



DEL RITUAL AL TEATRO GRIEGO: LAS CONEXIONES EXISTENTES EN EL CASO DE LA TRAGEDIA

Alumno: Maxim Permyenov

Tutora: Núria Aragonés Riu

Curso: 2024/2025

Universidad de Barcelona

Facultad de la Historia del Arte



RESUMEN

En los estudios sobre los orígenes del teatro griego, una línea que predomina es la relación del ritual con el teatro. En el presente trabajo se expondrán las diversas interpretaciones que se han hecho, centrándose sobre todo en la tragedia griega y su vínculo con los rituales.

Este trabajo contribuye a los objetivos del ODS, concretamente con el 11, ya que permite entender cómo de unidos eran la gente en las sociedades al ser los rituales comunitarios, incluyendo a los miembros sin importar ningún aspecto, sin dejar a nadie de lado. También ayuda a entender cómo cuidar de la naturaleza y vivir con ella, ya que eran sociedades muy en comunión con ella y la trataban con gran respeto.

Palabras clave: tragedia, teatro griego, rito, drama ritual, mito, Dioniso

ABSTRACT

In the studies about the origins of Greek tragedy, one of the principal lines is the relationship between the ritual and the theatre. In the present work the different interpretations will be exposed, making emphasis in the Greek tragedy and its links to the rituals.

The present work contributes to the ODS objectives, specially the eleventh (11), for it allows to understand how much the people of old societies were bound as a community, because the rituals were communities' events that included all members, no matter the aspect they had, without letting anyone out. It also helps to understand how to care the nature and to live with her, for were societies that lived in communion, and they dealt her with respect.

Key words: tragedy, Greek theatre, ritual, ritual drama, myth, Dionysus

ÍNDICE

DEFINICIÓN Y OBJETIVOS	4
ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
MITO Y RITUAL	7
1. MITO	7
2. RITUAL	9
IDEAS DE ARISTÓTELES	15
TRAGEDIA Y DIONISO	17
1. LAS GRANDES DIONISIAS	17
2. EL DITIRAMBO	23
ASPECTOS FILOLÓGICOS	28
RITO, SACRIFICIO Y TRAGEDIA	34
ELEMENTOS DEL RITO EN LA TRAGEDIA	42
CONCLUSIÓN	45
BIBLIOGRAFÍA	47

DEFINICIÓN Y OBJETIVOS

El presente trabajo tiene como objetivo cómo los rituales tuvieron un gran papel en el origen del teatro griego. La razón de ello es que el repertorio mítico entronca con los rituales religiosos a los que también estuvo vinculado el teatro como parte de una serie de celebraciones o fiestas religiosas insertas en la tradición de antiguos rituales. Para los antiguos griegos, la base de la religión se encuentra más en el ritual que en un conjunto de creencias. La sociedad ateniense estaba más ritualizada que la europea moderna; tanto el cristianismo como el protestantismo conceden una importancia a la fe y a la revelación, muy alejados de las creencias de los griegos. De otro lado, entre ritual y teatro antiguo existen una serie de enlaces muy sugestivos que interactúan en uno y otro sentido, del ritual al teatro y el teatro al ritual¹.

De los tres géneros que hay- tragedia, comedia y drama satírico- el trabajo se centrará en la tragedia, debido a ser el género más antiguo de los tres, pues las primeras noticias que tenemos de una representación trágica en las fiestas dionisiacas del 534 a.C. a manos de Thespis, considerado en la Antigüedad como el inventor de la tragedia², mientras que la comedia se empezó a representar más tarde en el culto oficiales; la primera noticia es del 486 a.C. y su condición de estar bajo la protección del Estado no fue puesta antes de mediados de siglo, alrededor de 442³. El drama satírico se mencionará de paso, pero la tragedia ocupa el principal lugar del trabajo.

¹ Guzmán Guerra, Antonio. (2005). "Los festivales de teatro y la puesta en escena" dentro *Introducción al teatro griego*. Madrid: Alianza, p.18

² Lloyd-Jones, H. (1990). "Problems of Early Greek Tragedy", *Greek Epic, Lyric and Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, p. 226

³ Lesky, A. (2009). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos, p.385

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Una de las obras destacadas es la Historia de la literatura griega de Albin Lesky. Publicada en fascículos entre 1957 y 1959, teniendo una segunda edición en 1963 y una tercera -de poca importancia, solo teniendo leves cambios- en 1973, esta obra repasa toda la historia de la literatura griega, desde Homero hasta la época imperial. Recopila toda la información del momento, los momentos claves de la literatura en un texto manejable tanto para el lector casual como para el especialista, ya que al final de cada capítulo incluye una larga bibliografía sobre el tema tratado. Es manual indispensable para todo aquel que estudie la cultura griega, sobre todo la literaria, y una buena base de partida para cualquier investigación.

Walter Burkert, en 1966, publicó una obra donde intentaba resolver por qué la tragedia se llamaba “canto del macho cabrío” (*tragodía*). Tras recorrer las distintas teorías, haciendo una especie de estado de la cuestión, se centra en los ritos de sacrificio, llegando a una teoría “biológica”, centrando su teoría en los sacrificios, donde ve el origen de todos los rituales en las sociedades de caza, siendo el sacrificio como el rito central; y para el caso griego, el sacrificio del macho cabrío. Burkert centró mucho su atención en el hombre primitivo y la relación de los rituales con las posteriores celebraciones.

Szemerényi publicó en 1975 un artículo donde escribía sobre los orígenes del drama romano y de la tragedia griega. Aunque es un artículo donde se ve bien diferenciados las dos partes, explica en la primera parte las posibles relaciones que tuvo el drama romano con el teatro griego. En la parte griega, se centra exclusivamente en la parte filológica de la palabra tragedia, exponiendo las diversas teorías que han sido hechas. Su artículo es un ejemplo de los tipos de textos de literatura comparada, donde se pone en relación los orígenes del teatro griego con otras culturas, como en el caso de Morgan y Brask, que analizan la idea de transformación del ritual al teatro en la civilización griega y azteca o el de Miller, que hace una comparativa con los orígenes del teatro inglés.

En 2002 Nielsen publicaba *Cultic Theatres and Ritual Drama*, siendo un estudio del teatro en la zona este del mar Mediterráneo, Grecia y Roma. El autor estudia los desarrollos escénicos regionales, que son: Egipto, el Este Cercano, la

Anatolia, Grecia y la península itálica. Además, analiza los intercambios religiosos, de oriente a occidente. Todo su estudio se basa en las evidencias arqueológicas, principalmente de estructuras, aunque también toma en consideración la cerámica o piedras que tengan relación con la obra. En el caso del teatro griego y el romano, hace un recorrido histórico y geográfica. Aparte de añadir sus observaciones y conclusiones, las argumenta con una gran bibliografía, que hace de su trabajo uno bastante relevante y completo.

En el mismo año, Scullion publicó un artículo donde investiga la relación del teatro con Dioniso. El autor tuvo como objetivo intentar rebatir los argumentos de que existe un lazo entre la tragedia y el dios Dionisio. El trabajo es interesante ya que expone todos los argumentos que existen a favor del nexo, siendo una fuente para este tema, además de tener las ideas de Scullion.

MITO Y RITUAL

1. MITO

Lo primero que hay que aclarar es que no existe una definición unánime de “mito”. Las diferentes definiciones que existen reflejan las distintas disciplinas que estudian los mitos. Por ejemplo, en el ámbito de las ciencias políticas, un mito puede ser una creencia o un credo, una ideología. Incluso cuando se supone que el mito es una historia – quisiera también usar la palabra inglesa *storytelling*, que define muy bien la concepción que se tiene del mito en la mayoría de la gente en la actualidad, también los estudiosos- las distintas disciplinas discrepan sobre su contenido. Otto⁴ ve en el mito lo contrario del *storytelling*:

“Es propio del mito griego aprehender las figuras clave del Ser. Y suelen aparecer con la claridad y determinación, con toda la frescura de lo natural, lejos de la temperancia del alma conmovida o la exageración del espíritu obstinado. El mundo primigenio mira y respira en la forma viva. (...) Lo primigenio es lo más vivo, sí, lo único auténticamente vivo. Las creaciones del mito griego no poseen esa fuerza vital incomparable que ha conservado su fertilidad durante siglos gracias al talento subjetivo de sus creadores, sino por el surgimiento del mundo primigenio que conjuran”.

Para los folcloristas, las historias que versan sobre la creación del mundo son las únicas que pueden llamarse mito; todas las demás entran en la categoría de leyendas o cuentos populares. En el campo de los estudios religiosos, los personajes principales de los mitos deben ser los dioses⁵. Se seguirá este entendimiento del mito, en que se designa a una serie de antiguos relatos referidos a ilustres personajes, héroes y dioses, de los que se narran hazañas espectaculares y en los que el imaginario colectivo posterior de un pueblo ha creado un conjunto de símbolos culturales⁶.

Son muchas las disciplinas que estudian los mitos y cada una de ellas alberga múltiples teorías. Teorizar sobre el mito consiste en buscar respuesta a tres cuestiones fundamentales, respondiéndolas para todos los mitos y no para uno

⁴ Otto, W. F. (2017). *Dioniso. Mito y culto*. Barcelona: Herder Editorial, p.101

⁵ Segal, Robert A, (ed.). (2013). *50 relatos mitológicos. Monstruos, héroes y dioses*. Barcelona: Blume p. 6

⁶ Guzmán Guerra, Antonio. *Op. cit.*, p16

solo o para los mitos de una única cultura. Las cuestiones fundamentales son el origen, la función y el contenido. El origen se refiere al porqué y al cómo surgen los mitos en el lugar y el momento en que lo hacen, y no cuándo y dónde surgieron por primera vez. La función explica por qué y cómo es que los mitos persisten. La respuesta al “por qué” del origen y la función suele ser una necesidad que el mito satisface y persiste porque lo continúa haciendo. Por último, el contenido se refiere al tema del mito, el “referente”⁷. Los antiguos griegos creían literalmente en los mitos; al menos, fielmente hasta mediados del siglo V. Es sabido la aparición de la sofística y sus dudas y cuestiones a la tradición mítica. En escena ocurrió lo mismo: la postura que los diversos autores trágicos han mantenido sobre el mito han sido poco homogéneas; Esquilo se muestra respetuoso y crédulo ante el mito y la religiosidad tradicional, mientras que Eurípides asume una crítica revisionista de los personajes míticos y de las creencias religiosas.⁸

También hay que tener en cuenta que no existe una única versión del mito. Son reelaborados una y otra vez a lo largo de los siglos por autores distintos, donde se suele encontrar variantes o versiones parcialmente diversas del relato mítico. Para los antiguos griegos no estaba tan nítida como para nosotros la contraposición entre mito e historia, ni entre pensamiento mítico y pensamiento racional⁹. Los mitos no eran relatos para entretener, no eran *storytellings*. Era un pasado lejano que se vinculaba con el presente. Hay que añadir que el mito es un producto de una sociedad esencialmente oral, un conjunto de relatos que pueden transmitirse de en un formato múltiple: como canto, como recitado poético, como representación plástica e iconográfica. El hecho de que los griegos no hayan tenido ningún libro sagrado sobre la verdad de los dioses. Equivalentes por ejemplo a lo que son la Biblia, la Torá o el Corán para otras culturas, confería al mito una casi completa versatilidad y la posibilidad de ser una y otra vez revisado¹⁰. Es por esto por lo que las obras de Homero y Hesíodo, considerados los padres de la poesía griega y autores que pusieron por escrito los mitos y la cosmogonía griega, hayan podido recibir críticas que las generaciones

⁷ Segal, Robert A. *Op. Cit.*, p.6

⁸ Guzmán Guerra, Antonio. *Op. Cit.*, p17

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

posteriores sobre la manera en cómo habían presentado dichos relatos míticos. En las religiones monoteístas no se podría dar esta situación.

Las teorías que investigan y explican el origen de todos los mitos, las razones por las cuales perduraron mientras lo hicieron, el motivo por el que algunos aún existen, sobre qué versan han diferido a lo largo del tiempo, sobre todo entre los del siglo XIX y XX.

Las primeras, representadas por las de E. B. Tylor y J. G. Frazer, solían considerar el mundo físico como argumento de los mitos y la función de estos como la explicación literal y simbólica de ese mundo. Los mitos fueron calificados como la correspondiente analogía “primitiva” de las ciencias naturales, que se consideraron total o principalmente modernas. Gracias a la ciencia, los mitos resultaron redundantes o indiscutiblemente incompatibles y el público moderno, que por definición era científico, tuvo que rechazar los mitos. Por el contrario, las teorías del siglo XX, tipificadas por aquellas de Bronislaw Malinowski, Mircea Eliade, Rudolf Bultmann, Albert Camus, Sigmund Freud y Carl Gustav Jung, consideraron los mitos como un equivalente anticuado de la ciencia, ya fuera en contenido o en función; algunos teóricos del siglo XIX, como Friedrich Nietzsche, ya dejaban entrever este enfoque. El contenido ya no era el mundo físico, sino la sociedad, la mente humana o el lugar del hombre en el mundo físico. La función de los mitos ya no era la explicación, sino que incluía desde la unificación de la comunidad hasta el encuentro con dios, pasando por el encuentro con el inconsciente o la expresión de la condición humana¹¹. Jane Harrison define el mito en el drama ritual como *legomena*, “cosas dichas”, y que el mito puede ser un escenario para un ritual dramatizado, esto es, el mito visto como un argumento¹².

2. RITUAL

Los rituales o *dromena*, que constituye la palabra paralela a *legomena*, implican cosas hechas o rehechas colectivamente en intervalos regulares, usados para unir la sociedad. Como Friedrich dice: “el hombre primitivo y el niño se deja llevar

¹¹ Segal, Robert A. *Op. cit.*, p. 8

¹² Nielsen J. (2000). *Cultic Theatre and Ritual Drama*. Aarhus: University Press, p.13

por la mimesis. Aquí yace el origen del ritual”, y “la interpretación del ritual comunica a todos sus participantes la fuerza que se encuentra en la solidaridad y la existencia colectiva¹³.

De acuerdo con Eliade el mito y el ritual son vehículos del “eterno retorno” de la edad mítica. El ritual es una imitación de las acciones divinas de los dioses o de los héroes míticos, donde el hombre arcaico se separa del tiempo profano y mágicamente vuelve a entrar en el Gran Tiempo, el tiempo sagrado. El lugar del ritual es simbólicamente transformado en un centro sagrado y la validez del acto mítico es confirmado por la repetición del divino sacrificio¹⁴. Generalmente, el ritual también puede ser definido como mayormente una manera estereotípica de representar una acción de manera concebida, prescrita y estilizada. En los términos de la mentalidad occidental, el ritual normalmente es percibido teniendo un carácter sagrado y muchas veces involucrado en la religión de la cultura, en la esfera del pensamiento y la acción. El ritual involucra descripción y representación, un espacio interpretativo y los actores. También es habitual que incluya máscaras, maquillaje, disfraces, danzas y música. Finalmente, incluye una audiencia que participa en el ritual¹⁵. Morgan y Brask hacen hincapié en la función social del ritual¹⁶:

“La función principal del ritual en las sociedades tradicionales es aprobar el orden social existente, el mantenimiento de la integridad social y, por lo tanto, el control social, por medio de cualquier estructura autoritaria que puede existir en la sociedad y recibe la aprobación cosmológica. (...) El discurso del ritual es eterno y el pasado es proyectado de varias manipulaciones simbólicas en el futuro. Los iniciados en el ritual están tradicionalmente preparados para el devenir de los eventos y el contenido del ritual. La participación en la representación del ritual o incluso observando las actuaciones solitarias como las curaciones de los chamanes es un gran modo de aculturación y condicionamiento en los pensamientos en las sociedades tradicionales.”

Tambiah define el ritual como una construcción cultural del sistema de comunicación simbólico, que involucra una secuencia y un patrón de palabras y

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Eliade, Mircea. (1975). *Myths, Dreams and Mysteries: The Encounter Between Contemporary Faiths and Archaic Realities*. New York: Harper & Row, p. 23

¹⁵ Morgan, William; Per Brask. (1988). “Towards a Conceptual Understanding of the Transformation from Ritual to Theatre.” *Anthropologica* 30, no. 2, p. 177

¹⁶ Morgan. *Op cit.*, p. 185

actos, cuyo contenido y arreglos son caracterizados variando según el grado de formalidad estereotipada que es condensada y redundante; en este sentido, el ritual puede ser percibido como un subconjunto de la amplia área de la interpretación¹⁷.

En las sociedades tradicionales, el entendimiento de la fuerza de las estructuras subyacentes en el funcionamiento del cosmos, al igual que las relaciones humanas con ésta, es comprensible por el cuerpo de los mitos que existen en esa sociedad. Si el mito en las sociedades tradicionales son afirmaciones verbales relacionado con el cosmos, el ritual puede ser visto como acciones que dan simbólica expresión a estos mitos. Los mitos de una sociedad son formulaciones de sus sistemas de creencias que caracterizan esa sociedad. Son las narraciones de la sociedad de su cosmología y sus valores sociales. Edmund Leach se refiere al mito y a su interpretación en el ritual como un lenguaje de signos donde se expresa el estatus y lo que es correcto. Las distinciones como profano/sagrado, o secular/no secular son frecuentemente hechas respecto al ritual¹⁸.

El ritual representa la estructura social de la sociedad a sus miembros, particularmente en aquellos rituales comunitarios que se denominan “ritos de pasaje” y “ritos de solidaridad”. El antropólogo francés Marc Augé nota que las estructuras del simbolismo que se presenta en los mitos y en los rituales de cualquier sociedad humana son afirmaciones cosmológicas de la naturaleza del orden del mundo y estas afirmaciones no enseñan al individuo sino solo reconocer y aceptar su sitio en el cosmos¹⁹.

Nielsen²⁰ habla del drama ritual, que designa una actuación dramática con un argumento extraído del mito del dios en cuyo honor fue promulgado como ritual durante la fiesta litúrgica, normalmente con la activa participación de los fieles. El drama ritual es, por tanto, una combinación de ritual y mito, tendiendo en cuenta que mito, en este caso, se define como una fábula, historia, aplicada al

¹⁷ Berberovic, Nadja. (2015). “Ritual, Myth and Tragedy: Origins of Theatre in Dionysian Rites” *Epiphany*, Vol. 8, N°1, p. 32

¹⁸ Morgan. *Op. cit.*, p. 184

¹⁹ Augé, Marc. (1982). *The Anthropological Circle*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64-65

²⁰ Nielsen. *Op. cit.*, p. 12-14

mundo divino y para la importancia colectiva de la sociedad, pues los mitos que se usa son aquellos que están unidos directamente a un culto. No obstante, es muy importante remarcar que no todos los mitos están relacionados con rituales, ni todos los rituales con los mitos, pero a pesar de todo hay instancias donde esto es el caso, es decir, relación directa entre mito y ritual. En la importancia de esta conexión están los casos donde el mito explica el ritual y la festividad en cuestión, donde las razones míticas para la introducción de una particular festividad son repromulgadas durante la dicha fiesta. Si los mitos tratados aquí son etiológicos – esto es, explicaciones tardías de los antiguos rituales, sean falsas o verdaderas, cuestión que no se trata aquí – o pertenecen más bien al limitado grupo de los mitos que son coetáneos con el ritual, no son consecuencia de esta conexión.

La forma más antigua del drama ritual seguramente fue la actuación de eventos singulares en conexión con las especiales localidades míticas en la forma del ritual, llamados por Nielsen rituales dramatizados. Las *stationes* – paros rituales – para este tipo de actuaciones eran usualmente integradas en las grandes procesiones que siempre formaban parte de los festivales y normalmente involucraba el traspaso de la imagen del dios de un sitio a otro, mientras que otras localidades míticas existían en los santuarios mismos. Esto último pudo funcionar también, más tarde, como un elemento escénico en la actuación de los dramas rituales que se hacían. Como no había una doctrina sagrada y ni un mito autorizado en la religión pagana, dando al hecho de no haber mitos herejes, cada santuario pudo tener su propia versión, usualmente con connotaciones locales. El contenido de estos dramas rituales, por tanto, diferían, de la misma manera en cómo se representaba.

La diferencia básica entre ritual y el drama literario – aparte del evidente futuro lado artístico – radica en sus respectivas relaciones con el culto. Mientras que la propia literatura dramática puede, en principio, ser representada en festivales relacionados con uno de los dioses importantes de la cosmogonía griega, el ritual *tiene* que tener una relación muy cercana tanto con el culto como con el tema del festival donde se es representado (de la misma manera como pudo haber ocurrido con el caso de los himnos cultuosos). Hay, además, una diferencia política. Mientras que el drama literario fue, básicamente, una expresión de la

idea de la *polis*, y, por lo tanto, constituía una afirmación de este sistema, el drama ritual no estaba ligado a una ciudad, solamente a un santuario particular, pudiendo hasta ser disruptivo con la idea de la *polis*, siendo un peligro político para éste. Otra diferencia importante entre las dos formas es que en el drama literario todos los actores eran masculinos y eran ciudadanos privados de la *polis* o profesionales, mientras que en el drama ritual los que actuaban eran sacerdotes, oficiales del culto y miembros del *thiasoi* (grupos cultos); es más, las mujeres podían actuar, como lo demuestra las sacerdotisas y algunas mujeres de los *thiasoi*.

Al haber puesto el foco principal en el teatro antiguo como un asentamiento para la literatura dramática, se ha mirado por encima su conexión con el culto. Aunque hay una aceptación generalizada entre los estudiosos de la literatura dramática sobre sus raíces cultas y todo lo que se relaciona con ella, las representaciones se han visto más como un evento artístico antes que uno religioso, y el edificio teatral principalmente como un edificio secular²¹.

Hay tipos de *theatron* (palabra que significa “un sitio desde donde uno puede mirar) que son estructuras puramente religiosas, ubicadas en un santuario con la intención de acomodar a los devotos en las ceremonias cultas. Las estructuras en cuestión no son siempre reconocibles como teatros propiamente, en el sentido de la palabra moderna; el “sitio desde donde uno mira” puede ser una cuesta, una estructura escalonada, un banco horizontal, siendo paralelo al santuario, aunque también pueden tener curvatura y parecerse a un teatro “convencional”. Para ser que era de especial importancia para los griegos el hecho de estar sentados para estas ocasiones. De hecho, la palabra *theates*, que significa espectador en el ámbito del teatro, también hace referencia al espectador de un ritual²². No se profundizará más en este aspecto escénico, pues el presente trabajo se enfoca más en la relación del ritual con el teatro antes que la evolución del asentamiento escénico, que da mucho para hablar. Aun así, estas últimas frases son un ejemplo de cómo la manera de presenciar los rituales

²¹ Nielsen. *Op. cit.*, p. 17

²² Nielsen. *Op cit.*, p. 16

también tuvo su importancia en la configuración del teatro, más en el ámbito estructural que en la ejecución de los actores.

La zona donde la acción se representaba y vista por los espectadores, siguiendo a Nielsen, la “orchestra”, era normalmente el área central del *temenos* alrededor del altar, muy cerca del templo. De este modo el templo mismo podía ser usado como fondo de escenario, mientras que el altar, en algunas instancias, era usado como el escenario, pudiendo también desempeñar esta función el *pronaos* (el vestíbulo) del templo. En otras circunstancias el templo podía estar ubicado detrás del *theatron*, como de la misma manera hubo ocasiones con el altar. Esta diferencia en la arquitectura podía ser un reflejo del culto que se hacía allí. El punto crucial entre estos dos tipos es, asimismo, que desde el templo la deidad podía observar desde el templo lo que ocurría en la “orchestra”. Así, Nielsen, diferencia dos tipos de “teatros”: aquel que tiene el *theatron* y la “orchestra” juntos lo denomina un teatro cultoso y aquel donde el teatro forma junto al templo una unidad arquitectónica, llamándolo teatro-templo²³.

Las fuentes escritas sobre los funcionamientos de los rituales son limitadas, ya que estas representaciones dramáticas en el ritual no obligaban a tener un manuscrito literario, sino instrucciones cortas y un conocimiento del mito. Este conocimiento solo tenía interés en el sacerdocio, obteniendo a través de su transmisión de una generación a la siguiente. Cualquier instrucción que tuvo que ser requerido estuvo, la mayoría de las veces, escrito en un material perecedero y, por consiguiente, raras veces conservado; eso si fueron puestas por escrito alguna vez. Dista de la cultura egipcia, donde los papiros pudieron ser preservados gracias a la sequedad del clima como la tradición de gravar los rituales en las piedras, tanto iconográficamente como textualmente. Sin embargo, de manera indirecta los textos literarios, tanto la épica como los mágicos como los poéticos pueden ser de gran ayuda para buscar rastros de esas ceremonias rituales. Particularmente se ve bien en los himnos cultos y en las aretalogías de los dioses – siendo estos dos las fuentes principales de nuestro conocimiento de muchos mitos -, que a veces incorporaban adaptaciones de los textos de los dramas rituales y son muchas veces de un

²³ *Ibid.*

carácter bastante visual. El mismo caso se puede encontrar en algunos coros de los textos de las literaturas dramáticas. Pocos textos muestran incluso una dramatización de los mitos de los dioses con asentamientos escénicos rudimentarios e instrucciones de actuación, con diálogos y monólogos que pueden ser transferidos directamente a una *dramatis personae*²⁴. Sin embargo, son muy pocos los textos de este tipo, dejando el funcionamiento de las ceremonias rituales en un interrogante, habiendo mucho campo aun por explorar y descubrir.

IDEAS DE ARISTÓTELES

El problema de los rasgos fundamentales del desarrollo de la tragedia hace que se ponga a los investigadores a atenerse a Aristóteles o a desechar los datos de su *Poética*²⁵. No puede pasarse por alto la sencilla reflexión de que Aristóteles está en una proximidad de los temas que trata claramente superior a la nuestra y que para su *Poética* indudablemente realizó estudios preliminares tan cuidadosos como se sabe que se hizo para su *Política*. Pero lo decisivo es si las demás noticias que se conservan coinciden con las de la *Poética* formando un cuadro convincente. Queda mucho de hipotético todavía, pero no se puede apartarse del camino ni ignorar la transmisión²⁶. Es por este motivo que todos los estudiosos remiten a Aristóteles.

Sobre la cuestión del fundador de la tragedia, en la Antigüedad se consideraba Homero. Aunque Platón tenía una mirada desaprobadora hacia la tragedia y la épica, llamaba a Homero el fundador del género trágico, siendo también uno de los representantes de este género, guía y maestro de los poetas trágicos. Aristóteles, que no compartía del todo las visiones estéticas de su maestro, en este aspecto, aun así, concordaba en el rol fundamental que tuvo Homero en el desarrollo y evolución de los géneros dramáticos y decía que la *Ilíada* y la *Odisea* eran predecesores directos de la tragedia. Este punto de vista se basa en los siguientes argumentos. En primer lugar, la tragedia usaba los argumentos que

²⁴ Nielsen. *Op. cit.*, p. 14-15

²⁵ Lesky, A. (2009). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos, p.371; Azparren Giménez, Leonardo. (2017). "Sobre los orígenes del teatro griego" *Akademios*, vol.19, 1 i 2, p. 85

²⁶ Lesky. *Op. cit.*, p. 371

ya habían sido elaborados y usados en los poemas homéricos y cíclicos, poemas de los cuales se daba con frecuencia a Homero la autoría. En segundo lugar, Aristóteles no solo hacía referencia a la cualidad de Homero de crear imágenes dramáticas, sino también se dio cuenta en la presencia de sus poemas la concentración de la acción entorno a un tema principal, elemento más típico en producciones dramáticas pequeñas que en los cuadros extensos de los poemas épicos, uniendo episodios apartes uno con el otro. En tercer lugar, aproximadamente la tercera parte de todo el volumen de la *Ilíada* y la *Odisea* lo forman los diálogos, que se intercambian los héroes, y esta estructura del diálogo es muy atractiva verla como una antecesora directa de la tragedia, inimaginable sin los diálogos ni los monólogos²⁷.

En el cuarto capítulo (1449 a 9), Aristóteles deriva el drama por entero de la improvisación y para la tragedia señala como punto de partida del desarrollo los corifeos del ditirambo. También podrá traducirse la palabra griega como “entonadores” si se entiende por ello a los cantores que inician el canto, lo introducen y se enfrentan así al coro que responde. En el enfrentamiento de lo que entonan y del coro vio Aristóteles el origen del desarrollo posterior del elemento dialogal y dramático²⁸. Lo que Aristóteles tiene en mente cuando dice que la tragedia viene de la improvisación de los líderes del ditirambo es que, si la tragedia empezó cuando el líder por primera vez improvisó un solo y lo desarrolló mediante la adición y el guion de las partes solitarias y la gradual reducción de las partes corales, entonces la esencia del género está en los episodios antes que en los coros. Es claro lo que Aristóteles pensaba y tiene su importante implicación cuando se considera que el veía la tragedia como un género esencialmente dionisíaco²⁹.

No obstante, Aristóteles menciona un segundo origen de la tragedia. Afirma que al principio estuvo compuesta de pequeños temas y un lenguaje jocoso, y sólo más tarde adquirió su absoluta dignidad, pues se originó en el satiricón. Y al punto dice que el metro de sus versos, antes del trímetro yámbico, fue el

²⁷ Davidov, A. A. (2015). “Genesis of the Classic Greek Theater: The Cultural and Philosophical Interpretations.” *Observatoriá Kul'tury*, pp. 107-108

²⁸ Lesky. *Op. cit.*, p. 371

²⁹ Scullion, Scott. (2002). “‘Nothing to Do with Dionysus’: Tragedy Misconceived as Ritual.” *The Classical Quarterly* 52, no. 1, p. 106

tetrámetro trocaico, que se adecuaba en mayor medida al carácter satírico y orquestal de la poesía³⁰.

TRAGEDIA Y DIONISO

1. LAS GRANDES DIONISIAS³¹

El teatro estuvo en Atenas vinculado desde siempre a la celebración de determinados festivales y rituales de carácter religioso. Según las noticias de que se disponen, uno de los más antiguos y concurridos fue el que se celebraba en honor del dios Dioniso en Atenas durante los días 11 al 13 del mes llamado en griego Antesterio (mes de las flores) que corresponde aproximadamente a nuestro mes de febrero. En este mes, según el testimonio de Filóstrato, *Heroico* 720.6-12 se hacía un ritual en el que una serie de chicos y chicas atenienses portan durante una procesión unos ramos de flores una vez llegados a la pubertad. Esta fiesta duraba tres días. En el primero, denominado *Pithoigia*, se procedía a abrir los cántaros (*píthoi*) en que se había conservado el mosto desde el mes de septiembre anterior vino que, seguramente, se consumía en parte en honor del dios Dioniso y en provecho y disfrute de los participantes. En el segundo día, llamado *Choes*, continuaba la celebración festiva y se sorteaba un pellejo de vino entre los que asistían a las fiestas. En el tercer y último día, que se llamaba *Chytroi* ("los pucheros") se ofrecían al dios Hermes una especie de ollas en las que se había preparado un guiso a base de cereales. Estas celebraciones sólo tangencialmente se relaciona con los orígenes del teatro griego, aunque muestra ya que el culto a Dioniso estaba ya presente y cómo el ritual era el nexo de la comunidad entre ellos y con las fuerzas superiores, siendo una actividad comunitaria y no individual, como en la cristiana ni dependiendo de una fe particular.

En relación con el teatro griego, las fiestas donde se representaban obras dramáticas eran las Leneas y las Grandes Dionisias. Al centrarse el presente

³⁰ Lesky. *Op. cit.*, p. 372

³¹ La mayor parte de la información respecto al funcionamiento de las Grandes Dionisias se extrae de Guzmán Guerra, Antonio. (2005). "Los festivales de teatro y la puesta en escena" dentro *Introducción al teatro griego*. Madrid: Alianza, pp. 19-30

trabajo más en la tragedia que en la comedia, no se explicará las Leneas, fiesta donde se representaban las comedias exclusivamente.

Existen dos festividades en relación con Dionisio. La primera son las Dionisias Rurales, que tenían lugar durante el mes de Posidonio, que equivale más o menos al nuestro mes de diciembre. Se trataba de una procesión en torno a un falo con la que se buscaba propiciar la fertilidad de los campos sembrados durante el otoño. Esta fiesta tenía un carácter más agrario que los grandes festivales de la ciudad, aunque precisamente por ello es posible que hayan conservado un carácter más marcadamente religioso y primitivo.

La segunda son las Dionisias Ciudadanas o Grandes Dionisias, la fiesta ateniense por antonomasia, instituida en honor del dios Dioniso, cuya imagen era trasladada desde la ciudad de Eléuteras (Beocia) a Atenas. Se sabe que en época de Pisístrato (siglo VI) el festival había ya alcanzado notable fama y su celebración coincidía con nuestro mes de marzo, época en que la navegación y los viajes se hacían más cómodos y seguros con la llegada de la primavera. También, bajo su persona, se instituyeron los primeros certámenes dramáticos buscando en cierta manera atraerse el favor del pueblo ateniense hacia su figura. La ciudad de Atenas se engalanaba para recibir a embajadores y aliados, hombres de negocio y políticos a quienes el Estado condecoraba por algún servicio especial prestado en beneficio de Atenas. La procesión de una estatua de Dioniso recorría las calles de la ciudad, acompañada de un desfile de antorchas que llevaban los jóvenes en edad militar. Al cortejo se sumaban igualmente grupos de muchachas (canéforas) con ofrendas para diversos sacrificios. Cada una de las diez tribus de la ciudad organizaba un coro de cincuenta chicos y otro de cincuenta adultos que participaban en el concurso.

Durante el siglo V concurrían al certamen de tragedias tres autores, cada uno de los cuales presentaba cuatro piezas, tres tragedias y un drama satírico de acuerdo con el siguiente calendario y programa: el día previo, llamado *proagón*, se dedicaba a ultimar los preparativos y los autores hacían la presentación de sus obras en compañía de sus actores. El día siguiente (el primero propiamente hablando) se iniciaba con la procesión y traslado de la estatua del dios Dioniso, que era acompañado por grupos jóvenes hasta la Acrópolis y en ella intervenía la mayor parte de los ciudadanos, agrupados según las distintas tribus de la

ciudad. Atravesando el ágora, finalizaba en el altar que se hallaba en el centro del propio teatro, donde tenía lugar el concurso de ditirambos. El segundo día se representaban cinco comedias, y cada uno de los tres días siguientes se escenificaban tres tragedias y un drama satírico. De este modo, durante los seis días de fiesta de las Grandes Dionisias se ponían en escena un total de diecisiete obras, además de los cantos ditirámicos del primer día.

El autor que deseaba participar debía solicitar al correspondiente arconte basileo o *epónimo* (autoridades políticas encargadas de la organización del concurso dramático) que la ciudad le sufragara un coro. En las *Leyes de Platón VII*, 817d se puede encontrar el testimonio de que los diversos poetas debían presentar al arconte un resumen de su obra. Cada autor era el responsable de la producción y dirección de su pieza, por lo menos en lo que respecta a la tragedia, pues en la comedia no era de extrañar encontrar que el productor fuera otra persona distinta del autor. En cuanto a los gastos de ensayos y montaje del coro, que sin duda debían de ascender a una suma considerable (en torno a 30 minas en el caso de la tragedia y unas 20 minas para el coro de la comedia), se sabe que corrían a cargo de algún ciudadano acaudalado en concepto de *liturgia* o servicio de contribución. A dicho corego no se le imputaban los gastos de los actores ni de su vestuario, sino exclusivamente el importe de preparación del coro, sufragar el vestuario y proporcionar las máscaras, alquilar o ceder un lugar donde el coro ensayara, alojar y dar de comer a los coreutas. En caso de que el corego obtuviera el primer premio de las representaciones también debía costear el importe de la dedicatoria en honor de Dioniso. En cambio, era el Estado el que se encargaba de pagar a los actores, de abonar los honorarios al autor y de correr con el gasto del premio de cada concurso. La persona que se encargaba de la dirección y los ensayos del coro era el *corodidáscalos* o “director de coro”, de los cuales se conocen algunos nombres. Esta institución de la coreguía quedó abolida en Atenas en tiempos de Demetrio de Falero (317-307 a.C.) y sus funciones pasaron a ser desempeñadas por un servidor público llamado *agonothetes* (“encargado de los certámenes”).

Otro aspecto es el que se refiere a la selección de los actores que iban a intervenir en las representaciones, tanto en las tragedias como en las comedias. En los orígenes del teatro, era habitual que los propios autores actuaran en uno

de los papeles, junto a otros artistas profesionales seleccionados por el propio poeta. Años más tarde fue el Estado quien se encargó de seleccionar tres actores para cada tragedia, actores que eran asignados por suerte a alguno de los autores que presentaban sus obras a concurso. Muy probablemente los actores adjudicados intervinieran en las cuatro obras del autor, pero con el tiempo se hizo más laxa esta práctica.

Una vez representadas las obras, un jurado debía dictaminar el veredicto relativo al vencedor. Dicho juzgado era elegido de entre las diez tribus que constituían el entramado social. Las diez personas elegidas como jueces debían jurar el compromiso de emitir un veredicto imparcial. En Aristófanes, *Asambleístas*, 1160, se puede leer que los jueces se comprometen a “no ser perjuros”. Cuando terminaban las representaciones cada juez escribía su dictamen en una tablilla, dictámenes que eran introducidos de nuevo en una urna, de la que el arconte extraía al azar cinco tablillas, y a partir de ellas se proclamaba el vencedor. Una vez conocido el vencedor, el heraldo proclamaba el nombre del poeta, a quien se coronaba en el teatro con una corona de yedra. La entrega de premios consistía en la concesión de una mención al autor del texto y otra al corego.

Por lo que se refiere a las representaciones dramáticas que tenían lugar durante esos días, se sabe que Aristóteles se ocupó de registrarlas debidamente por escrito en torno a los años 330 a.C. De parecido tenor son las didascalias, inscripciones halladas en la falda de la Acrópolis, donde quedaron asentados los títulos de las tragedias representadas en las Dionisias, las comedias de las Dionisias y las Leneas, los nombres de los arcontes, los nombres de los autores de las piezas dramáticas, etc. Una de las principales inscripciones está incompleta y delante del nombre Esquilo, cuya primera victoria de los concursos se fecha en el 484 a.C., faltan unas diez líneas que debían referirse a los autores de tragedia de las Dionisias que le precedieron, faltando información sobre aquellos autores que se sitúan en el umbral del teatro griego. Asimismo, se conserva un testimonio extraordinario de una inscripción, conocida como el Mármol Paros, descubierta en la isla de Paros, en la que se han reproducido algunos acontecimientos históricos desde la fundación mítica de la ciudad de Atenas (c.1580 a.C.) hasta el 263 a.C., circa. En ese documento se nos habla de la presentación de ciertos festivales dramáticos en un espacio de tiempo que va

desde el año 580 al 508 a.C. Da bastante información, aunque haya partes que se han perdido para siempre.

Seis son los elementos que se relaciona la tragedia con Dioniso: los temas dionisíacos, que se dice que son prominentes en la tragedia; la tragedia era representada en los festivales dionisíacos, donde se tenía la creencia que era el dios del drama; los actores y los miembros del coro llevaban máscaras, que se consideran marcadamente objetos dionisíacos; la tragedia con el drama satírico y la comedia se considera que poseen un espíritu marcadamente dionisíaco, que derivan particularmente del éxtasi dionisíaco; el premio de la tragedia era un macho cabrío, animal dionisíaco; la tragedia contiene coros, que se ve como una herencia y perpetuación de su origen ritualístico³².

Antiguamente los estudiosos del asunto veían las tragedias y comedias como un simple entretenimiento agonístico en honor del dios Dioniso; sin embargo, actualmente se tiende a ver las producciones dramáticas como una parte importante del culto al dios. La amplia cantidad de episodios maníacos en las tragedias han sido usados para documentar este estrecho vínculo; aunque las tragedias generalmente no representan específicamente mitos de Dioniso *per se*, el dios está, en toda su forma, invariablemente presente a través de su habilidad de crear la *mania (bachkeia)*³³. Seaford argumenta que, entre otras cosas, la tragedia brota de los ritos que simbolizan el mito de Dioniso, teniendo aspectos integrales de los cuales eran el sacrificio humano y las pruebas que acontecen a la humanidad. Sugiere también que los autores más tempranos de la tragedia probablemente hayan elegido sus temas a partir de los cultos de Dioniso, cuyos temas centrales de sus mitos son, precisamente, el nacimiento, la muerte y la reencarnación, los viajes, las victorias sobre sus enemigos Licurgo y Penteo³⁴.

No obstante, Nielsen resalta que la literatura dramática y los contenidos de los mitos tocados estaban, en contraste con el drama ritual, bajo el control directo de la polis, y la peligrosidad del mito dionisíaco tendría que estar, de este modo,

³² Scullion, Scott. (2002). "Nothing to Do with Dionysus': Tragedy Misconceived as Ritual." *The Classical Quarterly* 52, no. 1, p.110

³³ Nielsen J. (2000). *Cultic Theatre and Ritual Drama*. Aarhus: University Press, p. 79

³⁴ Nielsen. *Op. cit.*, p. 78

bajo control. Hay un desarrollo en la desritualización del teatro. La experiencia común compartida por la audiencia, probablemente sentados acorde a sus respectivas tribus (*phylai*), creaba la unidad de la polis. De hecho, es posible que, como algunos estudiosos han sugerido, que las Grandes Dionisias, especialmente los dramas que se involucraban deban ser entendidas como una especie de rito de pasaje para la polis, donde se empezaba un nuevo año en el festival. Dionisio mantenía en suspensión a la sociedad y el caos (*orgia*) reinaba, como reflejo de la *hybris* en la tragedia y las grotescas acciones de la comedia; pero eventualmente el orden y la armonía se re-creaban³⁵. Aquí Nielsen toca un tema que había sido discutido en la Antigüedad. Por más elementos dionisíacos que contenga la tragedia, hay uno que casi nunca lo es: su tema. “Esto nada tiene que ver con Dioniso” era un giro proverbial entre los antiguos y los diversos intentos por explicarlo muestra cuán estaba vivo este asunto. Ocasionalmente se puede encontrar como tema de relato el nacimiento del dios o los mitos de adversarios como Licurgo y Penteo. En el autor más antiguo que se tiene noticia, Tespis, considerado en la Antigüedad el creador de la tragedia, uno de los cuatro títulos que han llegado por noticia hasta nosotros es *Penteo*. Es interesante lo que remarca Lloyd-Jones sobre esta obra; comenta que no se puede descartar lo genuino de este título bajo la lupa de Aristóteles, que cuenta que la tragedia llevó algún tiempo de sacarse los elementos satíricos y ser ésta dignificada; tal como se sabe, Aristóteles tenía en mente el carácter de las tragedias tempranas de una interpretación rústica originada del ditirambo que precedía a la tragedia, siendo, entonces, desde su punto de vista, las tragedias tempranas faltas de un grado de dignidad. El inglés apunta que no hay que dar simplemente la razón al filósofo³⁶. Scullion cuenta las obras que se representaron teniendo un mito relacionado con Dioniso: diez tragedias en la primera mitad del siglo cinco, cuatro en la segunda mitad, cuatro en el cuarto siglo, uno en el tercero, siendo el total de diecinueve obras. Eso sí, contó los títulos de obras que se han transmitido hasta el día de hoy, que son un total de quinientas aproximadamente³⁷. Sin embargo, no es suficiente para reconocer un

³⁵ Nielsen. *Op. cit.*, p. 79

³⁶ Lloyd-Jones, H. (1990). “Problems of Early Greek Tragedy”, *Greek Epic, Lyric and Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, p. 227

³⁷ Scullion. *Op. cit.*, p.110

período de desarrollo en el que la tragedia era una obra puramente Dionisiaca. Aun sin ignorar el valor de los datos de Aristóteles, éstos no son suficientes, y se deben completar con reflexiones que expliquen el carácter no dionisiaco de la tragedia desarrollada³⁸.

2. DITIRAMBO

El ditirambo, cuyo nombre se ha sustraído hasta el momento a toda interpretación segura y probablemente no sea griego, era el canto ritual de Dioniso³⁹; era dirigido por una figura masculina que representaba a Dioniso o a otra divinidad. Cuando los demás miembros consideraban a la persona enmascarada como la figura que tiene que representar, el líder empezaba a improvisar a través de la mimesis y el diálogo como el punto focal de los participantes reunidos en el rito dionisiaco⁴⁰. Los cantores del ditirambo se disfrazaban de machos cabríos sin ocultar sus connotaciones eróticas, de ahí que la primera forma dramática pudo haber sido la obra satírica que, después, adquirió forma literaria para culminar en la tragedia. Según Margarete Bieber, cuando los bailarines cantantes comenzaron en sus estados de éxtasis a imitar disfrazados de sátiros comenzó la actividad mimética. Cuatro elementos del culto dionisiaco pudieron favorecer el desarrollo del teatro⁴¹:

- a) La religión de Dionisos llegó a Grecia después del culto a otros dioses, y en el Peloponeso y el Ática recibió su forma cultuosa definitiva no antes del siglo VI. Para entonces la poesía épica y lírica, que darían temas y ritmos al drama, había madurado lo suficiente para transmitir sus formas a la nueva poesía dramática;
- b) La historia de la vida de Dioniso es mucho más variegado que la de los demás dioses y dio muchos contenidos a canciones y juegos. El ditirambo tuvo desde sus comienzos contenidos más diversificados que los himnos de los otros dioses;

³⁸ Lesky, A. (2009). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos, p. 376

³⁹ Lesky. *Op. cit.*, p. 371

⁴⁰ Morgan, William; Per Brask. (1988). "Towards a Conceptual Understanding of the Transformation from Ritual to Theatre." *Anthropologica* 30, no. 2, p. 179

⁴¹ Azparren Giménez, Leonardo. (2017). "Sobre los orígenes del teatro griego" *Akademios*, vol. 19, 1 i 2, pp. 90-91

c) La religión dionisiaca es escática, en la que el vino, regalo del dios, cambia a sus seguidores en miembros del *thíaso* de Dionisio, el sagrado rebaño del dios, y en sus estados de exaltación los hombres creen ser sátiros y las mujeres ménades. Esta práctica de representar a cualquier otro gracias a los estados de éxtasis facilitó el desarrollo del arte mimético de los actores;

d) La religión dionisiaca era desde sus comienzos proclive a disfrazar la personalidad individual en favor de una transformación a un ser superior. El coro en honor al dios devino en un coro de sátiros. Tragos significa alguien que se viste y representa como un seguidor de Dionisio; así, tragedia es una canción en honor a Dionisio.

Añádase que Dítirambo es uno de los nombres propios del dios, como lo atestigua un texto de Bacantes:

CORO: ¡Hija de Aqueloo! ¡Augusta, dichosa doncella Dirce! Tú, sí, antaño en tus límpidas aguas al pequeño de Zeus acogiste, cuando en su muslo Zeus su progenitor del fuego inmortal lo arrancó, al tiempo que elevaba estos gritos: “¡Vamos, Dítirambo! ¡Entra en ese útero masculino mío que te ofrezco! ¡Así, con este nombre, Baco, a Tebas yo te revelo!”. Mas ahora tú, bienaventurada Dirce, me rechazas cuando intento guiar mis cortejos (thíáous) coronados de guirnaldas en tus riberas. ¿Por qué me rechazas? ¿Por qué huyes de mí? Aún - ¡sí, por el supremo don de los racimos de la viña de Dioniso! - aún habrás de interesarte por Bromio!

El traductor de Bacantes, Juan Miguel Labiano, anota que “ésta es la primera vez que se llama ‘Dítirambo’ a Dioniso”, y añade que Eurípides debió tomar en cuenta la etimología que los antiguos estudiosos dieron a la palabra: “aquél que ha pasado dos veces por la puerta” por su doble nacimiento⁴².

Hay, por consiguiente, un amplio período, poco o nada refrendado en sus comienzos, en el que hubo dramatizaciones sociales de inspiración religiosa o no, con el dítirambo como evento central que, con el transcurrir de años y/o siglos, se codificaron hasta poder ser calificadas ceremonias teatrales con propósitos estéticos específicos, sin que las últimas implicaran la desaparición de las primeras. Esos procesos de cambio no significaron la desaparición de las

⁴² Azparren. *Op. Cit.*, p. 92

dramatizaciones sociales tradicionales, que no fueron sustituidas por las ceremonias teatrales⁴³.

“El ditirambo es un coro que se forma en círculo que canta y baila, una ronda, donde, naturalmente, no hay que excluir que se rendía culto en el lugar donde se celebraba. En tanto que era un elemento del culto a Dioniso podemos suponer que su celebración era nocturna, este no es el caso del ditirambo avanzado⁴⁴.”

En esta definición de H. Jeanmaire destaca la forma circular del coro para cantar y bailar y el dirigirse procesionalmente hasta el lugar donde se celebraba el culto al dios. Ese lugar pudo ser, en sus inicios, el *bouleutérion*, lugar de reunión del Consejo, no necesariamente la *orchestra* en su forma del siglo V a. C. La forma circular y el traslado procesional son dos rasgos que determinaron la formación del espacio teatral griego; primero en el ágora, donde tuvieron lugar los concursos promovidos por Pisístrato a partir de 535-532 a. C., y después en la colina de la Acrópolis, donde poco a poco fue edificado el teatro, primero de madera y después de piedra. Este autor también relaciona el ditirambo con dos ritos salvajes y crueles, *omophagé* (“comer carne cruda”) y *diasparágmos* (del verbo *dia-sparáссо*, hacer pedazos, despedazar). En este sentido, menciona un informe según el cual Temístocles habría sacrificado a dos jóvenes persas por insistencia de un adivino antes de la batalla de Salamina, hecho que confirmaría la costumbre de los sacrificios humanos en los que está inserta la historia de Agamenón e Ifigenia⁴⁵.

El problema es cómo evolucionó el ditirambo hasta adquirir carácter literario y convocar a los espectadores en la plaza pública para una representación mimética. Cómo de ser una ceremonia social rural y agraria en la que se sacrificaba una víctima y se producían éxtasis colectivos sentó las bases para un género literario, gracias a las partes cantadas por el exarconte y la intercalación de partes líricas sobre los temas, más o menos, adaptados a las

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Jeanmaire, H., (1979). *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot, p. 241. La traducción del fragmento es propia. El original en francés es el siguiente: “Le dithyrambe est un chœur formé en cercle que chante et qui danse, une ronde, ce qui, naturellement, n’exclut pas que l’on se rende processionnellement au lieu où il est célébré. En tant qu’élément du culte à Dionysos on peut supposer que cette célébration était nocturne, ce que n’était plus le cas du dithyrambe évolué.”

⁴⁵ Azparren. *Op cit.*, p. 93

circunstancias y a la figura de Dioniso con y la intervención de un poeta (*chorodidáskalos*) encargado de darle textos a los coristas, paso inmediato anterior a la aparición del actor y del género dramático propiamente dicho: drama satírico, tragedia y comedia. En el espectáculo ditirámico llevado a cabo en espacios públicos, rurales y/o urbanos, los elementos literarios y dramáticos se desarrollaron en perjuicio de los rituales primitivos, aunque conservaron algunas trazas⁴⁶.

El ditirambo y el drama satírico están en estrecha relación con el culto a Dioniso. El artificio de la transformación procede de la esfera del dios que se apodera del hombre de una manera diversa y más profunda que los dioses del Olimpo homérico. Éste no es el drama satírico perfeccionado, sino el de etapas preliminares. La tragedia relegó el drama satírico a un segundo plano en el curso de su desarrollo y la absorbió en forma creciente; finalmente se las habría olvidado por entero a no ser por la intervención de Práxinos como renovador y reformador. Volvió a dar al alegre juego de los sátiros el lugar que se merecía y lo fomentó a tal punto, que en la formación de la tetralogía pudo conquistar su puesto seguro al final, a continuación de las tres tragedias⁴⁷.

Si las consideraciones históricas no contradicen la noticia aristotélica sobre el satiricón como elemento originario de la tragedia, ésta obtiene desde otro ángulo un considerable apoyo. Dentro de la poesía griega, su marcada separación responde a la clara fisionomía en los diferentes géneros. Para la comedia y la tragedia, el coloquio final del Simposio platónico (223 d) es un testimonio conocido. La posibilidad de que un mismo poeta compusiera tragedias y comedias, que en la *Política* (395 a) sencillamente se niega, aparece aquí exclusivamente como postulado teórico. Pero en cambio, desde los tiempos más antiguos la composición de piezas satíricas fue tarea del poeta trágico. Se trata aquí de dos vástagos de una misma raíz. Hay que dar especial gratitud a la tradición, de ordinario tan parca, que indica el punto en el que se cruzan las dos líneas del desarrollo. Heródoto (I, 23), refiriéndose a Arión, que, según se decía, había sido el primero en componer un ditirambo, en darle nombre y representarlo en Corinto. Más detallada es la *Suda*, que le llama inventor de la modalidad

⁴⁶ Azparren. *Op cit.*, p. 94

⁴⁷ Lesky. *Op cit.*, p. 372

trágica, y que relata que fue el primero en componer un coro, cantar un ditirambo, dar un nombre a la parte cantada por el coro e introducir sátiros que hablan en verso⁴⁸.

Está claro que Arión no inventó el antiguo canto del culto a Dionisio. Su mérito consistió, pues, en dar al ditirambo una forma artística lírico-coral. Que esto ocurrió en el Corinto de Periandro concuerda perfectamente con las demás noticias que se tiene de los tiranos como protectores del culto a Dionisio, de tan profunda raigambre en el pueblo. La noticia de que Arión dio nombre a la parte cantada por el coro puede significar simplemente que puso títulos a los cantos del coro. Éstos tenían, pues, un contenido narrativo, lo cual coincide con la historia posterior de esta forma artística. Pero lo más importante, para Lesky, de la visión temprana de la tragedia es la comprobación de que Arión hizo que fueran sátiros los que representaban estos ditirambos artísticamente elaborados. El punto en que se une el ditirambo y el Satiricón queda así suficientemente bien establecido, y la doble afirmación de la Poética demuestra tener su fundamento histórico, concluye Lesky⁴⁹.

La relación del ditirambo con costumbres salvajes, como la *omophagé* y la *diasparágmōs*, se remonta a la época arcaica. El de tipo ritual comenzaba con la caza o simulacro (mímesis) de caza a una o varias víctimas, que provocaba excitación y éxtasis colectivo y se formaba en círculo alrededor de un punto central, en el que la víctima era colocada hasta culminar el rito. Comenta Jeanmaire que, cualquiera haya sido el origen de la tragedia ática, habría heredado del ditirambo devenido en género literario la distribución entre el coro y el actor. De ahí el movimiento del coro en la *orchestra* circular⁵⁰.

Es de notar que Aristóteles en Poética no menciona al dios, aunque asigna al ditirambo un rol central en el proceso histórico que culminó en el género trágico. Piensa más en la pólis que en costumbres populares festivas de origen agrario. El proceso de la tragedia a partir del drama satírico y este del ditirambo

⁴⁸ Lesky. *Op cit.*, p. 373

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Azparren. *Op cit.*, p. 94

descansa, según Jeanmaire, en la idea aristotélica de la *phýsis*, la esencia de un género literario que se desplegó poco a poco⁵¹.

ASPECTOS FILOLÓGICOS

En este apartado se discutirá el significado de la palabra griega *tragodía*. La teoría dominante se remonta a Welcker y debe su vigencia sobre todo a Wilamowitz, quien reclamaba para ella la autoridad de Aristóteles y la escuela peripatética. Esta teoría entiende la tragedia como “canto de los machos cabríos”, es decir, como un canto de danzarines disfrazados de machos cabríos. Otras perspectivas tradicionales son las de ver la palabra como “canto cuyo premio era un macho cabrío”, vista esta teoría por primera vez en el Marmor Parium, inscripción fechada entorno el 276 a.C., y entre los modernos defensores de ésta está Bentley; la otra es “canto entonado durante el sacrificio del macho cabrío”⁵². No obstante, ha habido propuestas de diferentes autores sobre el significado de la palabra.

Del Grande propuso que *trágos* es el nombre de una canción ritual. Pisani encuentra que *trágos* es un elemento ilirio en la lengua griega, significando “mercado” y, por tanto, tragedia significaría “el drama representado en los mercados de la ciudad”. Kronasser quiere interpretar *trágos* como “pentagrama”, “batuta”, un cognado pelásgico, del indoeuropeo *trg-*; el macho cabrío siempre ha sido una dificultad mientras que el pentagrama era el símbolo del rapsoda⁵³. Else cree que *tragoidos* no era el nombre de los miembros del coro sino los “concurantes”, aquellos que competían por el premio; a saber, el *choergo* o el coreuta (el dirigente del coro) y el poeta y, antes de la institución del sistema coreico, solo los poetas o poetas-actores eran llamados así. Tespis fue el primer *tragoidos*, el que inventó el prólogo y la *rhexis*. La mayor parte de las tragedias conservadas tienen como tema el mito y la leyenda heroica, recogidos de Homero y el ciclo épico. Else sugiere que la tragedia maduró a partir de las

⁵¹ Azparren. *Op. cit.*, p. 95

⁵² Burkert, Walter. (2011). “La tragedia griega y los ritos de sacrificio” dentro *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Barcelona: Acantilado, pp. 20-21

⁵³ Szemerényi, O. (1975) “The Origins of Roman Drama and Greek Tragedy.” *Hermes* 103, no. 3, p. 320

recitaciones de los textos de Homero por parte de los rapsodas, en la cual Tespis añadió la forma solónica (el verso yámbico) y lo combinó con las canciones corales; esto lo hizo en Atenas porque era el único sitio en el siglo VI donde Homero era recitado regularmente delante de toda la gente. Else piensa que esta reconstrucción se sostiene por la conexión el rapsoda épico y el actor trágico; *rapsoidos* demuestra que sus trazos fonéticos son áticos, siendo entonces una palabra ática, lo mismo que *tragoidos*; también cree que esta última se modeló para la forma “el bardo cantor del macho cabrío que competía para un premio, el macho cabrío”. La básica textura de las dos partes, diálogo y coral es ática, pero con Homero y las influencias iónicas, prominentes sobre el diálogo, y el dórico en las odas corales. En el último cuarto del siglo VI se introdujo el ditirambo en Atenas, sin duda desde Corinto, siendo razonable asumir que influyó en las partes corales de la tragedia⁵⁴.

Adrados, en cambio, empieza por el polo opuesto. El teatro griego brota enteramente del *kómos*, un grupo de parranderos, que se encarga de bailar y actuar en el culto durante la procesión. De acuerdo con el *Fasti*, el *kómos* era un complejo coral y de otras festividades competitivas, como por ejemplo el ditirambo, la tragedia, la comedia, el drama satírico, etc. Este uso amplio de la palabra *kómos* y *komoidía* más tarde se contrajo en la palabra *tragoidía*, haciendo que las dos primeras palabras fueran relegadas a un carácter no trágico. Pero la oposición general tuvo que haber sido entre *tragóidoi*, intérpretes de la tragedia y del drama satírico y *komoidói*, intérpretes de la comedia, siendo ésta última significando “aquel que canta el *kómos*”. La *tragóidoi* tuvo su nombre a partir del drama satírico temprano, no el tardío -siglo V- ya que su tono burlesco no podía ser una fuente de la tragedia seria; *tragoidía* es un término más reciente. Pero la creación de *tragóidos* presupone la existencia de *komóidos*, de otra manera su significado sería “el que canta un trágos” y la palabra trágos “canción o interpretación trágica”, algo que sería poco probable, como marca Del Grande⁵⁵.

Volviendo al principio sobre la teoría wilamowitziana, donde hay discusiones eruditas, sutiles y exhaustivas de ella sobre el origen de la tragedia son tantas

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Szemerényi. *Op. cit.*, pp. 320-321

que quizá baste con señalar sus dificultades. El único testimonio antiguo es una glosa del *Etymologicum Magnum*, s.v. *tragodia* que dice (después de dar otras tres explicaciones): "... o bien porque la mayoría de las veces los coros se componían de sátiros, a los que se llamaban machos cabríos". La afirmación de que los coros de la tragedia se componían "la mayoría de las veces" de sátiros es claramente disparatada. Los estudiosos modernos, sin embargo, la relacionaron con una observación casual de Aristóteles, según la cual la tragedia surgió de la transformación *ek satyrikú*, lo que puede significar "del drama satírico"; así por lo menos lo explicó expresamente un discípulo de Aristóteles, Cameleón. En consecuencia, la noticia del *Etymologicum* se considera una exposición un tanto corrompida de la teoría peripatética del origen de la tragedia, según la cual la proto-tragedia fue justamente el drama de sátiros⁵⁶.

La primera dificultad deriva de la tradición según la cual Pratinas de Fliunte, contemporáneo un poco mayor de Esquilo, fue el inventor del drama satírico, esto se puede confirmar por los testimonios iconográficos, donde las escenas inequívocamente satíricas sólo aparecen en las pinturas de vasos a partir de 520. Frank Brommer extrajo de este hecho la conclusión que el drama satírico no fue ninguna forma primitiva de la tragedia, sino un invento innovador. Para salvar la teoría, se postula un género proto-satírico anterior a Pratinas, con lo cual la aportación de éste queda reducida a una mera reforma del drama satírico. La segunda dificultad estriba en que los sátiros del drama satírico, igual que los sátiros más antiguos que se conoce de la pintura de los vasos y de las obras plásticas, no son machos cabríos, sino hombres salvajes con orejas de animales y colas de caballo; los cuernos se agregaron sólo en época helenística. A un sátiro se le puede llamar ocasionalmente macho cabrío y cuando en las pinturas de vasos se halla sátiros y machos cabríos pintados unos al lado de otros, su fisionomía muestra un notable parecido; aun así, los sátiros no simplemente "machos cabríos", de la misma manera que el dram satírico no se llama nunca *tragodia*. Hay que suponer que el drama proto-satírico o de machos cabríos no era originario de Atenas sino del Peloponeso. El dios Pan proviene de la Arcadia y en Corinto desarrolló Arión, circa 600, el ditirambo, género que Aristóteles lo relaciona con la tragedia. Wilamowitz suponía sin vacilar que el coro de Arión se

⁵⁶ Burkert. *Op cit.*, pp. 22-23

componía de machos cabríos. No obstante, hay representaciones con grandes variaciones del séquito de Dioniso. No hay ninguna prueba documental que atestigüe la existencia de unos coros de machos cabríos, de los que la tragedia haya podido recibir su nombre⁵⁷.

Hay que tener en cuenta un hecho lingüístico: la formación primaria no es *tragodía* sino *tragodós* (actor trágico, miembro de un coro de tragedia), o más bien *tragodói* (actores trágicos, miembro de un coro de tragedia). La palabra aparece en las inscripciones oficiales, así como en el lenguaje coloquial, hasta bien entrado el siglo IV d.C. La palabra *tragodói* designa al coro con sus llamativas máscaras y sus vestiduras preciosas, tal como se presentaba a lo ojos atenienses. En todo caso, *tragodói* son “cantores”, un grupo determinado entre diversas clases de cantores. Hay un paralelo preciso: Dioniso de Argos, un escritor local del siglo IV o III, transmite un nombre supuestamente más antiguo que se les daba en Argos a los rapsodas, *arnodós* (el cantor cordero), con una obvia explicación: “porque, como premio, al vencedor se le entregaba un cordero”. Esto se corresponde justamente con la única explicación del nombre “tragedia” que era corriente en la Antigüedad: “canto por el premio de un macho cabrío” o “canto que acompañaba el sacrificio de un macho cabrío”; en el fondo, las dos interpretaciones son idénticas, pues era natural que el macho cabrío obtenido como premio fuera sacrificado a Dioniso. El documento más antiguo que habla de un macho cabrío concedido como premio del *agón* trágico es la crónica del Mármol de Paros, fechada entorno el 276 a.C. y el epigrama de Dioscórides; Eratóstenes, en su *Erígone*, trató el sacrificio de un macho cabrío por Icaro como *aítion* de la *tragodía*: “Entonces los icarios bailaron por primera vez alrededor de un macho cabrío”.⁵⁸

Entre los estudiosos modernos, la derivación de la *tragodía* del sacrificio de machos cabríos ha tenido escaso éxito. “Unos *áitia* (causas, explicaciones de causas u orígenes) inventados a modo de juego”, “construcción, no tradición”, fue el juicio de Wilamowitz, quien sostenía que todo era un invento de Eratóstenes. Wilamowitz había pasado por alto el Mármol de Paros. Más tarde Pohlez intentó corregir ese desliz, manteniendo sin embargo la misma

⁵⁷ Burkert. *Op. cit.*, pp. 23-27

⁵⁸ Burkert. *Op. cit.*, pp. 28-31

conclusión: la teoría era ciertamente anterior a Eratóstenes, pero posterior a Aristóteles, y debía fecharse en los inicios de la era alejandrina. La influencia secundaria se pone de manifiesto, según Pohlenz, en la tendencia: si las noticias de Aristóteles sobre el ditirambo y el *satyrikón* (drama satírico) remiten al Peloponeso, la otra tradición defiende el origen autóctono de la tragedia en el Ática. La argumentación de Pohlenz ha hallado amplia aceptación. Con todo, es obvio que se funda en dos premisas: que el patriotismo local ático sólo empezó a reflexionar sobre la tragedia después de Aristóteles, y que sólo podía aducir ficciones y no hechos de cualquier índole⁵⁹. No obstante, es muy posible, aunque no esté directamente demostrado, que la tradición relativa al sacrificio del macho cabrío sea prearistotélica.

El animal del sacrificio como premio del *agón* aparece ya en la *Ilíada* (22,159). El más importante fue el toro como premio y víctima de sacrificio en el contexto del ditirambo. Cabe suponer que el macho cabrío se vinculaba de manera análoga con la tragedia. En todo caso, Plutarco yuxtapone directamente el premio del toro y el premio del macho cabrío, la victoria en el ditirambo y en la tragedia, cuando describe, en su escrito *De gloria Atheniensium*, la procesión triunfal de los poetas: hace desfilar las *Níkai* (Victorias) mismas “arrastrando como premio de la victoria un toro o un macho cabrío”. A cuál de las fiestas dionisiacas pertenecía el macho cabrío se desprende de un pasaje del mismo autor (*De cupid. Div.*): “La fiesta tradicional de las Dionisias se celebraba en los tiempos antiguos de manera popular y alegre: un ánfora de vino y un sarmiento, luego alguien traía un macho cabrío, otro llevaba un cesto de higos, y después de todo el falo.” Debido a la palabra *pátrios*, la descripción se ha interpretado generalmente como una referencia a las Dionisias rurales. Pero la conjunción del cesto de higos y el macho cabrío se encuentra ya en el *Mármol de Paros* y en *Dioscórides* en relación con las comedias y tragedias representadas en las Grandes Dionisias. Por lo tanto, parece verosímil que también la fuente de Plutarco se refiriera a esa misma fiesta⁶⁰.

El sacrificio de un *trágos* es un acontecimiento extraordinario. No hay más que un macho cabrío en el rebaño, acaso en toda la aldea. Tampoco es el apetitoso

⁵⁹ Burkert. *Op. cit.*, pp. 33-34

⁶⁰ Burkert. *Op. cit.*, pp. 40-45

olor a carne asada lo que en primer lugar se asocia al *trágos*; para eso sería más recomendable un cabrito, un *érifos*. El *trágos* evoca la lascivia y el hedor. Y, sin embargo, sacrifica también al macho cabrío, porque su facultad procreativa va menguando. Un macho cabrío de cinco años ya no sirve, según se lee en Columela (7,6,3)⁶¹; de manera que por lo menos cada cuatro años hay que eliminar al macho cabrío viejo. Deshacerse de lo viejo y arriesgarse a lo nuevo podía ser una empresa excitante para el campesino y el pastor. Resulta que se hace cubrir a las cabras a finales de otoño, para que los cabritos nazcan en primavera.; entonces el macho cabrío ha cumplido su deber. Habrá que esperar todavía un poco, hasta estar seguros de que las cabras han quedado preñadas; con lo cual se llega aproximadamente a los meses de enero y febrero, esto es, al mes de Posideón, al que pertenecen las Dionisias Rurales. Estos sencillos hechos de la cría de animales domésticos se insertan, desde luego, en unas antiquísimas usanzas religiosas, que por lo demás en modo alguno se limitan a Grecia. Hay un testimonio griego que es inequívoco: entre las características del lugar de la danza dionisiaca contaba la *zyméle* (lugar de sacrificio), tal vez como centro de la *orchéstra*. Ya en Pratinas un coro conquista “la *thyméle* de Dionisio rodeada de estruendo”. Qué era exactamente la *zyméle* fue una cuestión discutida ya entre los antiguos: “Un estrado o un altar”; muy probablemente se trataba de una especie de estado mesa, tal como algunas veces aparece en las pinturas de vaso en medio de las escenas dionisiacas. Acaso la *thyméle* se usaba en la actuación también como altar si era preciso. En todo caso, *zyméle* no se puede separar de *zyein* (sacrificar). Queda el interrogante de si *zyméle* era propiamente el tajo sobre el cual se sacrificaba y destazaba el animal que se ofrecía como víctima⁶².

El sacrificio de animales como rito religioso se perdió en Occidente con el triunfo del cristianismo; apenas habrá otro rasgo de la religión antigua que resulte tan extraño al hombre moderno como la *zysía* (sacrificio), que para los antiguos fue, sin embargo, la experiencia por antonomasia de lo sagrado; *hierón*, que significa “víctima (de sacrificio)”, literalmente lo “sagrado”. Quizá sea éste el motivo por el

⁶¹ Burkert. *Op. cit.*, p.45

⁶² Burkert. *Op. cit.*, pp. 45-49

cual resulta hoy en día aceptar la explicación de la palabra *tragodía* que a los antiguos les pareció casi evidente⁶³.

RITO, SACRIFICIO Y TRAGEDIA

El teatro griego no intenta reproducir exactamente, al ojo ni al oído, los eventos representados o de crear en la audiencia una ilusión. La tragedia griega ofrece simbolismo antes que ilusión; los actores representan antes que hacerse pasar por el personaje de la historia. El método de representación es, entonces, una sugestión simbólica, antes que una ilusión realista. Siempre hay discursos muy largos; siempre hay pasajes de una línea de diálogo; siempre las odas líricas de los coros se separan a un intervalo regular; siempre el coro es presente y consciente de todo lo dicho en el escenario, sin importar lo inconveniente que puede ser su presencia y sin importar (desde el punto de vista de realismo) lo innatural e improbable de este asunto; siempre los actores están confinados al escenario y el coro en la *orchestra*, sin importar el transcurso de la historia y como ésta pueda llamar a otra disposición. Todo esto lleva a decir que la forma de la tragedia griega justamente descrita como ritual⁶⁴.

Los rituales de los antiguos griegos tenían una narrativa vital y un aspecto interpretativo, poniendo junto el mito y el ritual. Dentro de la contextualización estética del mito – “escuchar” y “ver” las historias que se representan- era esencial para mejorar la creencia de los dioses. No solo los mitos tiene más validez cuando se representan a través de los rituales, pero es el mito que hace que el ritual sea interesante y llenos de sentido. Las canciones, himnos, peanes y ditirambos religiosos griegos cuentan con la explicación del mito como parte de la interpretación del ritual. La tragedia griega tiene sus raíces profundas en el ritual religioso. La *orchestra* del teatro de Dioniso era un sitio de una santidad particular; el actor a veces se identificaba con el sacerdote; la comunidad rodeaba la celebración, como una tribu que ocupaba el sagrado suelo en un ritual

⁶³ Burkert. *Op. cit.*, p. 50

⁶⁴ Greenwood, L. H. G. (1936). “The Shape of Greek Tragedy.” *Greece & Rome* 6, no. 16, pp. 32-34

no dramático⁶⁵. El teatro era un lugar sagrado, los actores eran personas sacras, sus acciones eran acciones sagradas, eran representados en un tiempo sagrado. Por lo tanto, la institución teatral era parte del culto a los dioses; era una liturgia y tenía una función litúrgica⁶⁶. Arnott anota otro paralelo entre el drama griego y el ritual – el desdoblamiento del tiempo dramático y ceremonial. El concepto de “tiempo ceremonial” fue definido por un antropólogo como el uso del ritual o la magia, en un lugar sacro, de describir el espíritu de los muertos y predecir el futuro; canalizado por un chamán con un apropiado poder, todo el tiempo fluye en el presente⁶⁷. Con el tiempo, como los participantes en los rituales empezaron a incrementar la separación de las actividades del ritual, ellos eventualmente perdieron la fe en la eficacia mágica de los ritos. Se convirtieron en meros espectadores y los rituales se convirtieron en dramas teatrales⁶⁸.

Prosiguiendo sobre la tesis de tener la tragedia griega raíces en el ritual, se remarca ahora otra cuestión: para llevar a cabo el sacrificio los helenos con antelación preparaban lo que se llama “chivos expiatorios” – un fármaco⁶⁹, cuya relación hacia ella era doble: por una parte, se convertían objeto de burla, de insultos y hasta de víctimas de la violencia, ya que en ellos los veían como seres miserables, despreciables, culpables; por otra parte, al ser la futura figura central del culto, eran bendecidos. Esta doble vertiente refleja aquella metamorfosis cuyo instrumento tenía que ser la víctima del sacrificio para el ritual, como ejemplo de la primera víctima: tiene que atraer a su figura todo lo malo y catastrófico, para que con su muerte convertirlo en un acto bienaventurado, lleno de paz, abundancia y fertilidad. Con el paso del tiempo hubo una transformación del ritual como un fenómeno religioso a uno estético. Es curioso seguir la conexión genéticamente íntima entre la tragedia con las antiguas prácticas ritual religiosas. Es correcto aquí decir del efecto social de la tragedia, ya que da la posibilidad de deshacerse, o la menos ablandar con su puesta en escena y su

⁶⁵ Berberovic, Nadja. (2015). “Ritual, Myth and Tragedy: Origins of Theatre in Dionysian Rites” *Epiphany*, Vol. 8, N°1, p. 33

⁶⁶ Stricker, B. H. (1955). “The Origin of the Greek Theatre.” *The Journal of Egyptian Archaeology*, 41, p. 36

⁶⁷ Arnott, Peter D. (1991). *Public and Performance in the Greek Theatre*. New York: Routledge, pp. 155-156

⁶⁸ Berberovic, *Op. cit.*, p. 34

⁶⁹ El autor emplea la palabra rusa «фармаков», que en español es equivalente a “fármaco”. El origen de la palabra es griego, que significa víctima del sacrificio o desterrado.

demonstración muchos fenómenos destructivos. El sacrificio humano en el ritual juega un papel a modo de pararrayos, ya que la agresión, que puede potencialmente acoger muchas formas distintas, se limita, canalizándola en otra dirección. La tragedia antigua griega nace en un cambio de época donde la sociedad se desarrolla, viene a cambiar el arcaico mecanismo religioso a uno político. La estabilidad e igualdad social, antes asegurada por medio del ritual, en este ambiente más secular se llega gracias a las leyes, que directamente no es compatible con el sacrificio. La tragedia aparece en un momento de crisis del ritual como garante del mantenimiento del orden, con métodos estéticos alcanzando lo mismo que antes se alcanzaba por medio del ritual. De acuerdo con R. Gerard, en la tragedia se juega el destino de toda la sociedad. Y aquí se puede recordar al fármaco, cuya muerte puede solucionar el problema actual: evitar a la polis amenazada la desgracia total⁷⁰.

Aunque la Escuela de Cambridge había seguido a Aristóteles, ha usado sus últimas obras y otras fuentes en una manera comparativa y desde un enfoque antropológico; Harrison vio el mito como escenario del ritual dramático, que de hecho es un drama ritual. Ellos han considerado los rituales estacionales durante el año agricultor como la base de los tres tipos de drama, con los puntos altos del año simbolizando el *eniauton daimon*. No ven contradicción en la identificación de Aristóteles del *satyrikon* como origen de la tragedia, ya que los rituales estacionales combinan pena y júbilo. Estos dos elementos, aunque eventualmente se dividieron en una parte trágica – basada originalmente en la pasión dionisiaca, desarrollándose en última instancia en la literatura trágica – y en una parte cómica con el *komos* (grupo de parranderos) – desarrollándose en la comedia y el drama satírico – siempre eran representadas juntas en los festivales. Sin embargo, en todas estas teorías del desarrollo de la literatura dramática griega, hay un elemento que falta, según Nielsen⁷¹. El salto de los coros bailarines y el rito de pasaje o el rito sacrificial hasta esta forma de arte muy desarrollada parece ser muy grande. Lo que le parece a Nielsen faltar es un tipo de drama no literario, completo en el argumento y con actores individuales, a parte del coro, e interpretado como parte de la liturgia – en otras palabras, un

⁷⁰ Davidov, A. A. (2015). "Genesis of the Classic Greek Theater: The Cultural and Philosophical Interpretations." *Observatoriâ Kultury*, pp. 108-109

⁷¹ Nielsen J. (2000). *Cultic Theatre and Ritual Drama*. Aarhus: University Press, pp. 79-81

drama ritual. De este modo su teoría es que este tipo de drama, que se conoce en bastantes sociedades antiguas y modernas, constituye un tipo de enlace perdido entre el coro bailarín y los rituales por una parte y la literatura dramática por otra. Aunque los miembros de los coros podían haber interpretado danzas dramáticas, aparecen ellos mayoritariamente en su propia persona, por ejemplo, en las copas comastas, antes que interpretando papeles fijos. Lo que realmente se necesita, aparte de los usualmente, enmascarados, los coros, son las interpretaciones singulares creando tanto el diálogo como el argumento y esto es lo que se ha encontrado en los dramas ritual conocidos del antiguo este, donde eran representados en los festivales de diferentes dioses.

El propósito principal del drama ritual era, como otros rituales y ceremonias, para apaciguar el dios para asegurar la supervivencia. En este caso, era hecho mediante la reactuación de la (etiológica) historia o mito o divinidad, que de una forma simbólica trataba con los aspectos importantes para la sociedad y el ser humano individual, a saber, las crisis conectadas con varias azarosas, aunque inevitables transiciones durante el año agricultor y durante la vida humana. Estas crisis eran usualmente simbolizadas por deidades jóvenes, ligados a una divinidad principal, normalmente las grandes diosas. Mientras el estatus de la principal divinidad permanecía inalterado, el joven dios experimentaba pruebas y vicisitudes.

El drama ritual pudo también haber inspirado el desarrollo de más complejos tipos de himnos cultuosos, que constituían un tipo de narración del mito o de la deidad individual. Narraciones o recitales de este tipo también eran característicos en los dramas rituales del este, de la misma manera que las abstenciones – indicando la activa participación de la audiencia y/o los coros. Otro préstamo de la tragedia, la figura del arconte (*exarchon*), o líder del coro, conocido desde los vasos del siglo VIII y en la literatura desde el siglo VII (Arquíloco), también se encuentra como narrador del drama ritual. No obstante, un argumento interpretado por individuos no era una característica de los himnos, siendo cogido directamente del drama ritual.

Como fue en el caso con el drama, el himno pudo desarrollarse en otra forma de arte, a saber, la presentación épica por una sola persona o rapsoda, estando de pie en una plataforma. Seaford dio una definición clara de la diferencia entre este

tipo de interpretación y la tragedia. Que también guarda verdad con el drama ritual: “La imitación trágica tiene cuatro características que la imitación rapsódica carece: es visual (notable a través de la máscara), exclusiva (el actor no puede mientras está en el escenario entrar y salir del argumento), activo (el actor actúa lo que el rapsoda narra) y forma parte de un conjunto representativo.” No hay nada en el material del que se dispone para sugerir que, porque una tradición literaria dramática única, que incluye la división en tragedia, comedia y drama satírico, fue desarrollada en Atenas, significando que el drama ritual, de donde se originó, cesó de ser interpretado, siendo completamente reemplazado por estas obras “modernas”. Concluye Nielsen que es importante no percibir estos desarrollos como diacrónicos – como si fueran una progresión definida de un tipo de drama a otro, de un tipo de teatro a otro – sino sincrónicos, esto es, fenómenos que continuaron en paralelo.

La forma de sacrificio que mejor se conoce es el “sacrificio-banquete olímpico”, que desconcertaba ya a Hesíodo. Los huesos de los muslos, el rabo, la grasa y la vesícula biliar se incineran “para el dios” en cuyo honor se celebraba el sacrificio, mientras que la piadosa congregación ingiere prácticamente todo el resto. La expresión “con sacrificio y regocijos” en Heródoto es delatadora. Hesíodo no sabe explicar eso sino como resultado de un fraude por parte de Prometeo, lo que equivale a la confesión de que esos sacrificios no se pueden entender como una ofrenda a la divinidad, o por lo menos no como una ofrenda de alimentos. Pero la teoría que Wilamowitz y Nilsson tomaron de Robert Smith, según la cual el sacrificio es una comida común de hombres y dioses, tampoco se sostiene ante el reparto prometeico. Cuando Nilsson supone que algunos trozos de carne se transmitían a los dioses a través del fuego y que al mismo tiempo se eliminaban las partes no comestibles por el mismo “cómodo procedimiento”, ofrece la *reductio ad absurdum* de su propia tesis: ¿acaso caben el regalo de honor y la eliminación de desechos en el mismo cuenco?⁷²

El ensayo de Karl Meuli “Las costumbres de sacrificio griegas”, señala la evidente relación con el “sacrificio de cráneo y de huesos largos” practicado por los pueblos cazadores de Siberia y atestiguado desde el paleolítico. Los cazadores

⁷² Burkert, Walter. (2011). “La tragedia griega y los ritos de sacrificio” dentro *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Barcelona: Acantilado, pp. 54-55

declaraban: “Si no lo hiciéramos, no volveríamos a cazar animales nunca más”. En clave mítica, eso quiere decir que la vida del animal se devuelve al señor de la vida. En esa preocupación por la continuidad de la vida, Meuli vio, según Burkert, acertadamente un “respeto a la vida” profundamente arraigado en el hombre, que le impide destruir arbitrariamente a otros seres vivos. El hombre en situación de matar se siente culpable; tiene que superar esa inhibición mediante una complicada secuencia ritual, que Meuli denominó la “comedia de la inocencia”, aunque no hay que olvidar que esa “comedia” es en el fondo algo muy serio. En el centro del sacrificio no está la ofrenda a los dioses ni la comunión con ellos, sino la muerte infligida a un ser vivo y el hombre como ser que mata. En palabras de Meuli, el sacrificio “no es otra cosa que una matanza ritual de animales”. Sólo hace falta ensanchar un poco la definición para que abarque todas las formas de sacrificios sangrientos: el sacrificio es una matanza ritual. En el rito del sacrificio, el hombre causa la muerte y la experimenta⁷³. Así se mezclan en el banquete del sacrificio la alegría de la fiesta y el terror de la muerte. Los ritos de sacrificio griegos muestran con impresionante detalle la inhibición humana ante el matar y los sentimientos de culpa y arrepentimiento al derramar sangre. El animal se presenta adornado para la fiesta, coronado a veces, al igual que los participantes con los cuernos dorados. Las leyendas hablan de animales que se ofrecían voluntariamente al sacrificio, a la manera de una vaca arreada por el dios⁷⁴.

Es patente que el rito de sacrificio griego aspira a configurar la destrucción de la vida como centro sagrado de la acción. Hay algunos casos especiales en los que la representación de los sentimientos de culpa, la “comedia de la inocencia”, parece sobrepasar toda medida; tales el caso, sobre todo, de las Bufonias atenienses: el buey mismo tiene que ser culpable de su muerte; se lo induce a devorar unos pasteles de cebada del altar de Zeus, y acto seguido se castiga el sacrilegio con el hacha. Pero el sacerdote responsable arroja el hacha y huye; al banquete del sacrificio sigue un juicio, en el que la responsabilidad se va traspasando de uno a otro, hasta que finalmente se declara culpable al cuchillo, que es arrojado al mar. El buey, disecado, es uncido a un arado; en cierto modo,

⁷³ Burkert. *Op. cit.*, pp. 56-57

⁷⁴ Burkert. *Op. cit.*, p.57

ha resucitado. Precisamente el sacrificio del macho cabrío que se ofrecía a Dioniso es el segundo ejemplo de cómo se responsabiliza a la víctima de su propia muerte: el macho cabrío, según se decía, ha comido de la vid y por eso debe morir⁷⁵.

Lo significativo de todos esos ritos es la ambivalencia de los sentimientos que se expresan en la ceremonia. Al ofrecer sacrificios, obedeciendo a la voluntad divina, el hombre debe, sin embargo, superar o disimular la inhibición ante el acto de matar; al expresar sentimientos de culpa y arrepentimiento, exhibe “respeto a la vida” hondamente arraigado. Pero la necesidad superior que lo obliga a matar es más fuerte. El sacrificio es la forma más antigua del acto religioso. Los ritos de sacrificio rozan los cimientos de la existencia humana⁷⁶.

Por otro lado, está la “comedia de la inocencia”, que atribuye al macho cabrío que mordisquea la vid la responsabilidad de su propia muerte. Tal vez incluso hubiera una especie de “resurrección” lúdica, como en las Bufonias: se cuenta que los *tragodói* recibían un odre lleno de vino; y los odres se hacían de pellejos de cabra. Así se ve conducido de nuevo a la ambivalencia fundamental del sacrificio; acaso sea justamente esa ambivalencia la peculiaridad decisiva. Una forma de la “comedia de la inocencia” es el lamento durante el sacrificio. Apenas hay testimonios directos de ello en el mundo griego, pero la costumbre se encuentra en otras partes, por ejemplo, en Egipto. En el centro de la tragedia desarrollada está el *kommós*, canto de lamentación⁷⁷.

Todo esto lleva a Burkert a dar una hipótesis. Los *tragodói* son originalmente un grupo de hombres enmascarados que han de ejecutar el sacrificio del macho cabrío que se celebra en primavera; se presentan los lamentos, cantos y disfraces y al final se les permite comerse el animal. Es posible que la costumbre fuese originaria de Icaria. La seriedad y alegría “satírica” quizá se entremezclaran de un modo peculiar. Los rudimentos de un *agón*, de una competición entre varios grupos, pueden haberse dado ya en fechas tempranas. La transformación que conduce a un nivel de alta literatura, con las formas de la lírica coral y la adaptación del mito heroico, sigue siendo un mérito singular, aunque se apoya

⁷⁵ Burkert. *Op. cit.*, pp. 62-63

⁷⁶ Burkert. *Op. cit.*, pp. 63,70

⁷⁷ Burkert. *Op. cit.*, pp. 71-72

en elementos preexistentes: el uso de las máscaras, el canto y la danza sobre la *zýmele*, los lamentos, la música de flauta, el nombre *tragodói*, todo ello unido en la situación fundamental del sacrificio: el hombre frente a la muerte⁷⁸.

Hacia mucho que el sacrificio del toro se había convertido en ceremonia oficial del Estado, en parte inalterable y bien establecida del rito de la polis; en el sacrificio del macho cabrío, la costumbre aldeana permitía la “improvisación” de la que habla Aristóteles.; había alteraciones y ampliaciones. Precisamente porque no iba propiamente en serio pudo desarrollarse el juego de las máscaras. La *zýmele* admitía lo que difícilmente habría sido posible en un altar ordinario. Así, la *tragodía* pudo llegar a representar la “trágica” condición humana⁷⁹.

La *tragodía* se emancipó del macho cabrío; sin embargo, la esencia del sacrificio impregna todavía la tragedia madura. En Esquilo. Sófocles y Eurípides, la situación del sacrificio, la matanza ritual, el *zýein* (sacrificar), constituyen el trasfondo, cuando no el centro de la acción. Basten algunos ejemplos. Hay tragedias en las que toda la acción gira en torno a un sacrificio humano: *Ifigenia en Áulide*, *Ifigenia en Táuride*, *Las Bacantes*. Sófocles escribió una *Políxena*, Esquilo un *Penteo*. Eurípides usa el sacrificio humano como motivo secundario en muchas variaciones, en los *Heráclidas*, la *Hécuba*, *Las Fenicias*, el *Erecteo* y el *Frixo*. Pero esa imaginaria no es superficial: si la tragedia se apoya por un lado en el mito heroico, por otro todo héroe es objeto de un culto y, por ende, de sacrificios⁸⁰.

Pero no se debe otorgar un valor excesivo a la importancia que tienen para la religión las “creencias” y la explicación. Hasta los albores del cristianismo, y aun mucho más allá, la justificación de la religión residía en la tradición: los ritos se ejecutaban “al modo ancestral”; lo cual es también la razón por la que aparentemente hubo tan pocos cambios del rito desde el paleolítico hasta los griegos. Allí lo esencial no puede ser qué sentía o creía un hipotético “inventor”, conforme a sus vivencias y asociaciones privadas, sino qué efecto tuvo el rito sobre la sociedad, conforme a la estructura del alma humana. En lugar de preguntar qué acontecimiento pudo originar una forma peculiar de religión,

⁷⁸ Burkert. *Op. cit.*, p. 73

⁷⁹ Burkert. *Op. cit.*, p. 74

⁸⁰ Burkert. *Op. cit.*, pp. 74-75

Burkert propone preguntarnos por qué esa forma de religión tuvo éxito y se conservó: la respuesta se encuentra en la función que cumple dentro de la sociedad humana. La comunidad queda unida por la experiencia compartida del sobresalto y de la culpa. Así, las fiestas de sacrificio son los medios tradicionales para superar cualquier forma de crisis social⁸¹.

Los antiguos misterios eran un rito de sacrificio que se consideraba como una reiteración de la creación y no solo imitaba el hecho escatológico sino era totalmente idéntico con él. Sin importar la diversa variedad en que se pudieron producir, hay dos tipos fundamentales. En uno, el esfuerzo del dios contra las fuerzas del mal y su victoria sobre ellas en los tiempos primigenios es representado, y en la segunda la interpretación concierne a la creación del mundo y a la procreación de la vida. El primero era un ritual de asesinato y el segundo un ritual de violación. Los actores y espectadores eran todos miembros de la comunidad religiosa. La participación en la obra o su presencia en ella impartía una parte de la victoria del dios, produciendo así la purificación⁸².

ELEMENTOS DEL RITO EN LA TRAGEDIA

En una sociedad primitiva en la que no está institucionalmente asegurada la protección personal, los ritos del suplicante adquieren una extraordinaria importancia. De hecho, se interpreta como un abominable acto no proporcionar derecho de acogida a un suplicante o expulsarlo del santuario donde ha buscado asilo. En el teatro abundan las escenas del suplicante que implora el auxilio del poderoso, y es posible que los propios autores de tragedia aprovecharan la existencia de este ritual de súplica porque encontraron en él un mecanismo de enorme impacto escénico y dramático. Así en la *Orestea* Esquilo representa a Orestes agarrado al ombligo del santuario de Delfos, y al principio del Edipo rey de Sófocles se encuentra al pueblo entero de Tebas en actitud de suplicantes. De otro lado, las costumbres y ritos funerarios de los griegos entraron igualmente de lleno en la arquitectura dramática. La persona que muere no encontrará

⁸¹ Burkert. *Op. cit.*, pp. 64, 67,68

⁸² Stricker, B. H. (1955). "The Origin of the Greek Theatre." *The Journal of Egyptian Archaeology*, 41, pp. 46-47

definitivo reposo hasta que se le hayan cumplido una serie de ritos religiosos relacionados con su enterramiento. La joven Antígona entiende que debe dar sepultura a su hermano Polinices, a pesar de la expresa prohibición del rey; en *Las Coéforas* de Esquilo se encuentra un grupo de personas enviadas por Clitemnestra para que viertan unas libaciones sobre la tumba de Agamenón. Estas y otras prácticas funerarias implican un ritual complicado.: las mujeres lloran, se golpean el pecho, se cortan el pelo, se desgarran sus vestidos al tiempo que entonan gritos inarticulados de tipo “iό”, “iό”, “ai”, “ai”, “paián”, “paián”, mientras vierten libaciones y presentan sus ofrendas al muerto. En todo caso, la muerte se presenta al griego fuente de contaminación “míasma”, de la que tanto el individuo como la colectividad debe limpiarse mediante un ritual de purificación. Así, cuando Orestes llega a Atenas después de haber asesinado a su madre, los atenienses le dan acogida, pero no le dirigen la palabra directamente, porque todavía está contaminado por el asesinato. Y nuevamente en el *Edipo Rey* se encuentra a toda una ciudad contaminada porque en ella habita un asesino que aún no se ha sometido al ritual de purificación. Los ciudadanos acuden al palacio de Edipo como suplicantes con una petición concreta: encontrar al causante e la contaminación y expulsarlo de la ciudad. Es un tipo de súplica a la vez política y religiosa, ya que no se trata sólo de lograr que regrese la prosperidad a Tebas, sino que tiene una carga de significación religiosa⁸³.

Heródoto narra (5,67) acerca de las reformas de culto de Clístenes de Sición, que fue abuelo materno del Clístenes ateniense. Puesto que estaba en lucha con Argos, quería perjudicar en lo posible el culto al héroe Adrasto en su ciudad. Allí tenía aquél un templo en la plaza y era honrado con coros trágicos que aludían a sus sufrimientos. Clístenes trasladó de Tebas a Sición el culto a Melanipo, que había sido enemigo mortal de Adrasto, le dedicó ofrendas y fiestas y asignó los coros a Dionisio. Si bien Heródoto no nos informa del contenido de los cantos corales ni determinar el sentido del coro trágico que pasaron al culto de Dionisio, es seguro que en este relato se nos presenta en forma ejemplar la unión del canto del culto al héroe y del servicio de Dionisio, que fue fundamental para el

⁸³ Guzmán Guerra, Antonio. (2005). “Los festivales de teatro y la puesta en escena” dentro *Introducción al teatro griego*. Madrid: Alianza, pp. 18-19

contenido de la tragedia desarrollada. En diversos lugares hubo cantos a los héroes y por lo general serían cantos fúnebres. Esto explica el importante papel del treno en la tragedia⁸⁴.

Tanto para el mito como para la tragedia, fue de suma importancia el hecho de que, por influencia del culto a los héroes, la leyenda heroica se convirtiera en su contenido. De esta manera, después de su período épico y lírico-coral, el mito entró en la fase trágica y los poetas hicieron de él el soporte de la problemática ético-religiosa. Con el mito heroico, la tragedia conquistó un ámbito temático que vivía en el corazón del pueblo como un trozo de historia, pero que a la vez aseguraba con respecto al objeto trazado la distancia⁸⁵.

⁸⁴ Lesky, A. (2009). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos, p. 376

⁸⁵ Lesky. *Op. Cit.*, p. 377

CONCLUSIÓN

Como se ha podido ver en este trabajo, se ha mirado la relación del mito con el teatro desde varias ópticas. Algunos estudiosos se han centrado en el ámbito filológico, buscando el porqué del nombre *tragedia* y sus vínculos con los rituales; otros centraron sus atenciones en el vínculo de la tragedia con el dios Dioniso, ya que las obras teatrales se representaban solamente en los festivales en honor d este dios, aparte de los diversos testimonios que hay que unen la tragedia con la divinidad; también ha habido estudiosos que han seguido un camino interdisciplinar, ya que este tema es tan complejo que solo buscando en un ámbito no se pueden encontrar todas las respuestas. Sin embargo, todos los caminos que han elegido los diferentes especialistas de diferentes áreas – ya que este tema lo han estudiado antropólogos, filólogos, sociólogos, helenistas, etc. – parten del mismo punto de partida: Aristóteles, sea para seguir las tesis del filósofo, sea para refutarlas. Esta situación recuerda a lo que dijo una vez Alfred North Whitehead sobre la filosofía de Platón, que toda lo filosofía posterior no es más que un conjunto de notas a pie de página referente a la filosofía del ateniense. En el caso del origen de la tragedia da la misma sensación: todo lo que se escribe a posterior parecen notas a pie de páginas de las ideas aristotélicas.

Esto da pie a una cosa: la dependencia de Aristóteles para buscar el paso del rito al teatro hace que la visión que se pueda tener de esta transformación esté determinada por la visión aristotélica. Si se pudiese investigar y reflexionar sin el condicionamiento del pensamiento del estagita, existiría gran probabilidad de llegar a un punto que diese frescura a la investigación. Sin embargo, como bien vio Lesky, el filósofo está mucho más cerca de aquella época que nosotros, por lo que se hace pieza indispensable para recabar información acerca del asunto, ya que tenía noticias más frescas y más textos de la época que la actualidad. Tal es la dualidad y la contradicción de este tema. Otra cosa que quiero recalcar es que Aristóteles vivió antes del cristianismo, religión que condicionó el pensamiento occidental y que dejaba de lado muchos elementos cotidianos griegos, dejándolos a un lado y haciendo que muchos sean extraños para nosotros, sin dar el sentido acertado.

El gran problema que hay es que no hay textos conservados. No solo la de los autores anteriores a Aristóteles, que ya se habían preguntado lo mismo y habiéndolo investigado, tal como algunas fuentes citan esos nombres, sino tampoco hay textos de cómo se hacían los griegos los rituales. Nielsen⁸⁶ señala que Polacco sugirió que los himnos, sobre todo los homéricos, son traducciones de formas litúrgicas existentes o dramáticas. Esto hace que, mientras Aristóteles sea la fuente que más cerca está de la transformación, también vive en una época donde algunos ritos han dejado de hacerse y donde la sociedad ateniense cambió mucho en un siglo.

Aun con estas dificultades, hay muchas líneas de investigación abiertas. Es un campo muy interdisciplinario y que parece que, para comprender este paso, del rito al teatro, hay que indagar en diferentes campos para luego unir los resultados y así tener la visión conjunta de la transformación. Indudablemente, como se puede ver en la mayoría de los artículos, los rituales son una base de donde el teatro se erigió y se desarrolló. Todavía hay cuestiones pendientes, destacando la conexión del teatro con Dioniso, ya que, desde la Antigüedad, no se ve muy claramente que nexo hay entre estos dos, debido a que lo único donde se puede ver una relación es que las piezas se representaban durante las Dionisias, pero aparte de esto, poco más hay algún tipo de relación. Es posible que en un inicio haya estado y de manera fuerte, y con el paso del tiempo se haya diluido, pero no se puede saber. De la misma manera no hay respuesta sobre la morfología de la palabra *tragedia*. Estas cuestiones, en su origen, seguramente no hayan causado interrogación alguna, ya que para los griegos era obvio. Pero con el paso del tiempo, las transformaciones que ha sufrido el teatro y todo el pueblo griego, lo que era obvio se olvidó. Y cuando se empezó a buscar las soluciones a los interrogantes planteados, que siguen siendo los mismos de hoy en día, se toparon con dificultades. Primero, por la falta de textos. Y segundo, porque lo que hoy en día es obvio y normal, que no genera preguntas y no se tiene la noción que en el futuro será diferentes, en cien años será un misterio.

⁸⁶ Nielsen J. (2000). *Cultic Theatre and Ritual Drama*. Aarhus: University Press, p. 81

BIBLIOGRAFIA

- Arnott, Peter D. (1991). *Public and Performance in the Greek Theatre*. New York: Routledge
- Augé, Marc. (1982). *The Anthropological Circle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Azparren Giménez, Leonardo. (2017). "Sobre los orígenes del teatro griego" *Akademios*, vol.19, 1 i 2, pp. 83-103
- Berberovic, Nadja. (2015). "Ritual, Myth and Tragedy: Origins of Theatre in Dionysian Rites" *Epiphany*, Vol. 8, N°1, pp. 31-38
- Burkert, Walter. (2011). "La tragedia griega y los ritos de sacrificio" dentro *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Barcelona: Acantilado, pp.19-84
- Davidov, A. A. (2015). "Genesis of the Classic Greek Theater: The Cultural and Philosophical Interpretations." *Observatoriâ Kul'tury*, pp. 106-111
- Eliade, Mircea. (1975). *Myths, Dreams and Mysteries: The Encounter Between Contemporary Faiths and Archaic Realities*. New York: Harper & Row.
- Greenwood, L. H. G. (1936). "The Shape of Greek Tragedy." *Greece & Rome* 6, no. 16, pp. 31–40
- Guzmán Guerra, Antonio. (2005). "Los festivales de teatro y la puesta en escena" dentro *Introducción al teatro griego*. Madrid: Alianza
- Jeanmaire, H., (1979). *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot
- Lesky, A. (2009). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos
- Lloyd-Jones, H. (1990). "Problems of Early Greek Tragedy", *Greek Epic, Lyric and Tragedy*. Oxford: Clarendon Press pp. 225-237

- Morgan, William; Per Brask. (1988). "Towards a Conceptual Understanding of the Transformation from Ritual to Theatre." *Anthropologica* 30, no. 2, pp. 175–202.
- Nielsen J. (2000). *Cultic Theatre and Ritual Drama*. Aarhus: University Press
- Otto, W. F. (2017). *Dioniso. Mito y culto*. Barcelona: Herder Editorial
- Rodríguez Adrados, F. (1972). *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes del teatro griego*. Barcelona: Planeta
- Scullion, Scott. (2002). "Nothing to Do with Dionysus': Tragedy Misconceived as Ritual." *The Classical Quarterly* 52, no. 1, pp.102-137
- Segal, Robert A, (ed.). (2013). *50 relatos mitológicos. Monstruos, héroes y dioses*. Barcelona: Blume
- Stricker, B. H. (1955). "The Origin of the Greek Theatre." *The Journal of Egyptian Archaeology*, 41, pp. 34–47.
- Szemerényi, O. (1975) "The Origins of Roman Drama and Greek Tragedy." *Hermes* 103, no. 3 pp. 300–332