una mujer que lleva al más alto grado de valor la piedad de los afectos familiares, unida a la más inquebrantable fuerza moral de una conciencia que se sabe limpia e ingravida. Y en el *Edipo en Colono* tenemos de nuevo a la misma Antígona, compañera fidelísima y afectuosa de su pobre padre, a cuyas últimas horas, llenas de dignidad majestuosa y de sentimientos encontrados, firmes y desdeñosos hacia sus depravados hijos varones, pero llenos de la más honda y acariciante ternura para la que le muestran sus hijas, asistimos conmovidos de celestes suavidades como en ninguna otra tragedia. Y en la *Medea* tenemos a una mujer de temple excepcional, víctima de la más exasperada violencia de los celos y presentada con la más arrebatadora simpatía en el furioso arrebato que la lleva a cometer el más atroz de los crímenes, todo ello en un clímax de concentrada economía que mantiene al espectador en inigualada ansiedad. Y en el *Hipólito* de nuevo una pasión insensata que se apodera de otra mujer, pero por obra de los fríos y empedernidos designios de una diosa, que no vacila en perder a aquélla con tal de vengarse del hombre que la menosprecia. Y en la *Andrómaca* una oposición vivísima de caracteres que la aproxima a una comedia de altos vuelos. Y en el *Hércules* una culminación de la vivencia del destino feroz e ineludible que se desencadena sobre la familia del héroe más esclarecido de Grecia en el momento más insospechado y cuando todo parecía la llegada de la felicidad tras la más abrumadora pesadilla. Y en las *Troyanas* la expresión más íntima y convincente del dolor desesperado de las cautivas supervivientes a la carnicería de los suyos y al aniquilamiento de sus hogares y de su patria, y la felina arteria de Helena para defenderse del cargo de ser la única culpable de todo aquello. Y en la *Ifigenia en Aulide* la decisión desgarradora del sacrificio de una hija, y el engaño despiadado y la noble y heroica conformidad de la tierna doncella, esa que es mencionada en el *Agamenón* como la joven que, al dejar caer su vestido para ser sacrificada (v. 240 s),

ἔβαλλε ἕναστον θυγέ-
 ρων ἀπ' ὀφθαλμοῦ βέλε: φιλοκίτου

“hería a cada uno de sus verdugos desde sus ojos con un dardo de enterrecimiento”, y su salvación final prodigiosa por la intervención de la divinidad, que no siempre es dañina y cruel.

En una segunda línea, pero muy próxima en realidad a la primera, se encuentran la venganza a fondo en la *Electra*, y el infortunio ineluctable en el *Edipo*, y el triunfo de la inocencia en el *Filoctetes*, y dos cimas de heroísmo femenino y egoísmo masculino en la *Alcestitis*, y dolores sin cuento y sin consuelo en la *Hécuba*, y un desarrollo magistral de sentimientos en la *Electra* de Eurípides, y el amor fraterno en la *Ifigenia entre los Tauros*, y una nueva Helena igualmente llena de feminidad en la *Helena*, y un cúmulo de ideas y sentimientos paradoxales y repelentes en el *Orestes*, y la penetrante angustia de la punición de Penteo en las *Bacantes* y la jactancia castigada en el *Reso*.

La elaboración romana de las tragedias griegas es el complemento indispensable para la valoración del conjunto de los orígenes del teatro. Como ya hemos dicho, las diez tragedias de Séneca son las únicas que verdaderamente conocemos de la literatura latina. Poseemos, sí, innumerables e interesantes fragmentos de las de Livio Andronico y Nevio en el siglo III a. C., y de Ennio, Pacuvio y Accio en el II, así como entusiásticas referencias a las de Varro Rufo y Ovidio en la época augústea, y a las de Curiacio Materno en la propia época de Séneca; pero nada de eso sirve para conocer las obras como tales, y en suma la tragedia latina, tanto de tema griego como de tema romano o *praetexta*, no es otra cosa para nosotros que el corpus de las diez piezas de Séneca, nueve de las cuales son de tema puramente griego, y la restante, la *Octavia*, es *praetexta*, la única *praetexta*, por tanto, que nos es dado conocer. Las nueve tragedias de asunto griego son adaptaciones de obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides, adaptaciones que, fundamentalmente fieles a sus modelos, muestran a la vez una pujante libertad y originalidad, tanto en la utilización de los mitos como en la elección de escenas, caracterización de personajes, maestría versificadora, vigor expresivo y reciedumbre de ideas, por todo lo cual constituyen uno de los más acabados logros poéticos de la literatura clásica, sin que les dañe la comparación con sus modelos áticos. Nada más injusto que las censuras que durante el siglo XIX y gran parte del nuestro se han venido repitiendo contra este teatro; causa verdadero estupor ver la

seriedad con que se amontonan contra Séneca reproches que, si algún fundamento tuvieran, serían aplicables en la misma medida, a Esquilo, Sófocles y Eurípides, por no decir que hasta a Homero. Es cierto que la síntesis de tradición y novedad, de imitación y originalidad, de orden y libertad, que constituye la esencia de la literatura romana en mayor medida que de ninguna otra, está en las tragedias de Séneca quizá un poco por debajo del nivel que en esa síntesis alcanzaron la *Eneida* y las *Metamorfosis* en poesía épica, las *Geórgicas* en poesía didáctica, las *Odas* de Horacio en poesía lírica; pero ello no se debe a deficiencias de las tragedias mismas, sino a no contar con el ambiente vitalizador para las obras dramáticas que constituyeron en Atenas los concursos a que aquéllas eran presentadas, y carecer, probablemente, de la posibilidad de plena realización que es para una obra dramática su representación. Si las mencionadas obras de Virgilio, Horacio y Ovidio muestran, en su felicísima fusión de la tradición griega con elementos fundamentales absolutamente nuevos, un sereno equilibrio entre imitación y originalidad, entre tradición y novedad, en las tragedias de Séneca se rompe un poco este equilibrio a favor de la tradición y de la imitación; su primordial fidelidad al modelo ático obliga a los elementos nuevos, aunque poderosos, a quedar como al servicio de la grandeza de sus paradigmas. Pero aun así el resultado es tan admirable, tan eficaz, ardiente y penetrante, que algunas de las obras, sobre todo el *Agamenón*, el *Hércules enloquecido*, la *Medea* y la *Fedra*, pueden a veces parecer mejores que sus inmortales modelos de Esquilo y Eurípides.

En cuanto a la praetexta *Octavia*, su autenticidad es generalmente impugnada, pero por argumentos de muy poca consistencia, como el hecho de que no figure en el codex Etruscus (pero sí figura en los otros manuscritos de la familia E, así como, por supuesto, en todos los de la familia A), y el de que en los versos 618-631 la sombra de Agripina pronuncie una imprecisa profecía sobre la próxima muerte de Nerón. Por lo demás la obra es tan brillante como las nueve tragedias de asunto griego, sin que haya nada en ella que sea indigno de Séneca, constituyendo el más genial precedente del *Enrique VIII* de Shakespeare; la opresión y asesinato de la egregia víctima, dulce, inocente y noble, y la barbarie desenfadada del déspota Nerón son puestas en evidencia en la obra con magnífico y arrebatador verismo.

Pasamos ahora a consideraciones estéticas. Hay una preocupación estética fundamental en los más recientes estudios acerca de los orígenes del teatro, preocupación centrada en los conceptos de mimesis, catarsis, eros, y otros que funcionan constantemente en las estéticas platónica y

aristotélica como esenciales al teatro. Dichos estudios han puesto especialmente de relieve que tragedia y comedia son, más bien que dos géneros radicalmente diversos, dos caminos diferentes que conducen al mismo fin. Este fin es la superación de las limitaciones humanas mediante la contemplación placentera de acciones ideales en las que hay siempre una liberación, una elevación, y ello no menos en las acciones modestas de la comedia que en las grandiosas de la tragedia. También el protagonista de comedia consigue estupendas realizaciones, y la comedia representa cosas γέλοια, pero no κωμικήματα, esto es, cosas que producen la risa, pero en modo alguno ridículas en el sentido de despreciables.

La mencionada preocupación estética se propone determinar una vez más los caracteres esenciales de la poesía dramática, y prima en la actualidad, con toda justicia, sobre la mera elaboración de los datos históricos, así como sobre el mero análisis estructural; sabiéndolo o no, entronca directamente con los capítulos dedicados a poesía dramática en las grandes obras de estética de todos los tiempos, especialmente en las de Lessing, Hegel, Vischer, Carriere y Volkelt. Mi exposición va a seguir ahora de cerca la de Hegel, cuya *Estética* sigue siendo hoy, después de ciento treinta años de trabajo intensísimo en el campo de los estudios estéticos, el monumento eterno e insuperable, tan eterno e insuperable como caduco e insignificante es, en lo que tiene de privativo, el sistema hegeliano de los procesos triádicos, con el que nada tiene que ver su propia *Estética*. Y esto es preciso aclararlo bien antes de pasar a exponer los caracteres esenciales del teatro, porque es tan grande el confusionismo que ha llegado a enseñorearse del mundo intelectual de nuestros días, que nada parece más urgente, en cuanto se llega a consideraciones filosóficas como por derecho propio lo son todos los análisis estéticos, que proporcionar una clara y decidida fundamentación ideológica, un neto deslinde de ideas arquitectónicas del pensar clásico o tradicional, frente a las vaciedades del pensamiento marxista, que ponga de relieve la solidez inquebrantable y la luminosidad cegadora del pensamiento tradicional, frente al papanatismo infantil y el disparatado escolasticismo del llamado pensamiento dialéctico o monismo de lo socio-económico.

Diremos, así, que, como veíamos al principio, el problema ideológico del momento presente, en la máxima medida en que lo ha sido en otras épocas, es el de poner en evidencia que hay unos valores permanentes, eternos, que se conjugan con la novedad o devenir, sin que lo uno sea más real que lo otro, y que hay por tanto un dualismo fundamental en

la estructura de lo real. La tentación de reducir el dualismo a monismo, sobre todo en la forma particular de eliminar lo permanente y quedarse sólo con lo nuevo, es de todos los tiempos: pero en el nuestro reviste especial gravedad por el hecho de haberse puesto de moda el marxismo, doctrina de la eterna y exclusiva novedad, nominalismo radical: aunque no es más radical que cualquier otro de los nominalismos históricos, su actual boga en ciertas esferas sedicentemente "intelectuales" y "cristianas" hace también especialmente necesario que los verdaderos intelectuales precisen y consoliden el ámbito y el edificio de las ideas adecuadas para enjuiciarlo, puesto que lo propio del verdadero intelectual es juzgar por sí mismo las cosas en sí mismas, y no por las opiniones o actitudes ajenas ni porque estén o dejen de estar de moda y sean o no de buen tono.

Pero como el marxismo, en lo que tiene de filosofía, arranca de Hegel, no sólo en un método parecido al de los procesos triádicos de Hegel, sino también en su nominalismo específico, que es la eliminación del elemento universal mediante un monismo que suprime el ser y se queda solo con la nada en forma de devenir, un devenir que, en lugar de identificarse, a su vez, con el despliegue hegeliano del pensar, lo hace con la naturaleza evolutiva y condicionante, concebida, en cuanto afecta al hombre, como conjunto de condiciones socioeconómicas en que aquél vive, así como la doctrina de que el pensamiento revolucionario crea o transforma la realidad es una forma particular de la doctrina hegeliana de que el despliegue dialéctico de la idea se identifica con la evolución efectiva de la realidad total, es preciso saber, ante todo, si Hegel vale o no vale; es preciso saber que en Hegel hay una parte absolutamente sacada de la manga con la más absurda y arbitraria tergiversación de la metafísica platónica, que es dualismo puro, hasta convertirla en monismo, y que todo eso, que por tanto carece absolutamente de valor por muy bonito y atractivo que pueda parecer al infantilismo de los neófitos, es precisamente el idealismo absoluto o identificación de pensar y ser, y el método dialéctico o de los procesos triádicos (concepción, por otra parte, no original de Hegel, sino de procedencia neoplatónica y que, lo mismo que en los neoplatónicos, seduce a los incautos por su apariencia de síntesis absoluta y total de lo real); y que, en cambio, hay otra parte que sí vale y que no cautiva menos que aquel sistematismo de la división triádica, y es la universal y luminosísima comprensión de lo humano, de las relaciones sociales, de la historia, de la historia de la filosofía y, sobre todo y ante todo, del arte.

Es, en efecto, la estética de Hegel no sólo lo que más vale de Hegel, no sólo la más genial de todas las estéticas, sino también uno de los más grandiosos productos del pensamiento humano. Pero la estética de Hegel no tiene nada que ver con sus procesos triádicos ni con el método dialéctico. Aviado iría quien pretendiera encontrar en la hegeliana *Filosofía del Espíritu* algo que tenga que ver, ni por lo más remoto, con la estética, aun cuando en aquélla aparezca, al final y en las brevísimas y decepcionantes páginas que Hegel consagra al espíritu absoluto después de las prolijas marañas en que se explayan el Espíritu subjetivo y el Espíritu objetivo, el arte como intuición de dicho Espíritu. La comparación de esas páginas de la *Filosofía de Espíritu* con las inmortales *Leciones de Estética*, que póstumamente publicó Hoffo veinte años después, nos suscita la vehemente sospecha de que en 1817 las ideas de Hegel sobre el arte eran todavía zafios y oscurísimos conatos o, por mejor decir, que ni entonces ni nunca tuvo Hegel ideas claras acerca del lugar que ocupaba el arte en su sistema de los procesos triádicos, y que solamente en la medida en que renunció a integrarlo en dicho sistema, como de hecho renuncia en la *Estética*, para entregarse al despliegue libre de las ideas riquísimas y penetrantes que brotan de su prodigiosa sensibilidad, unida a una familiaridad igualmente asombrosa con las obras concretas de arte, es como pudo crear una auténtica filosofía del arte.

Así pues, lo que vale en Hegel es la estética y no la dialéctica, un platonismo ardiente y poderoso y no los procesos triádicos, un conocimiento de las producciones artísticas que, unido a una exquisita sensibilidad y a una capacidad quizá única para captar lo esencial de cada cosa y abarcar de una ojeada los conjuntos de tales esencialidades, es decir, capacidad abstractiva, a la vez sintética y analítica, le hacen dar un paso de gigante en la comprensión del arte. Tal es, pues, la estética de Hegel, y así puede entenderse que la estética sea, en cierto modo, y no ya en el sistema hegeliano, la culminación metafísica de la filosofía, de la que son gradas la lógica, la ontología y la ética.

Como también dijimos al principio, la realidad no es simplemente devencional; precisamente porque la realidad no es un mero proceso devencional, sino que con él se mezcla la permanencia absoluta, es por lo que la obsesión de la idea fija del devenir único y del absoluto condicionamiento socioeconómico se quiebra y volatiliza con tanta frecuencia en los estéticos marxistas, y no ya sólo en los más receptivos al pensamiento tradicional, como Ernst Fischer o della Volpe, sino incluso en los más cerrados y reacios, como Lukács.

El idealismo absoluto de Hegel es, ciertamente, una derivación del idealismo platónico, como lo es el realismo radical de Sartre; pero ambos son falsificaciones al menos parciales, pues ambos eliminan uno de los dos elementos de la realidad, a saber, la permanencia del ser (quedándose sólo con la idea en devenir el hegelianismo y solo con la realidad en acto el realismo radical); el idealismo platónico es la más profunda aprehensión de la realidad que jamás se haya dado en filosofía, y abarca dualísticamente la permanencia en las ideas y el devenir o cambio en las sombras o formas sensibles, sin que quepa otra cosa que edificar sobre él infinitamente todas las nuevas aprehensiones parciales, es decir, todas las nuevas descripciones regionales o individuales de los nuevos componentes de esa realidad infinitamente múltiple, en cuyo progreso cognoscitivo no hay, por ende, límite alguno tropezable.

Decir, como es tan usual en ambientes recientemente "intelectuales" y "cristianos", que estamos en época de crisis es la negación misma de la filosofía, del saber, del quehacer intelectual, y del arte; pues *todas las épocas han sido de crisis y todas han sabido que lo eran*; y decir que lo de antes ya no vale para ahora es ignorar, ignorar no ya sólo que lo mismo les parecía a los anteriores, sino, sobre todo, que lo de antes no fue nunca ni totalmente válido ni totalmente inválido, y que no sirve para nada denunciar que era así, ni basta con denunciarlo para mejorarlo, siendo así que Marx, como Lutero, Nietzsche y demás principiantes, se han limitado a denunciarlo sin enseñar (salvo para los que están dispuestos a tragarse sus zafias ruedas de molino) cómo se podría mejorar, y sin hacer otra cosa que dar campanillazos inútiles y fastidiosos, estériles y vanos. Y son principiantes porque son infantiles sus protestas, porque no descubren nada que no se supiera ni denuncian nada que no estuviera ya denunciado, y, sobre todo, porque lo que tienen de privativo es la pretensión de que denunciar y protestar como ellos lo hacen es un talismán mágico para transformar la naturaleza del hombre.

El amor a lo nuevo indica ignorancia, pura y simple, pues nada nuevo lo es en esencia, y ése es precisamente el valor de lo nuevo: la actualización vital y dinámica de lo eterno. Los anticlasicismos o vanguardismos sólo valen en la medida en que a la vez son clásicos; en la medida en que son pura protesta contra lo clásico son fracaso puro y simple, y es natural, pues en esa medida son sólo un caos de necia paradoja, de búsqueda del valor justamente donde no está, de ignorancia del camino del progreso indefinido del pensamiento y del arte, que es el de la conjugación de lo clásico o antiguo con su actualización dinámica y vital que es lo nuevo. Por eso los vanguardismos no son, con frecuencia, otra cosa

que la subversión de las formas inferiores, fáciles, propias de mentalidades ínfimas, del nivel más bajo de lo humano; y es aperturismo toda concesión a estas formas inferiores, pues ningún valor pueden tener que sea esencialmente diferente de los valores antiguos, y en la medida en que logran apartarse de éstos se convierten en anodino estropajo que no consigue producir ni siquiera indignación, pero que, precisamente por su vaciedad e insignificancia, deja a sus adeptos y aficionados en la más completa indefensión ideológica y estética frente a la crítica principiante, falaz y destructora.

Pues bien, una vez que ya sabemos que hay unas realidades y valores eternos contra los que nada puede el devenir "dialéctico", que esto lo admiten hasta los estéticos marxistas, y que lo nuevo no tiene más valor, por tanto, que la actualización dinámica e interminablemente progresiva de lo eterno, podemos ya pasar a describir los caracteres esenciales del teatro, caracteres que brillan ya esplendorosamente en sus orígenes, y que son a su vez eternos e inmutables. Diremos, así, que los caracteres esenciales del teatro son de dos clases: unos se refieren a las fuerzas motrices que lo han producido, al impulso de su arranque, y a su meta o finalidad; otros, a la descripción de su contextura íntima, de su contenido estético y de su forma concreta. Los primeros son caracteres que al teatro le son comunes con el resto de los géneros artísticos, y no ya sólo literarios: pues se cifran en ese anhelo de liberación y de superación, a la vez que en esa fusión de creación y contemplación, de aspiración y comprensión, de voluntad y conocimiento, de proyección y de simpatía, de placer y de conmiseración, que antes hemos visto especialmente puestos de relieve por los estudios más recientes sobre los orígenes del teatro griego, pero que en realidad pueden adscribirse a la actividad artística en general, y pueden, a su vez, sintetizarse en la fórmula hegeliana del arte como manifestación de lo infinito en lo finito, como vuelo de lo finito en ansia ilimitada de infinidad.

Lo verdaderamente diferencial del teatro son los otros caracteres, los que le distinguen de la poesía épica y lírica y de sus derivaciones, y por ende también del resto de los dominios del arte. La excelencia de Hegel en este capítulo, como en todo el resto de las *Vorlesungen über die Aesthetik*, se debe sobre todo a su poder de síntesis, a su capacidad fabulosa, o al menos comparable a la de Platón, para abarcar de una ojeada los más vastos conjuntos de caracteres esenciales, y ofrecer, a la vez, tales resultados en un lenguaje de esplendorosa nitidez y acerado poderío, en el más desconcertante contraste con los tenebrosos galimatías y el enmarañado desbarajuste de sus obras más estrictamente metafísicas, a saber, la

Fenomenología del Espíritu, la *Ciencia de la Lógica* y la *Filosofía del Espíritu*. Es, pues, esa claridad cegadora, esa transparencia fulgurante de las *Lecciones de Estética* de Hegel lo que las hace superiores a cualquier otro libro de estética. Pues mientras en las muchas docenas de magníficas *Estéticas* que desde entonces hasta ahora se han escrito, y de un modo especialmente agudo en las tres últimas décadas, predomina el problematismo, una falsa modestia que hace consistir la sabiduría en la mera exposición crítica, y a veces ni siquiera crítica, de las diferentes doctrinas y opiniones sobre cada tema, sin decidirse seriamente por ninguna ni tampoco por su conjunto o por una postura ecléctica, es lo característico de las grandes obras, y de la *Estética* de Hegel más que de ninguna otra, la seguridad de las afirmaciones absolutas, del fecundo alumbramiento de visiones que son el resultado positivo de los análisis anteriores. Es propio de principiantes en las lides de la especulación conformarse con la exposición de la problemática de cada materia y con decir que es compleja; en cambio la actividad verdaderamente intelectual, los verdaderos maestros, por el contrario, no son los que dicen que los problemas son complejos, sino los que los simplifican y resuelven, los que los inundan de los rayos luminosísimos de la comprensión racional, los que no se quedan en el umbral de la bibliografía sino que la invaden y señorean, juzgándola y valorándola de un modo a la vez fulminante y preciso, extrayendo de ella de un golpe todo lo aprovechable, y construyendo, con mano rápida y segura, un sólido edificio teórico cuyo crecimiento es, por otra parte, incesante, porque, como hemos dicho, no hay límite alguno alcanzable en el progreso del conocimiento y siempre es posible aclarar aún más no sólo lo que quedó oscuro sino incluso lo que ya parecía claro. Por eso la verdadera sabiduría es suma y síntesis de lo esencial y relevante de entre el fárrago infinito de los datos que ofrece la realidad, inteligencia que pone orden y claridad en la masa inmensa de lo caótico, y así la gobierna, iluminando lo que importa, convirtiendo en sencillo lo complejo. Y así es igualmente el más lúcido expositor de la estética de Hegel, Víctor Basch, que es también el mejor estético de nuestro siglo, y que, fuera del campo de la filología clásica, ha escrito los más agudos juicios sobre algunas tragedias de Sófocles y de Eurípides.

Pues bien, Hegel sostiene que la poesía dramática es la cumbre de la poesía en general, y, más aún, del arte en su totalidad, como la más perfecta expresión sensible del espíritu absoluto, y la más adecuada encarnación imaginativa de la Idea, por reunir en sí la objetividad de la poesía épica y la subjetividad de la lírica. Señala luego que es fundamental en el teatro la oposición o conflicto, pues la acción dramática emana directamente de la voluntad y de las pasiones de los personajes, en

una, son sus palabras, "lucha animada entre personajes vivientes que persiguen deseos opuestos, y en medio de situaciones llenas de obstáculos y de peligros, siendo los esfuerzos de estos personajes, las manifestaciones de su carácter, su influencia recíproca y sus determinaciones" los que "producen el resultado final de esta lucha, a cuyo tumulto de pasiones y acciones humanas sucede el reposo". Define en seguida que la afianza del principio épico y del principio lírico en la poesía dramática se realiza ante todo por la presentación de la persona moral en acción: pues la persona ya supone un principio lírico y no una mera narración impersonal y omnisciente, pero su lirismo viene eficazmente alterado y cualificado por su realización exterior en colisión con los otros personajes, y es así épica y lírica a la vez, pero en suma algo nuevo y definitivamente diferente de la épica y la lírica. Estas precisiones tienen especial interés para la comprensión de la naturaleza y función del coro en el teatro griego. Pues los coros son por su forma pura poesía lírica, y sin embargo sólo entran en la obra dramática, ocupando en Esquilo la mitad del total, y en Sófocles y Eurípides nunca menos de un tercio, en la medida en que se integran a "situaciones que sólo tienen sentido y valor por el carácter de los personajes que el drama pone de relieve y por los fines que éstos persiguen. Los sentimientos determinados del alma humana toman en esas situaciones el carácter de móviles internos, y así se objetivan y recuerdan la forma épica. Pero esta acción exterior, en lugar de realizarse como un simple acontecimiento, encierra en sí los deseos y esfuerzos de la voluntad humana. La acción es esta misma voluntad persiguiendo su fin, teniendo conciencia del resultado final", de ese "desenlace en el cual se manifiesta la esencia propia y profunda de los fines, de las pasiones y de los destinos humanos en general". "Las consecuencias de los hechos reaccionan sobre esa voluntad que persigue su fin", y "esta perpetua relación de los acontecimientos con el carácter moral de los personajes, que los explica y constituye su fondo y sustancia, es el principio lírico de la poesía dramática", potenciado, evidentemente, en los coros, que precisamente pierden su puro lirismo en la medida en que por sus comentarios y diálogos sirven perpetuamente a esa "perpetua relación de los acontecimientos con el carácter moral de los personajes". Y "sólo de este modo la acción aparece como acción, como desarrollo real de las intenciones y pensamientos de los personajes".

Insiste luego Hegel en la absoluta necesidad de que haya oposición o conflicto entre voluntades, pasiones y móviles, para que el tema alcance carácter dramático. Para entender bien este carácter ineludible del elemento conflictivo, conviene tener presentes aquellos puntos de arranque del teatro a que varias veces hemos aludido, a saber, el propósito de al-

cauzar una liberación, una salvación; pues si el hombre necesita una liberación en el mundo del arte es porque se siente prisionero en el mundo de la vida ordinaria, y particularmente porque ese conflicto con otras voluntades que se oponen a la realización de la suya es algo constitutivo de la naturaleza humana en la peculiar situación de convivencia del ζῆλον πολιτιστον, hasta el extremo de que son precisamente estas limitaciones propias de la convivencia, y no las que impone la finitud de la naturaleza extrahumana, lo que de un modo más eficaz suscita en el hombre la conciencia de su finitud y el anhelo permanente de infinito que da origen al arte. Ahora bien, la representación de ese conflicto en nadie puede ser más luminosa y penetrante que en el héroe consagrado por la gloria de la mitología, y de ahí el por qué de esa sublimidad inaccesible que los griegos lograron en sus tragedias, y la clave, asimismo, de la significación, más modesta, pero heroica también a su manera, del protagonista de comedia. Sólo así, también, cabe entender la función del destino, de esa ἀνάγκη, μοίρα, εἰρασιμένην ἢ αἴσα περιουμένην de los griegos, de ese *fatum* o *Parca* de los romanos, que en modo alguno tiene carácter determinístico, puesto que el determinismo y el libre albedrío no son datos, sino polos de oscilación cognoscitiva, pero sí el carácter de una totalidad absoluta, de una trascendencia ilimitada, de un Dios infinito, en suma, de quien únicamente depende el desenlace de las fuerzas en juego, sin que al hombre le sea dado conocer en qué medida su propia actuación influye en ese desenlace. Sólo este sentido puede tener la “necesidad absoluta” de que habla Hegel, y sólo así, es decir, sólo comprendiendo que el libre albedrío es tan real, ni más ni menos, como el destino, es como se puede captar el efecto a la vez sobrecogedor y placentero, a la vez cautivador y horrorizante, a la vez racional e incomprensible, de las luchas titánicas de Edipo, de Hipólito, de Hércules, de Medea, de Etéocles, de Deyanira o de Prometeo.

Así pues, Hegel, y quien dice Hegel dice Menéndez Pelayo, su mejor expositor, mejor aún que Víctor Basch, mejor que Bosanquet, infinitamente mejor que Frost, Kuhn, Teyssèdre. Sin embargo, que la estética de Hegel sea la mejor en general, y la que en particular pone mejor en evidencia los caracteres esenciales precisamente del teatro griego, no significa que debamos estar de acuerdo con él enteramente y en todo. Yerra, sobre todo, cuando dice que los derechos que reivindicaban los personajes que se enfrentan en la tragedia griega son todos sólidos y firmes, y que por ello los dos antagonistas de cada conflicto tienen ambos razón y ambos por tanto carecen de ella. Para ilustrar esto añade que no tienen lugar en la tragedia griega “las resoluciones y acciones fundamentadas en el interés particular y el carácter individual, en la ambición, el amor,

el honor u otras pasiones cuyo derecho sólo puede emanar de la personalidad". Nada de esto es cierto. Entre Etéocles y Polinices la razón está clarísimamente de parte de Polinices en las *Fenicias*: de ninguno de los dos en los *Siete contra Tebas* en donde el poeta no se interesa por quién tenga la razón; de parte de Agamenón en el *Agamenón*, donde Clitemestra no logra convencer, no ya sólo al coro ni al espectador, sino ni siquiera a sí misma, de que sus verdaderos móviles sean la venganza por el sacrificio de su hija. Igualmente la razón está de un solo lado en el *Hércules del Hércules* euripideo, en Hipólito, en Deyanira, en Prometeo, en Ifigenia, en Andrómaca frente a Hermione, en Hécuba, en Alcestis, en Filoctetes, hasta en la misma Medea, hasta en la misma Antígona. Igualación o ambigüedad podría haber a lo sumo en Orestes frente a las Erinies, en Electra frente a su madre, en Ifigenia frente a Toante en la *Ifigenia Táurica*. Y, por otra parte, el amor, el amor puro como pasión individual y absorbente lo tenemos en Deyanira, en Fedra, en Medea, en Admeto; y la ambición en Egisto, en el Ulises de la *Ifigenia aulidense* y del *Filoctetes*, en el Etéocles de las *Fenicias* y del *Edipo en Colono*, en Jasón, en el Menelao de la *Andrómaca*; y el honor en el Pirro del *Filoctetes*, en el Peleo de la *Andrómaca*, en el Agamenón de la *Hécuba*, en el propio Edipo, en Ajax; y multitud de sentimientos personalísimos en todas las tragedias. El conflicto trágico surge de enfrentamientos fácticos y no morales, no porque cada antagonista no tenga sus móviles, sino porque estos móviles son ante todo y sobre todo realidades de hecho, cuya carga de justicia o injusticia es un elemento valoral que se entrelaza con aquella realidad fáctica complicándola y enriqueciéndola, pero sin tener jamás carácter decisivo ni primordial, quedando su calificación moral a cargo del coro, y, más definitivamente, del espectador, que es quien tiene el papel imparcial de juzgar el conjunto de hechos y valores que ante sus ojos se desarrollan. Esta es una de las más sublimes fuerzas reveladoras de la tragedia, y nada ha dañado tanto a la comprensión del teatro griego como esa interpretación, irracionalista y cerceñadora de su trascendencia, que atribuye a Sófocles la convicción de que Creonte tiene tanta razón como Antígona, a Esquilo la de que Etéocles tiene tanta razón como Polinices, y a Eurípides la de que Admeto tiene tanta razón como Alcestis; esa interpretación que igualmente quisiera convencernos de que para los griegos Edipo es culpable a pesar de la ignorancia invencible que le exime de toda responsabilidad. No; la tragedia griega no es irracional, no conserva supuestos vestigios ancestrales, no está movida por fuerzas tenebrosas, por tabús enemigos de la vida ni por pulsiones veladas o inconfesables; si la tragedia griega es un monumento imperecedero de grandeza soberana, de iluminación profunda de lo real, de emoción siempre actual que invade el alma dejándola transida de todas las virtualida-

des propias del arte, es porque nos da en su plenitud la imagen del bien y el mal, mezclados siempre pero siempre distintos para esa percepción clarísima que constituye la esencia de la humanidad y que, en medio de los nudos inextricables del conflicto fáctico que constituye la tragedia, sabe *siempre* distinguir entre el bien y el mal, entre hechos y valores, entre lo que simplemente se acepta porque es real y la calificación moral que a cada uno de esos hechos reales corresponde en la instancia absoluta de la comprensión humana como referencia constante a la divina infinitud.