

DE LO DE LA CONTEMPORANEIDAD DE LA COMEDIA ANTIGUA

0. Me propongo usar el cambio de la Comedia Vieja a la Nueva como un ejemplo de uso general para las relaciones entre el teatro y la literatura.

0.1. Pero, como se ha metido en el título lo de la contemporaneidad, conviene antes explicarse en dos palabras sobre eso del tiempo: que la concepción progresivamente dominante es la de que hay, e.e. ha habido o habrá, otras épocas, y que ésta que hay es una entre ellas; así todo queda condenado a Historia, hasta, al fin, la actualidad.

0.2. ¿Cómo se refleja esto en el teatro?: en la división en sus dos clases: un teatro de divertirse (entre-tenerse) y otro de leer como cultura y hacerse culto.

0.3. Contra esto, lo fácil, sin embargo, de leer u oír a algún antiguo como si estuviera aquí (como que está: todas las épocas están en ésta, que no es época ninguna), con tal de que se olvide uno de que es un clásico (pues el peso de la Cultura puede hacerles a muchos tan difícil el amoroso trato y disfrute como a otros les dificulta el amor el sacramento del Matrimonio), y con tal, claro, de que sea bueno; porque, si no... también los latazos de actualidad o prensa diaria que uno recibe suenan inmediatamente más clásicos y más antiguos que Platón y que el Rig-Veda.

1. ¿Qué es para nosotros la comedia antigua, aparte de ser un tema de Historia de la Literatura?: ¿qué comedias antiguas tenemos disponibles para uso, es decir, para re-estreno? Pues, por un lado, de la Comedia Vieja ática, tenemos las once de Aristófanes; y por otro lado, de la Comedia Nueva, tenemos una casi completa de Menandro que hace unos treinta años nos devolvieron los papiros, mas trozos importantes de otras tres o cuatro, y sobre todo las casi veintiuna de Plauto y las seis de Terencio, las de la Paliata, que sabemos que en lo esencial son traducciones o adaptaciones fieles de otros ejemplos de comedia nueva, del propio Menandro, Dífilo, Filemón, Apolodoro de Caristo u otros.

1.1. Y ¿cuántas de éstas pueden dar juego sobre la escena contemporánea (e.e. de cualquier tiempo)?: pues ya comprenden que la proporción ha de ser la misma, o ligeramente mejor, que si toman, tras una cierta selección, trentaytantas comedias o similares de las que en un año corriente se fabrican ahora por Europa, o mejor, una selección azarosa de las que se hayan fabricado en este último par de siglos: quedarán unas pocas que puedan sin más usarse para reponerlas en escena, con el aparato indispensable, pero sin intervención creativa, y que les sirvan de algo a las gentes que vayan al teatro; unas cuantas más de las que gustaría aprovechar alguna parte para rehacer otra comedia; y una mayoría de las que más vale dejárselas al olvido, o más bien, al cuidado de estudiosos que las lean como documentos de técnica o lenguaje o costumbres.

1.2. Pero, entre antiguos como entre modernos, el acertar con una comedia que pueda deleitar a los oyentes, sin apelar a motivaciones culturales, sin apelar tampoco a la idiotez general y de cada uno, es un suceso bastante raro, mientras que la demanda de producción (ahí no se sabe todavía lo que se demanda, si diversión o placer) es siempre mucho más grande.

1.3. De los restos de la comedia antigua, he trabajado por mi parte con un ejemplo de cada una, de la Comedia Vieja, Los Acarnienses, llamada en mi versión Los carboneros por la dedicación de los viejos del Coro, y de la Nueva pasada a Paliata, el Pseudolus o Trompicón de Plauto, que son buenos ejemplos para contraponer en el sentido que hoy intento, y en sendas introducciones a la publicación de ambas en libro he dejado escrito algo de lo que a ambos géneros toca.

1.4. Pero hoy de lo que se trata entre nosotros es de aprovechar la historia de la comedia antigua para sacar una lección valedera para el teatro de cualquier tiempo, por ejemplo, éste.

2. No hago más que recordarles lo que sin duda les suena sobre los orígenes de la comedia ática: los más claros se encuentran en aquellos ritos de las fiestas populares (e.e. pre-literarias) destinados a la risa, con el doble sentido que ésta tiene, el de 'reírse con' y el de 'reírse de'; y, más en especial, en las procesiones de los falos, incorporadas al culto de Dioniso (pero pienso que son más populares y anteriores a la invasión de la religión dionisiaca) y en la costumbre, acompañante también de los falos, de las *aischrologiai* o recitación de parlamentos obscenos (aparte las obscenidades que igualmente hubiera en el canto de las procesiones), de lo cual la más antigua de nuestras comedias (y la más antigua del mundo que conservamos), Los carboneros, nos guarda un precioso recuerdo en abreviatura con la procesión fálica ("Oh Falés, Falés" es la invocación) que Diceópolis o Buenvecino lleva por escena para celebrar su tratado particular de paz con los espartanos.

2.1. De la motivación y sentido de los falos en alto y de las explosiones de obscenidad que cualesquiera pueblos conocen (aun bajo el imperio de la Cultura podemos recoger en nuestros pueblos restos de tales ritos, ligados p.ej. a los Carnavales) saben mucho (aunque seguramente demasiado) los etnógrafos; baste aquí insistir en que, por bajo de las motivaciones relativamente superficiales y declaradas (ritos de fecundidad, dar ánimos a las plantas y ganados para crecer y reproducirse) laten otras más profundas, y por cierto contradictorias: deseo de vivir que se rebela contra las trabas sociales (el tabú de las vergüenzas) y por otro lado, por la ritualización y la periodicidad, sometimiento de esas ansias a la ordenación; con lo cual hay que ligar lo apuntado de las dos risas: la risa que es placer (florecimiento de la cara) y la que es mueca de irrisión, más o menos desviada de destino, contra las instancias de ordenación que hasta el placer tienen sometido a reglas.

2.1.1. Así la comedia quedará luego usando dos recursos de risa contradictorios: el hiperlogismo, la exageración de la obediencia a las reglas de la vida, con la consiguiente mecanicidad de pasos, gestos, sílabas, razonamientos y sucesos en general; y la aprosdocia, la frustración de expectativa o producción de lo inesperado, esto es, la rotura de las convenciones y con lo consabido, que justamente había establecido el escrupuloso respeto de las reglas; y así también, en la irrisión por exageración o caricatura de la persona, el personaje cómico podrá ser lo mismo el móstruo desaforado que la perfección de la obediencia al tipo abstracto.

3. El caso es que lo que tenemos de la Comedia Vieja, las once de Aristófanes, nos presenta los siguientes elementos:

► El coro (que mete en el círculo de la orquesta, y regula consiguientemente, los *komoí* o comparas rondantes de la fiesta pre-teatral; recuérdese un poco las murgas carnavalescas de Cádiz, con mi intento fallido de, a su vez, traerlas al coro de Los carboneros), representando a veces una clase social (veteranos de Acarnas, caballeros, campesinos en la Paz, mujeres celebrantes en las Thesm. o simplemente mujeres en las Eccl. y, frente a otro coro de señores, en la Lys.) o una animal (pájaros, y otros coros animales que nos llegan por títulos de comedias viejas perdidas), con una ocasional rela-

ción explícita de conversión entre lo uno y lo otro (el coro de viejos del jurado de las Avispas son al mismo tiempo avispas, y en las Ranas el coro de iniciados místicos tiene una primera aparición, puesto que no hay por qué pensar en dos coros sucesivos, como ranas) o alguna vez hasta nubes o, como vemos por títulos de alguna de las perdidas de Aristófanes, colectivos divinos o semidivinos, como las Danaides, u otros geopolíticos, como Póleis ‘Las ciudades’ o Nêsoi ‘Las islas’, y lo que es más (esto por títulos de otros autores de la Com. Vieja) se constituye por la pluralización de un nombre Propio de persona, p. ej. de algún héroe, como ‘Los Odiseos’.

3.1. Adviértase que el coro son siempre, por debajo de máscaras y atuendos, los festejadores, la gente del pueblo o corriente (la reducción a número preciso -24 nos dicen los eruditos antiguos, frente a 12 de la tragedia- de ese plural indefinido o anárquico que es la gente tiene pues su sentido en la función general de la Com. Vieja) y que así entran en diversas contradicciones con las clases o colectivos típicos que representan y caricaturizan.

► Los escarnios, burlas y remedos dirigidos, así en el canto como en el diálogo, contra elementos de la Realidad actual y circundante, lo que suele reconocerse como la función política de la Com. Vieja; los elementos pueden ser instituciones, como los famosos *sykophántai*, denunciadores o chivatos, que eran el germen, todavía medio por incorporar al Aparato, de la burocracia en las formas más progresadas del Estado, o como los miembros del Jurado en las Avispas, o la propia Asamblea o Cámara Baja, o los propios Atenienses en conjunto, esto es, con-stituídos en entidad política, *pólis*, Patria o Estado; o bien pueden ser personas individuales lo bastante caracterizadas ya en la actualidad política, es decir, esas máscaras personales de que el Poder se reviste siempre para imponer al público la idea de que los bienes y males que sobre él caen desde arriba son cosa de inteligencias y voluntades personales.

3.2. Nótese que en este segundo caso, lo que la Com.V. hace es llevar a la exageración esa personalización de lo abstracto: si en vez de atacar a la Democracia o al Ejército se ataca a Cleón o Lámaco, es poniendo en evidencia la condición que ese Cleón o Lámaco tienen de máscaras de la Democracia o del Ejército. Que, junto a Cleón o Lámaco, figure en las Nubes Sócrates como cabeza de turco, tiene el sentido de que, con justicia o sin ella, que eso aquí no importa, se ha hecho de la cara y nombre de Sócrates la máscara de la institución abstracta del Intelectual y del Científico.

► Números de circo, escenas de mero juego y regocijo (digo ‘circo’, pensando en los números de los payasos circenses, porque, así como es claro que también esto lo ha incorporado la Com.V. a partir de anteriores farsas de titiriteros, más o menos improvisadas para hacer reír al auditorio, así también pienso que el circo ha incorporado en sí esos números como uno de los *disiecta membra* de la Com.V., una vez desaparecida; ya sin duda números de payaso de ese estilo en la época helenística), de los cuales sean ejemplo las escenas de Buenvecino con el megarensis y el beocio en los Acarn. hasta la payasada de Dionisio y Jantias cambiándose de uno a otro el disfraz de Heracles en las Ranas.

3.3. Tales escenas (por lo que luego diré de la estructura conjunta de la Com.V.) no pueden ser de intermedio o entretenimiento, puesto que no hay cosa mayor en la que se intercalen o de cuyo curso entretengan: son tan esenciales como las otras partes.

► Las peleas verbales o disputas rituales, *agones*, no presentes en todas (más esenciales debían ser en la Comedia Siciliana, de que hablaré luego), pero en algunas, como el del *Lógos kreíttōn* y el *Lógos hēttōn*, ‘Razón mejor’ y ‘Razón peor’ (aunque también ‘Razón dominante’ y ‘Razón vencida’), en traza de gallos de pelea en las Nubes, o como el largo *agōn* de Ésquilo y Eurípides en las Ranas.

3.4. También esto es un elemento pre-teatral incorporado: cfr. en nuestra Edad Media el género de las disputas, Del agua y el vino p.ej. o Del clérigo y el caballero, que fueron a su vez precedentes del teatro moderno, y sobre todo los desafíos (p.ej. en las competiciones de los *versolaris*; y a veces, como en las bodas, el desafío es entre dos coros, masc. y fem., de lo que también tenemos recuerdo literario en el nº 62 de Catulo) de las tradiciones orales, preliterarias.

► La *parábasis* del coro: una rotura ritualizada o regulada de la convención dramática: el coro se sale de su papel (se quitan las máscaras) y se ponen a hablar al público, con el público, de asuntos actuales, de interés pretendidamente inmediato y exteriores al mundo artístico (al sueño) del drama, aunque esos asuntos sean a veces las propias cuestiones de la producción del drama y de la competencia teatral, con alusión al poeta como tal poeta y a los espectadores como jurados de la competición entre las comedias presentadas en la fiesta.

3.5. Hay otras roturas menores de vez en cuando: lo que suelo llamar *confabulatio*, en que el actor, saliéndose de la situación dramática, habla, aparte, con el público; pero es caso distinto: en general, en la *confabulatio* el actor se sigue refiriendo a lo que pasa en el drama, de manera que se comporta a la vez como actor y como personaje, y más que salirse él del drama, invita al público con ello a entrar en la acción.

3.6. La rotura de la parábasis es rotura de la convención (del ensueño) y destinada por tanto, como tantos otros elementos del teatro antiguo, a mantener al público en una situación ambigua (que recuerda la *Verfremdung* de Brecht), de estar a la vez dentro y fuera (del ensueño); pero en cambio, en el sentido de la sucesividad, opera la parábasis de dos modos contrarios: por un lado, es apenas una parada de la marcha en el momento en que más pendiente pueda estar el público de la continuación, ya que, como ahora diré, no habiendo apenas argumento, no puede haber muchos elementos de *suspense*; y por el otro lado, es como el corazón de la Com. Vieja, lo que revela la conciencia de la Comedia como rito y fiesta, y, aun desde orquesta o escena, mantiene al público en una relación de participación en el tinglado, semejante a la que rigiera para las funciones preteatrales.

► El enlace (enlace orgánico, aparte de la mera sucesión) entre esos varios elementos es, ante todo, escaso, ligero, suelto, poco más elaborado ni coactivo que el de los sucesivos *sketches* de una función de *cabaret* (mucho menos enredoso que el de un *vaudeville*) o el de los números de una revista musical. En suma, no hay *argumento* en el sentido estricto. Lo que hay de trama argumental (generalmente, presentación de un conflicto que resolver, como el de la rebelión de las mujeres en la Lys., o una empresa que hay que llevar a cabo, como la expedición de Dioniso a los Infiernos a buscar un poeta en las Ranas) tiene una visible condición de pretexto para la unidad del espectáculo, hilo de hilván de la alternancia sucesiva de los elementos que he enumerado tan dispares.

3.7. Esto tiene implicaciones para la cuestión del tiempo, que es el corazón de toda cuestión dramática.

3.7.1. A lo largo de una función teatral cualquiera corren necesariamente (al menos) 2 tiempos, el tiempo de la representación (las dos horas mal contadas de una función corriente, o las seis o siete de una trilogía trágica o de una Celestina) y el tiempo de lo representado, que se puede llamar una representación del tiempo.

3.7.2. Esto lo he estudiado con detenimiento sobre la Celestina, donde el esquema se complica un tanto, porque ahí, frente a T_1 (las 7 horas y media), T_2 está a su vez escindido en T_{2a} o tiempo de las horas del día y T_{2b} o tiempo de los días (del mes), desdoblamiento que sólo a un tiempo de juego o representación le cabe. Pero en general, la escisión de T_1 y T_2 y el tratamiento de esa escisión

es lo que más profundamente hace el arte, dramático, de una obra de teatro: tiempo es el juego del drama, o sea de la acción (hay a su vez dos acciones, la de los actores y la de los personajes, aunque, curiosamente, cuando se habla de acción, p.ej. en el “¡Acción”! del cine, se quiere confundir una acción con otra).

3.7.3. Pues bien, lo que pasa en la Com.V. es que el tiempo de la representación, de la acción del coro y los actores, es de tal modo dominante (puesto que, dentro de cada escena, es el único, o bien en él se da también sin más el tiempo representado, p.ej. el del curso de una escena de riña o de persuasión; y en cuanto a enlace argumental, no lo hay apenas) que resulta que el tiempo que corresponde al hilo de hilván de los varios números viene, sin querer, a ser un tiempo (algo como el de los ensueños) vago, innúmero, sin horas y sin días.

3.7.4. Ningún intento más vano, ni más ilustrativo, que el de preguntarle a los Carboneros o a las Aves o a cualquiera de las viejas cuánto, aparte de las 2 horas mal contadas de la representación, cuántas horas o cuántos días dura la acción que se representa.

4. Bien, pues valga esto como esquema o rememoración de qué es la Comedia Vieja; y demos ahora el salto a ver qué es la Nueva.

4.1. Pues lo que ante todo quería hacer notar (y aquí está en cierto modo el centro de esta charla) es que es verdaderamente un salto; y cómo ha podido cambiarse de tal modo el género en el poco tiempo que nos escasean los documentos de la actividad teatral en Atenas, es para mí, y pienso que debería serlo para los estudiosos del asunto, un tanto incomprensible.

4.1.1. Las cifras de fechas que nos interesan son las siguientes: la última comedia de Aristófanes representada en vida de este autor, el Pluto, lo fue en el año 388 (dos años antes de la fecha más antigua en que tenemos atestiguado que en las fiestas se hiciera una reposición de una tragedia, de los trágicos muertos y ya casi clásicos; la Com.V. había durado desde mediados del s.V en que se establecen concursos de comedias en las fiestas; los Acarn., la primera que Arstf. representó en su nombre, era del 425): la primera presentada por Menandro (y no es de creer que ni Filemón ni Dífilo, que eran extranjeros, ni ninguno de los representantes típicos de la Com. Nueva comenzase antes su carrera) es del 321: un intervalo pues de unos 65 años.

4.1.2. En esos años habían sobrevenido grandes catástrofes para Atenas y para todo el mundo antiguo (el hundimiento de Atenas, que Demetrio Falereo, de quien se nos dice que fue condiscípulo de Menandro con Teofrasto el aristotélico, tiene que abandonar al fin para irse a servir a los planes de los Ptolemeos, y que después de debatirse con Demetrio Poliorcetes por la independencia, acaba recibiendo una guarnición macedónica pocos años antes de la muerte de Menandro; pero, con Atenas, el hundimiento de la institución política misma de la *pólis*, para dar paso a la nueva forma de administración estatal de los que bien podemos ya llamar estados helenísticos, los nacidos de la conquista de Alejandro), si bien es cierto que, como ahora recordaré, de todos esos atronadores acontecimientos de la escena política apenas si algún eco penetra en el mundo artístico de la Comedia Nueva.

4.1.3. De manera que si la com. de Menandro es “espejo de la vida”, no lo es ciertamente por reflejar la actualidad suya, sino más bien los casos genéricos de siempre.

5. Ello es que, con la Com. N., nos encontramos con un género de teatro que apenas si tiene algo de común con la Com. Vieja.

5.1. Ciertamente que ambas cosas llevan el nombre de ‘comedia’ (como también la Siciliana), como que son en principio el ascenso a teatro de los *kômoi* o murgas preliterarias; pero esa comunidad (y doble uso) del nombre no tiene más trascendencia que el modo en que la misma duplicidad se mantiene entre nosotros para el uso de la palabra: pues ‘comedia’ es para nosotros, primero, la comedia literaria, llamada a veces de costumbres, e.e. la de Molière, la de Marivaux o Goldoni, o incluso la de B. Shaw u O. Wilde, y en fin, la comedia europea moderna en general, que responde bien al tipo que ahora estoy presentando de la Comedia Nueva; y ‘comedia’ por otro lado, es la comedia musical, la que, sobre todo si atendemos a sus momentos más gloriosos en los escenarios de Broadway, y no a las producciones empobrecidas y torpes que hoy se les sirven a las masas, responde bastante bien al tipo de lo que he descrito como Com. Vieja.

Pues una Com. Nueva está constituida por los siguientes elementos:

► Unos personajes que son tipos: los esenciales, éstos: el Galán, joven señorito, mala cabeza, calavera, enamorado, ingenuo, de buen corazón, etc. (ocasionalmente es del otro tipo, el del joven morigerado, que otras veces es un 2º Galán, amigo y réplica del 1º); el Padre (generalmente del Galán, a veces de la Doncella), severo, tacaño, atento a prevenir los escándalos y derroches del joven (ocasionalmente, es del tipo comprensivo de la juventud, que otras veces es un 2º Padre, amigo, compadre, réplica del 1º); la Madre, a veces opresora del Padre por la dote que ha traído, por lo demás poco prominente en la acción; la Doncella, objeto de los tratos matrimoniales de la trama, pero que como personaje tampoco juega en escena; la Cortesana, enamorada del Galán, que pasa grandes apuros de dinero para comprarla o liberarla de la mancebía o del rival más rico que va a comprarla; con frecuencia ella está también enamorada del Galán y es en todo caso morigerada y de sentimientos nobles dentro de su condición (ocasionalmente, frívola y cínica o descocada, pero así es más veces una 2ª Cortesana, amiga, incluso hermana, y réplica de la 1ª); y el Esclavo, generalmente del Padre, que favoreciendo los enredos amorosos y económicos del Galán, urde la trama de engaños y equívocos (a costa del Padre y de otros adultos y ricos) que forma el argumento de la comedia; ocasionalmente, un 2º Esclavo, tal vez interesadamente fiel a los amos y chivato, hace la réplica del 1º.

5.2. Pero es de notar que, cuando se habla de Comedia de Tipos, puede uno referirse a dos modalidades o acaso dos fases de desarrollo de este género de Comedia: pues hay un primer movimiento, por el cual de la observación de la vida se derivan tipos abstractos, como los que ahora he enumerado para la Nueva, pero de tal modo que, dentro del tipo, caben todavía variedades personales, como lo muestra el hecho de que, en la Nueva p.ej., el Padre, el Galán, la Cortesana y demás aparecen en cada comedia con un nombre propio distinto.

5.2.1. Algo de eso quería quizá decir Aristóteles cuando en la Poét. 1451 b dice de la comedia (y sin duda se refiere a la contemporánea de él, a la Nueva) que “componiendo el argumento (*mýthos*) según leyes de probabilidad, así ponen a los personajes los nombres que les vienen en gana, y no, como los yambógrafos, hacen la poesía sobre el cada uno”; donde lo que contrapone de los yambógrafos podría extenderse a la Comedia Vieja, en tanto que lo que dice de la composición del argumento según probabilidades o verosimilitudes implica en sí lo de los personajes representantes de tipos abstractos (aunque con varios y azarosos o caprichosos Nombres Propios) que estamos dando como primer componente de la Nueva. Y recuérdese que los Caracteres de Teofrasto son ya en buena parte un repertorio de tipos abstractos como los que representan los personajes de la Nueva.

5.2.2. Pero hay un segundo movimiento, por el cual los tipos abstractos, ya bien fijados y manejados en la tradición teatral, vienen a su vez a adquirir personalidad, esto es, a convertirse en per-

sonajes-actores (una figura intermedia entre el actor, sea de acción total, sea de hilo o de guante, y el personaje de la trama de una función determinada) fijos para las sucesivas comedias y con Nombre Propio adscrito para siempre, como en los casos de Arlequín y Polichinela, o aun Pierrot y Colombina, o bien Cristobita, con la Señá Rosita y Cocoliche.

5.2.3. Está claro pues que los tipos esenciales de la Com. Nueva lo son de la primera modalidad o fase. Pero luego están en ella los tipos accesorios, como el *Parasitus* o Gorrón, el Cocinero, el Médico, el Rufián o dueño de la mancebía, el Prestamista, la Lena o vieja medianera y borracha, el Soldado u oficial fanfarrón; que en general no juegan en la trama principal (aunque a veces, por la dinámica que ahora diré, esa barrera puede saltarse), pero de los que no suele faltar uno o varios en cada Com. Nueva. Pues bien, esos personajes accesorios están mucho más cerca de ser tipos en el sentido de Arlequín y Polichinela; y cuando nos llegan noticias, referentes a representaciones populares y preliterarias (de los *deikéliktai* dorios y otras comparsas de la Magna Grecia hasta las farsas, la Atelana u otras, preliterarias o estraliterarias, oscas y latinas) en que había algo como esos personajes-actores fijos, con nombres como *Pappus*, *Maccus* o *Cicirrus*, no podemos menos de sospechar que por ahí debió de entrar en la constitución de la Com. Nueva un elemento de tradición de farsa preliteraria, y más bien doria, en el sentido que diré luego. Y por otro lado es perfectamente posible que los de la Commedia italiana medieval y moderna, farsas de Pulcinella o Comm. dell'Arte, provengan por tradición subliteraria ininterrumpida de las farsas de Sicilia y de los oscos y latinos.

► Segundo componente de la Com. Nueva, o más bien otro aspecto, el dinámico o dialéctico, del mismo, es el de las relaciones típicas entre los personajes, los esenciales y también los accesorios (para su descripción detallada me remito a la Introducción al *Pseudolus* o *Trompicón*, donde hice incluso la gráfica de esas relaciones típicas), relaciones tan tipificadas como los personajes mismos, de tal modo que éstos bien pueden considerarse como los nudos de encuentro de las varias líneas de relación.

5.3. Pero hay una clase de relaciones, las de permutación, por las que un tipo puede en el curso de la acción convertirse en otro, por obra de una *anagnórisis* o re-conocimiento: así, la que era cortesana se descubre hija del Padre y apta por tanto para el matrimonio (pero con la ocasional consecuencia de que la *anagnórisis* es una sororificación, en cuanto que ella resulta hermana del Galán, pudiéndose a veces percibir para tal trama dramática una condición social en que se admitiera la boda entre hermanos), o a veces incluso la Vieja Lena resulta una antigua amada del Padre y redimida también por tanto de su condición; cuando no es que, en el curso de la acción misma, el Galán se disfraza temporalmente de Esclavo, o que el Esclavo, en premio de sus enredos, alcanza la libertad. Pero esta dinámica, por la que un personaje adscrito a un tipo se separa de él para entrar en el molde de otro, está inmediatamente ligada con el tercer componente de la Com. Nueva, de que hablo ahora.

► Un argumento propiamente dicho, una trama con su desarrollo argumental en sentido estricto, esto es, que el desarrollo, con precedentes, presentación de la situación, enredo y nudo, resolución y final feliz (para los tipos esenciales), tiene su dinámica en lo representado, en el argumento, y la representación sólo sirve para representar ese desarrollo (opóngase al caso de la C. Vieja, en que la acción de la representación es la acción de lo representado).

5.4. Podría alguien preguntarse cómo es que, siendo típicas, como he dicho, las relaciones entre los personajes y hasta la dinámica de permutación entre ellos, puede ser importante para esta Comedia el argumento, que en tales condiciones parece que tiene que ser más o menos siempre el mismo. Pero ya se entiende que es precisamente por eso por lo que el argumento ha de tener suma importancia: las maneras en que en cada nueva Com. Nueva el autor se las arregla para presentar la trama general (dificultad amorosa y familiar; dinero, 40 o 50 minas, de por medio; enredo del esclavo; *anagnórisis*;

desenlace feliz) con tales variaciones que sostenga el *suspense* del auditorio y con tales novedades en los accesorios que pueda deleitarlo, es todo el arte de la Com. Nueva; y bien conocemos en las versiones latinas de la Paliata hasta qué punto la novedad de la trama en la variación de la genérica se estimaba como requisito de primer orden para sacar una nueva comedia a las tablas.

5.4.1. Con la predominancia del argumento ha de desarrollarse también un Prólogo argumental, esto es, una primera escena (a veces, artísticamente, segunda, tras una primera escena de acción), parlamento de un personaje, más bien ajeno a la trama, acaso una divinidad (como el Lar familiar en la *Aulularia*; y en la Paliata, al menos con Terencio, llegó a ser un personaje especial para esta misión *ornatus Prologi*, vestido de Prólogo), que explique los antecedentes de la trama y les evite a los espectadores equívocos u oscuridades que le impidieran seguirla (no quita que al final de la evolución de la Com. N., con la Paliata de Terencio, el Prólogo adquiriera otras misiones, notoriamente la de la justificación del autor y la disputa literaria con los competidores). Ese Prólogo explicativo o argumental es algo que se había desarrollado también notablemente en la tragedia con Eurípides sobre todo; y es por este y por otros rasgos por lo que se puede decir que la Com. N., aparte los otros posibles orígenes que ahora le apuntaré, es desde luego mil veces más hija de la tragedia euripídea que de la Com. Vieja.

5.4.2. Pero es sobre todo digno de notar, a propósito de la cuestión del argumento, lo que ha ocurrido con la historia de la palabra *mýthos*: pues al principio en el teatro, para la tragedia, había venido a referirse a la leyenda sagrada o mito sobre el que una tragedia se montaba y que era, al menos para la tragedia más antigua, todo su argumento; entre tanto, fuera del teatro, la palabra se usaba para referirse a un cuento, más o menos fijado en la tradición oral, y por ejemplo a los *mýthoi* o fábulas esópicas. Pues bien, al desarrollarse un teatro de argumento, fue naturalmente *mýthos* la palabra que sirvió para significar ‘argumento (teatral)’, y no sólo eso, sino que, en un tipo de teatro primordialmente argumental, como el de la Nueva y Paliata (y la tragedia euripídea y sin duda posteuripídea), vino a designar la obra dramática misma; de manera que ‘un drama’ se decía igual que ‘un cuento’, y así la traducción latina *fābula* significa igualmente las dos cosas, una obra dramática y un cuento o fábula esópica. Apenas puede darse testimonio más claro de cómo el teatro, en contra de su natura originaria (en la tragedia del s. V y en la Com. Vieja), que era rito de paso, gesto y voz, ha venido a convertirse en narración.

5.4.3. Que en la Com. Nueva está por tanto, con sus dificultades amorosas, separaciones, anagnórisis y demás, uno de los principales orígenes del género literario por antonomasia, la novela, que iba a surgir inmediatamente, destinada a acabar con todos los géneros poéticos o preliterarios (tan tarde como en el *Persiles y Segismunda* y aún más tarde es dado reconocer como trama esencial de la Novela la misma que la de la Com. Nueva) es algo que me parece cada vez más cierto, pero de lo que no es aquí lugar para explicarme con más precisión y pormenores.

5.5. Claro está que estos componentes de la Com. N. implican una aparición o tratamiento del tiempo enteramente distinto de lo que hemos visto para la Vieja: aquí T_2 , el tiempo de lo representado (que ahora puede ya decirse claramente que es una representación del Tiempo) está netamente separado de T_1 , del tiempo de la representación y aparece continuamente referido en el discurso de la comedia, y estrictamente contado (y tenido en cuenta para efectos de la trama) en sus horas (el tiempo que el Padre tarde en llegarse a la plaza para tratar con el banquero y que el Esclavo ha de aprovechar para sustituir en la casa una muchacha por otra), en sus días (el del plazo, que puede vencer mañana, que al Galán se le ha dado para comprar y libertar a su amada, que, si no, se le venderá al rival, al Capitán, por ejemplo), en sus meses (los que ha durado el viaje de negocios a ultramar del Padre, y que pueden ser los mismos que la Doncella violada en las pasadas Dionisias necesita para venir a dar a luz hoy o mañana), y hasta (en la evocación naturalmente) en sus años (los que hace retroceder en el recuerdo la anagnórisis de la pobre vieja que resulta ser la Doncella violada por el Padre en su loca

juventud); si bien es cierto que la acción misma de la comedia se arregla normalmente para ceñirse a las horas de un día, representadas por las 2 mal contadas de la representación; y es en la Com. N. donde esencialmente se fundó la regla clásica de la unidad de tiempo, convenida en esa proporción.

5.5.1. Para la invasión del tiempo en la trama de la Com. N. un curioso testimonio nos conserva un fr. de un autor de la Paliata, en que el personaje (un *parasitus*) habla de relojes: se queja de que se hayan introducido (¿en Atenas de fines del IV?, ¿en Roma de principios del II?) los *solaria* o relojes de sol, que tiránicamente marcan las horas de comer, que antes libremente señalaba el hambre.

5.5.2. Esa separación y fijación de T₂ en la Nueva significa que la Com. se ha convertido casi en narración, dejando casi de ser teatro, en el sentido que con toda esta contraposición de la Com. Vieja y la Nueva trato de ir sugiriendo.

5.6. Añadamos que también la cuestión del lugar, la relación entre el escenario y el lugar representado, ha venido a ser del todo diferente: lejos de aquel escenario de la Com. V. que servía para cualquier cosa, que tan pronto, en el curso de una comedia, era el local de la Asamblea, como la calle ante la casa de Buenvecino, tan pronto un sitio en la tierra como luego, con utilización de la orquesta, las lagunas infernales, como luego los ámbitos subterráneos ante el palacio de Plutón), en la Com. N. la convención de la escena representada es invariable para el curso de una comedia, y a la verdad se ha vuelto casi fija y la misma para cualquier comedia: es la calle y plazuela (con centro todavía señalado por una estatuilla o semejante, recuerdo del viejo altar teatral) delante de dos casas, a izquierda y derecha, ocasionalmente tres, si el fondo-centro se usa como casa y no como calleja perpendicular a la calle prpal., que va de izda. a dcha.

5.6.1. Ciertamente que esta fijación de la escena representada se funda en la estructura de la escena de representación, la arquitectura de la *skēnē* con que toda tragedia o comedia contaba (y hasta la convención de lo que significaban las entradas lateral de izda. y de dcha., rigurosa en la Com.N., ya se había fijado desde pronto en la tragedia); pero lo importante es que esa condición de la arquitectura teatral se ha convertido con la Nueva en fijación del lugar representado. Y por cierto que esa escena de la Nueva seguirá, con las imitaciones teatrales de los Renacimientos medievales y siguientes, siendo la escena en general de cualquier comedia (nótese que es la Nueva, a través de la Paliata, la que resucita literariamente con los Renacimientos, no la Vieja), como se ve todavía hasta en una producción desmesurada como la de la *Celestina*, con sólo las dos casas dobladas en cuatro (las cuatro esquinas del ámbito), mas un ocasional aprovechamiento del centro.

5.6.2. Es también notable que esa fijeza del lugar de la acción suele en la Com.N. compensarse con una alusión en el discurso y trama a los ámbitos exóticos (no a sitios fantásticos como el Reino-de-los-Cucos-en-las-Nubes de las *Aves* o los reinos subterráneos de las ánimas en las *Ranas*), exóticos y principalmente orientales, en cuanto traídos al cuento por los viajes ultramarinos de alguno de los personajes, ya en el curso de la acción o ya evocados de otros tiempos (por eso en la Paliata el lugar tienen que seguir siendo las ciudades griegas, relativamente orientales para Roma).

5.6.3. Y por cierto que ese rasgo es también uno de los que invitan a reconocer la Com.N. (así como sus seguidoras de la Edad Moderna) como la comedia de la burguesía por excelencia: la estrechura y conformidad doméstica de la trama tiene que compensarse con la alusión al mar y las aventuras. También esto ha de ser propio de la novela que a partir de la Com.N. y a costa del teatro se desarrolla.

6. Con estas dos sumarias descripciones de la Com. Vieja y de la Nueva confío que baste para que vean con qué buenas razones se decía que apenas hay nada común entre ambos tipos de teatro, hasta el punto de estrañarnos de que con el mismo nombre de 'comedia' puedan designarse producciones teatrales tan dispares en sus elementos, estructura, movimiento y funciones.

6.1. Algo hay, sin embargo, que es relativamente común a la Vieja y a la Nueva, que es el uso del verso: si bien las partes cantadas han desaparecido (si un coro sigue actuando en las representaciones de Menandro, es para hacer entreactos de danza que no tienen que ver con la trama de la obra, tal como a veces podía una *troupe* de turcos intercalar un número en la representación del Enfermo imaginario) y aunque la variedad, siempre funcional, de metros que jugaban en la Com. Vieja está en la Nueva casi reducida al que se consideraba más llano y hablado de los versos (el más propio para la conversación, el *diverbium* que lo llamaron los latinos), el trímetro yámbico (un verso de seis tiempos o compases, oscilante, al poder ser cada tiempo de 3 en vez de de 2, de las 12 a las 17 sílabas), con todo, la condición de hablar en verso sigue siendo un artificio que hace a la comedia todavía una producción poética y teatral: no se ha llegado a concebir que la función dramática pueda tener sentido separada de eso, y en el ritmo llano, pero todavía regulado por arte, de los yambos se mantiene el último resto de lo que era el fundamento de una producción teatral, el rito.

6.1.1. Ciertamente que de Menandro se alababa justamente la flexibilidad y soltura en el servicio del verso a la conversación corriente, con sus más cotidianas inflexiones y sintaxis; lo cual está cerca de ser alabanza de una utilidad para hacer casi olvidar que se está hablando en verso; y ya en sus tiempos se había dado, con los mimos, como los de Sofrón (y con los diálogos socráticos), el paso a la prosa para el diálogo dramático (aunque más bien literario que teatral), que siguió luego usándose para ciertos géneros.

6.1.2. Pero más aún nos ilustra la vacilación entre los cómicos modernos (por ej. los más grandes, Molière o Shakespeare) entre el uso del verso (que es, por cierto, en virtud de avatares en que hoy no voy a entrar, diversos para el yámbico inglés y para el alejandrino francés, un verso heredero y del mismo tipo en lo esencial que el trímetro yámbico del teatro griego) y el paso a la prosa, e.e. al lenguaje de la novela, con el que se consuma el abandono de la condición poética, teatral, de la Comedia y su conversión en literatura. (No entro tampoco hoy en la ilustración que puede aportar el caso aberrante de la dramática en español, con el uso vibrante de la prosa en la Celestina y luego la torpe sujeción, en nuestro desgraciado teatro del Siglo de Oro, a una versificación de otra clase, impropia para el drama).

6.1.3. Es interesante también a este propósito lo que sucedió con la traslación de la Com.N. que sin ello resultarían demasiado sosos para el público que en la Urbe se está formando; de modo que intercalan arias o duetos y hasta piezas para pequeños grupos de cantantes (nada de coro) en las escenas del original, sin importancia para el desarrollo de la trama argumental, sino ocasión de lucimiento para virtuosos de *bel canto* (que lo eran tanto que a veces no podían serlo los actores mismos, sino que, en lo que se llamaba *cantare ad manum*, el cantante profesional en postcenio ejecutaba la melodía mientras el actor se movía y gesticulaba al compás), aunque no siempre eran intercalaciones, sino que, como nos lo deja ver el único caso en que nos es dado comparar un trozo estenso de Paliata con su original griego, uno del Plocio de Menandro con su versión en Cecilio Estacio, podía también transformarse en aria lo que era simple monólogo en la Com. Nueva. Con ello iba un desarrollo de nuevas formas de versificación para canto y recitativo en la Paliata, que estamos lejos de entender lo bastante bien. En fin, con esos arreglos subsistió la Com. Nueva en forma de Paliata sobre los tabladros (no teatros de piedra) de Roma, hasta poco después de la mitad del s. II ante Chr. en que fallece del todo la comedia antigua.

6.2. Pero ello es que, quitado lo poco que, con la versificación, pueda hallarse común entre la Com. Vieja y la Nueva, que es más o menos lo que ambas tienen todavía de teatro, por lo demás queda patente hasta qué punto las dos formas de la comedia ática se nos aparecen no sólo diferentes, sino opuestas en su función, elementos, arte y tratamiento del tiempo.

7. Como intento de salvar esa contraposición, que bien se sentía, ya los estudiosos alejandrinos inventaron, para los 60 o 65 años (v. 4.1.1.) que separan el fin de Aristófanes del comienzo de Menandro, una cosa llamada Comedia Media, a cuyo cultivo ciertamente se atribuyen nombres numerosos de comediógrafos y títulos de comedias perdidas. Pero, cuanto más estudia uno esos restos, más se le desvanece la Comedia Media y más su entidad se le aparece como compuesta por los doctos estudiosos de la naciente Historia de la Poesía para explicar la contraposición, que no entendían, entre Com. Vieja y Nueva.

7.1. Rasgos que también los estudiosos modernos han querido destacar como caracteres de la Com. Media han sido la parodia trágica o paratragedia, que algunos de los títulos y testimonios sugieren con frecuencia; pero llena de remedos de tragedia está también la Vieja, y aun muchas situaciones o parlamentos y también cánticos corales de Aristófanes son parodias trágicas (por no hablar de las muchas veces que saca a Eurípides mismo con sus aparatos trágicos a la escena cómica); y la tragi-comedia (como se llama en el Prólogo del Amphitruo) o la comodotragedia, es decir, comedias hechas por uso risible de un *mýthos* de héroes o dioses de los que tenía por argumento la tragedia, aunque es cierto que ninguna de las once conservadas responde a ese tipo, sabemos por muchos títulos de otras perdidas del propio Aristófanes (un Dédalo, unas Danaides) y de los otros poetas que debía ser un tipo frecuente en la Com. Vieja. Así que, en suma, no hay fundamentos para darle un carácter propio a la supuesta Media.

7.2. Se pretende a veces que el Pluto, la última de Aristf. representada en vida suya y conservada, presentara una transición. Pero eso sólo podría serlo en lo negativo, en cuanto que faltan en ella casi del todo el coro integrado y la parábasis y mucho del aparato de comedia musical de la Vieja; pero en lo positivo, para nada nos acerca (siendo más bien una escenificación de un *mýthos* o fábula esópica: Dinero está ciego; se le da vista, a ver qué pasa: Pobreza protesta, los buenos celebran, los malos revientan) al teatro de argumento y tipos que es la Nueva.

7.3. También se ha querido buscar rastros de la Media en los originales desconocidos de algunas papiros, especialmente el Persa, los Menaechmi y el Amphitruo; pero lo más que se puede decir es que alguna de esas comedias plautinas, algo extravagantes respecto a la norma, procedía de originales en que los caracteres de la Com. Nueva no se habían configurado y restringido tanto como en la de Menandro.

7.4. Lo que podemos pues pensar prudentemente es que durante los turbulentos años del hundimiento de Atenas y establecimiento del nuevo modelo de mundo, se seguían en la escena ática presentando ejemplos de Com. Vieja, empobrecida ciertamente (sabemos incluso que los herederos de Aristf. presentaron algunas tras su muerte), y que, por otro lado, antes de Menandro llevaban ya unos años apareciendo ejemplos de Com. Nueva (así, de un Eubulo, que por otro lado debió de hacer en ese período, como Teopompo, comedias al modo de la Vieja, con ataques a los personajes contemporáneos de la política, nos quedan fragmentos de una Stephanopólides o Vendedoras de coronas que, completados con los de la adaptación de Nevio en la Corollaria, nos revelan los tipos y la intriga de una Nueva, así como se ve por restos de otras de ese período medio la ascensión del Esclavo a papel prominente, como es también característico de la Nueva), por cuyos orígenes y entrada en la escena ática seguimos preguntándonos.

8. Pero pienso que para aclarar algo, no evolución ninguna, sino el cambio de un género de teatro por el otro no se ha tenido bastante cuenta de que, por un lado, había de tiempo atrás fuera de Atenas otra clase de comedia que alcanzó también la dignidad de la conservación escrita, la comedia de Sicilia con el viejo Epicarmo, y de que, por otro lado, lo que pasa con la Com. Nueva es que ya no es propiamente ateniense como la Vieja, sino que es accidental, debido al mantenimiento del prestigio cultural de Atenas y a la personalidad de Menandro, que la conocamos ante todo como representándose en Atenas.

8.1. Tocante a lo primero, hay que recordar que las farsas y *kômoi* populares que florecieron especialmente en muchas ciudades dorias (y precisamente hallamos que en Aristófanes y en un par de versos de Ecfántides se desprecia por más burda la comedia megárica que la ática, lo cual revela en la Com. Vieja una cierta conciencia de filiación y deuda con aquellas farsas populares) debieron en las colonias doras de la Magna Grecia y especialmente en Siracusa venir a tener, ya desde mediados del s. V, una elevación al rango de gran espectáculo ciudadano y a la dignidad literaria, de que son testimonio los numerosos fragmentos de Epicarmo, en que el *agôn* o disputa ritual de que antes he hablado aparece como disputa conversacional. Y en Siracusa laboró también Sofrón, cuyos mimos, divididos en masculinos y femeninos, debían ser especialmente coloquiales, y de cuyo libro se nos dice que Platón (que también en el *Teetero* alaba como alto poeta a Epicarmo) lo tenía como libro de cabecera; de manera que puede plausiblemente atribuírseles a esas formas de diálogo dramático un notable influjo en la creación del nuevo género (literario, es decir prosaico) del diálogo socrático. Todo lo cual nos sugiere un tipo de teatro cercano a los rasgos de la Com. Nueva.

8.2. Y en cuanto a lo segundo, nos es útil saber que, aunque Menandro era ateniense, muchos otros de los poetas de la Nueva de que hay noticia eran forasteros avecindados (así Dífilo, de Sinope en la Paflagonia) y otro de los más ilustres, Filemón, era precisamente de Siracusa. Lo cual le da bastantes visos al pensamiento de que lo que aportaban a la escena ateniense era un producto ya de la nueva *oikouménē* de los reinos alejandrinos, en la que también Atenas había de sumirse, y elaborado en buena medida sobre una tradición, ya pasada a literatura, proveniente del teatro siciliano.

8.2.1. Del que hemos dicho, por otra parte, que debía de estar inserto en una vivaz tradición de teatro popular (oral y no escrito) de funciones medio improvisadas y con tendencia a la fijación de actores-personajes, que cundiría por toda la Magna Grecia y por oscos, etruscos y latinos (de modo que Nevio, Plauto y los otros adaptadores literarios de la Paliata operarían sobre una previa adaptación teatral preliteraria; de lo que da muestras también la versificación dramática latina), y que pudo luego, por debajo de la Literatura, prolongarse por Italia, hasta volver a aflorar con la comedia italiana moderna.

9. Pero, sea lo que sea de esas posibles conexiones, lo que importa a nuestro propósito es otra consideración, con la que remato este esquema de contraposición entre Com. Vieja y Com. Nueva, y con la que confío que aparezca claro el sentido de la lección sobre teatro en general que de esa contraposición se me deriva: a saber, que aparte de y junto con los estruendosos acontecimientos políticos (v. en 4.1.2.) que llenan el hiato histórico entre el fin de Aristófanes y comienzo de Menandro, en ese hiato se ha producido el hecho más decisivo para la historia de nuestra cultura, que es el surgimiento precisamente de una Cultura (y por tanto, de un Arte, de una Ciencia, de una Literatura) en sentido estricto, definida por el rasgo de la ‘conciencia de sí misma’: es desde entonces cuando el Arte se sabe a sí mismo como Arte, la Ciencia (o si prefieren llamarla Filosofía...) se sabe a sí misma como tal, y la poesía, al saberse a sí misma, se hace Literatura: la Cultura en conjunto, en fin, que desde el co-

mienzo de esa época pugnaba por encontrar su nombre, con un nuevo uso de *paideía*, que la liga con justicia a la educación, se reconoce a sí misma como Cultura.

9.1. Con Platón y Aristóteles se ha establecido una Filosofía (esto es, una Ciencia), normal u ortodoxa, pero no sin su rama heterodoxa, con Epicuro (nacido el mismo año que Menandro y seguramente camaradas en el servicio como efebos); en cuanto al Arte, no tardarán en fundarse los Museos (donde las Musas quedan presas para siempre) y las artes de reproducción de las esculturas o pinturas tenidas ya por clásicas o modélicas; y por lo que hace a la Literatura... es cierto que ya de antes la poesía se había puesto por escrito (si no, no tendríamos ni Homero ni Aristófanes que leer) y se había inventado una producción primariamente escrita, la prosa; pero lo definitorio de este trance es que la poesía se hace literatura, es decir, una producción primariamente escrita; y con ello la industria del libro, la biblioteca, pública o privada, y la Filología (como arte de editar a los viejos poetas preliterarios) hacen también su aparición.

9.2. También en este trance, según hemos tenido ocasión de descubrir ayer en una de nuestras discusiones, hace su aparición el aburrimiento, y su correlato, la diversión (términos que carecen de correspondencias, ni aun aproximadas, en griego antiguo), fenómenos que están inmediatamente ligados a la nueva noción (y realidad) de 'tiempo' que con esta fase se impone; pues es claro que las gentes (en buena parte analfabetas) que acudían a las funciones de la Com. Vieja (y de la vieja tragedia) no podían aburrirse, ni por tanto divertirse, sea lo que sea cualesquiera otra cosa que imaginemos que les pasaba en el teatro. Es ahora cuando, con la Cultura, se inventa el aburrimiento, y por consiguiente, la diversión.

9.3. Con los términos *helenismo* y *helenística* suele designarse la época que así comienza, acuñados el siglo pasado por G. Droysen con motivo fútil, pero con razones más profundas de las que él creía, como ha mostrado el éxito de la denominación: pues esa derivación por los sufijos *-ism-* o *-istic-* sobre el nombre *heleno* refleja bien esto que estoy diciendo de la aparición de la Cultura como conciencia de sí misma: ahora se hace Grecia real, como idea de 'Grecia', en el momento en que lo-que-era-Grecia-sin-saberlo desaparece.

9.3.1. De modo análogo, por cierto, se construyen en Roma los primeros teatros de piedra en el momento en que, después de Terencio, con las últimas reposiciones de la Com. Nueva, ha muerto el teatro antiguo, en el sentido con que el rito y función teatral se había fundado tres siglos y medio antes en Atenas.

9.4. Por lo demás, en ese mundo helenístico se incorpora toda Roma y la cultura romana, al menos hasta el Imperio (y el caso de la Com. Nueva en la Paliata es bien revelador a tal propósito), y la Literatura Romana, que es la primera Literatura en otra lengua, con la que aparece el fenómeno de la traducción, según he estudiado más detenidamente en otro sitio, confirma por ello mismo la institución de la Literatura, y no hace sino establecer más claramente (por la separación, que la traducción aporta, entre el significado y el lenguaje, entre la palabra y la idea) la realidad de la Cultura en el sentido estricto que la describo, como realidad de la conciencia de sí misma.

10. Bien, pues con esto confío en que se entienda algo mejor qué es lo que revela la contraposición entre la Com. Vieja y la Nueva que he tomado como tema, y cómo en ella está implicada una contradicción neta entre teatro y literatura: lo que se ha cambiado, de la Vieja a la Nueva, es, en dos palabras, el rito por el argumento, la sintaxis por la semántica...: la Com. Nueva es ya casi un teatro literario, se acerca ya a ser novela en escena: son las cosas que en ella se dicen lo que cuenta, argumento, dibujo de caracteres, y también lo que se llama entre nosotros el mensaje, la tesis, las ideas; y co-

rrrelativamente, se han atenuado o abandonado del todo los elementos que hacían de la Com. Vieja una función propiamente teatral: el rito y juego con el tiempo (no de lo representado, sino de la representación), el canto y recitación rituales (el lenguaje festivo, que se opone al habla de los negocios cotidianos), y con el rito los varios elementos rítmicos de la función, ritmo de pasos, de gestos, de sílabas, de alternancia entre los varios tipos de escena y ejecución dramática.

10.1. Pero esos elementos rítmicos y musicales, abandonados en la Com. Nueva, siguen viviendo en otros sitios: por los teatros y los diversos locales de diversión del mundo helenístico los *disiecta membra* del teatro se debieron de desarrollar por separado y gozar de mucho favor entre las que ya podemos llamar, como los dirigentes, masas de los que podemos ya llamar estados de ese mundo: conciertos de música instrumental, conciertos de canto, con virtuosos a veces altamente aclamados entre el público, funciones de *ballet* o pantomima, que muchas veces utilizan como hilo los mitos de la vieja tragedia, funciones de titereros y acróbatas y semejantes a las de nuestro circo (donde la herencia del teatro confluye con la de las competiciones deportivas), funciones de *cabaret* con breves *sketches* cómicos dialogados (en prosa, por supuesto) alternando con números de canción y baile... todo ello, en caso de tener texto hablado o cantado, demasiado despreciado y estimado de género ínfimo por los cultos como para quedar registrado por escrito o editarse seriamente; de manera que apenas si por algunos pobres harapos de papiros egipcios y por lo que en 6.1.3. he dicho que entró de ello en la Paliata podemos hacernos una idea de lo que debían de ser los textos y la música correspondiente de aquellas producciones.

10.2. Lo cierto es que, como en tanto en las altas esferas se ha establecido y desarrollado la Cultura, con sus Museos, sus Bibliotecas, su Literatura refinada, sus ediciones esmeradas de los ya clásicos, incluido Aristófanes, se ha consumado netamente la escisión entre unos espectáculos más o menos teatrales para gran público y un teatro literario, a veces escrito (ejemplo que nos queda, la *Alexandra* de Licofrón, si no queremos contar como teatro literario los *Idilios* de Teócrito, de los que sin embargo el de *Las siracusanas*, aun en verso, está muy cerca de los *Mimos* de Herodas, que representan perfectamente esa modalidad de refinamiento que es la estilización literaria de la conversación vulgar), y sobre todo leído cultamente, con de vez en cuando alguna reposición de algún Eurípides por ejemplo (no, al menos que tenga yo noticia, de un Ésquilo o un Aristófanes) hecha ya sin duda en interés de la Cultura y protegida por algunos dirigentes ilustrados, más, hasta comienzos del s. II al menos, la repetición, seguramente con amplia audiencia, de comedias de Menandro y los otros de la Nueva, a veces en versiones en lengua bárbara que quería dejar de serlo, como las de la Paliata que, según ya les he espuesto, consiguen con la inyección de elementos musicales helenísticos prolongar la vida del teatro hasta mediados de ese siglo.

10.3. Pues esa misma escisión entre espectáculos teatrales vivos, pero infames y para masas, y teatro literario fino, pero para escribir y leer, no para jugar, es la que sigue rigiendo en Roma como en el resto del mundo helenístico, y es la que sigue (con el progreso de los gladiadores y demás juegos de anfiteatro y de los grandes festivales del circo) rigiendo en el Imperio. De manera que ahora pienso que pueden ustedes hacerse una idea fidedigna de qué es lo que se representaba, desde su fundación y en adelante, en este teatro de Mérida a cuya sombra nos reunimos a hablar de teatro: algún concierto, algún *ballet* o pantomima de tema trágico, algunas funciones de mimos, más de tarde en tarde la trabajosa reposición de alguna tragedia clásica (tal vez Eurípides en adaptación latina y sin coro) o el montaje, con favor especial y ayuda del procónsul o de un alto funcionario, de una imitación de Eurípides que hubiera compuesto algún literato provinciano; que ni tal favor siquiera, que yo sepa al menos, llegó a alcanzar ninguna de las que Séneca escribiera.

11. Y, pasado como un sueño la Edad Tenebrosa (V-VIII) en que parecía que se iba a hundir este mundo y continuado a través de la letra escrita con los Renacimientos medievales y modernos y lo poco que ha pasado después, esa misma separación es la que rige hoy entre nosotros: los géneros populares de la revista musical, el *vaudeville* o la zarzuela, cada vez más desasistidos de los poetas y los músicos cultos, desaparecidos o condenados a ser cada vez más infames y para masas, mientras por el otro lado (por arriba) prolifera, en mala competencia con la novela, un teatro fino y literato; y las propias comparsas de los cómicos, hélas ahí vacilando entre dedicarse a funciones de *ballet*, mimo o circo, que puedan divertir un poco a la gente, o apenar con la carga de intentar hacer vivir sobre las tablas teatro literario; y muchos de ustedes mismos, ante el problema que les plantean estas piedras del teatro de Mérida y los recursos de protección oficial de la Cultura, debatiéndose entre las dos posibilidades de hacer teatro, no se sabe cómo, o de hacer Cultura, que al fin y al cabo es lo que paga y hasta cuenta con un nutrido público obediente; posibilidades que, pese a tantas honestas tentativas de confundirlas en una misma representación, la verdad es que no resultan compatibles.

11.1. Vivimos ciertamente en un mundo helenístico y plusquamhelenístico, en un mundo de divorcio entre la Masa y la Intelectualidad, en un mundo condenado al aburrimiento y la diversión, en un mundo, en fin, de Cultura, más confirmado aún por la asunción de la Cultura por el Poder. Pero si, pese a todo eso (pues nada es tan perfecto, claro ni cerrado como mi esposición lo hace parecer), alguno de ustedes desea vivamente intentar hacer teatro, sólo me queda, para darle ánimos en ello, recordarle que, por debajo de toda la Historia de la Cultura, aquel amor del rito, el juego de miembros y de voz, sigue latiendo en los corazones; y si me es dado atreverme, recomendarle que, aparte de aprovechar para el intento los restos de tradición de la comedia musical y los otros géneros teatrales populares, y de aprovechar también (no se me llame a contradicción) lo que a través de la trasmisión escrita puedan enseñarnos cosas como las comedias de Aristófanes, siga fiel a eso que debía ser la primera ley para cualquier actor o director de escena: confiar en el público, en la gente, en el pueblo; que si Lope, para justificación del infame teatro que a nuestras masas imperiales se les servía, hubo de llamarlo vulgo necio, sigue siendo verdad lo que discretamente replica Iriarte en la fábula del Burro y su Amo, “que si, en dándole paja, come paja, / siempre que le dan grano, come grano”; grano que, ciertamente, no quiere decir Cultura. En lo que se confía cuando se confía en la gente es en que ahí hay siempre, dispuesto a despertarse, algo de aquel amor por el juego con los pasos, los gestos, la voz, el canto, la palabra, el juego, en fin, con el tiempo, de donde nació, desde abajo, hace apenas venticinco siglos, el teatro de nuestro mundo con la tragedia y la comedia ática; y que “hoy es siempre todavía”.

Jornadas de Mérida, 1984