

La historia del teatro en occidente tiene sus raíces en Atenas, entre los siglos VI y V A. C. Allí, en un pequeño hoyo de forma cóncava –que los protegió de los fríos vientos del Monte Parnaso y del calor del sol matinal– los atenienses celebraban los ritos en honor Dionisio; estas primitivas ceremonias rituales irían luego evolucionando hacia el teatro, constituyendo uno de los grandes logros culturales de los griegos. Lo cierto es que este nuevo arte estuvo tan estrechamente asociado a la civilización griega que cada una de las ciudades y colonias más importantes contó con un teatro, cuya calidad edilicia era una señal de la importancia del poblado.

El teatro griego –o para ser más precisos esa forma de teatro que conocemos como tragedia– había tenido su origen en el ditirambo, una especie de danza que se realizaba en honor del dios Dionisos. Si tenemos en cuenta que Dionisos era la deidad del vino y la fertilidad, no debe sorprendernos que las danzas dedicadas a él no fueran moderadas ni que sus cultores estuvieran ebrios. A fines del siglo VII A. C., las representaciones del ditirambo se habían difundido desde Sición, en las tierras dóricas del Peloponeso donde se habrían originado, hacia los alrededores de Corinto, donde ganaron en importancia literaria. Muy pronto, se habían extendido hasta Tebas y hasta las islas de Paros y Naxos.

Para todos aquellos que conocen los muy espaciales efectos del sol de Grecia, de su vino ligeramente resinoso y de ese buen humor espontáneo llamado *Kefi*, no es tan difícil comprender que esta primitiva danza adquirió tanta popularidad entre los bulliciosos festejantes que celebraban los misterios de la liberación por el vino.

En nada se parecieron las representaciones teatrales de la Atenas de Pericles a las espontáneas ceremonias de la fertilidad de dos siglos atrás. Sin embargo, el teatro tuvo su origen en dichos ritos. Lo atestiguan los mismos vocablos, "tragedia" y "comedia". La palabra tragedia, del griego *tragos* (cabra) y *odé* (canción), nos retrotrae literalmente a los ditirambos de los pequeños poblados, en los que sus intérpretes vestían pieles de macho cabrío e imitaban a las "cabriolas" de dichos animales y donde, muy a menudo, un cabrito era el premio a la mejor representación. Aunque Aristóteles no concuerde con ello, quedan pocas dudas que la palabra comedia deriva de *Komazein* (deambular por los villorrios) lo que sugiere que los intérpretes –a causa de su rudeza y obscenidad– les estaba prohibido actuar en las ciudades.

En el siglo VI, Tespis, un poeta lírico, que viajaba en carreta de pueblo en pueblo, organizando las celebraciones de las festividades locales, introdujo el ditirambo en el Ática. Dejando de lado las desordenadas danzas de lascivos bebedores, los ditirambos que Tespis escribió, dirigió y protagonizó fueron representaciones orgánicas de textos literarios para bailar y cantar, con acompañamiento de flauta, interviniendo cincuenta hombres o jóvenes.

Habría sido de Tespis –o de Frínico, su sucesor– la idea de destacar a uno de los intérpretes del resto del coro, creando así la necesidad del diálogo dramático. Surgió así la forma teatral que denominamos tragedia. Esta nueva forma recibió la aprobación oficial en el año 538 A. C. cuando el tirano Pisístrato decretó la primera competencia ateniense de tragedias. La presentación como competencia cívica, elevó esa nueva forma de celebración al sagrado nivel cultural de los juegos de Atenas. Pisístrato aseguraría más tarde su permanencia al asignarle un predio en un lugar muy concurrido de la ciudad –una loma ubicada entre la zona más escarpada de la parte alta de la ciudad y la calle de los Trípodas. Este terreno fue consagrado a Dionisos y hasta nuestros días se lo conoce como el teatro de Dionisos.

Nada queda en las primitivas estructuras que fueron por entonces utilizadas como teatros, aunque los estudiosos basándose en fragmentos de información recogidos en varias fuentes, han logrado ensamblar las distintas partes de un rompecabezas que nos da una imagen bastante confiable de dichos edificios. Sabemos, por ejemplo, que la estructura principal del área de actuación era la orquesta circular (del griego *orchesthai*: bailar), donde el coro bailaba y cantaba. Es probable que las zonas circulares y pavimentadas que las comunidades rurales griegas usan todavía para trillar el grano –debido a su forma y utilidad– hayan sido las

primeras orquestas (este término aún sirve para designar en algunos teatros europeos al área que, luego de quitar las butacas, puede ser utilizada para bailar.). Adyacente a esta zona, había un altar para los dioses, donde se recibían y conservaban los ofrendas y un edificio donde los actores se vestían y del que pasaban a la zona circular, reservada para las danzas. Ambos edificios estaban contruidos en madera. Además, según parece, el público ateniense, que era muy numeroso para permanecer de pie, se sentaban en rampas de tierra dispuestas alrededor de la orquesta. Tiempo después, sobre esas rampas, se construyeron gradas de madera para que el público estuviera más cómodo.

El edificio lateral que actualmente consideramos como típicamente griego, surgió de esos simples elementos. A medida que el teatro aumentó en importancia como espectáculo, el tamaño del altar fue disminuyendo, el edificio de las ofrendas se transformó en la tesorería y el edificio de los camarines se convirtió en *skene* o sea el lugar donde los actores representaban (en oposición a la orquesta, donde solamente podía actuar el coro). Los camarines también servían como antesala de la cual los actores salían a escena y a donde luego se retiraban.

Muy poco nos ha quedado del basto repertorio ateniense que incluía cientos de obras teatrales. Sólo nos han llegado los nombres de la mayoría de sus autores. De todas maneras no hay ninguna duda de que el teatro en Atenas fue una institución maravillosamente coordinada, cuya función primordial consistía en exaltar la cultura ateniense, En enseñar moralidad y en proporcionar a la ciudadanía su sentido de identidad. En el siglo de Pericles, en esa institución habría de alcanzar la perfección artística, llegando a figurar junto con la democracia, la historia, la filosofía y la retórica como un loro intelectual superior.

Durante siglos, la mayor parte de lo que sabemos del teatro ateniense nos a llegado por medio de la *Poética* de Aristóteles. A pesar de que fue escrita en el año 344 a. C. –ochenta y cinco años después de la muerte de Pericles– es la crónica más antigua y más completa sobre el teatro griego, sobre su historia y preceptiva. La arqueología moderna y los estudios han cuestionado repetidamente la autoridad de la *Poética* argumentando que se trata de un trabajo muy posterior, pleno de opiniones subjetivas y comentarios de segunda mano. Sin embargo, nos ha proporcionado una gran riqueza de información en cuanto a las normas por las cuales los autores griegos se regían para escribir sus obras, a la utilización de esas normas y hasta un relato de sus orígenes e historia. Independientemente de sí las fuentes a que recurrió Aristóteles son exactas o no y si sus opiniones son validas –dejando de lado el problema aun más serio de sí su obra pudo ser mal interpretadas–, los efectos decisivos que su *Poética* a tenido posteriormente sobre la erudición, la critica y el gusto teatrales de Europa occidental, son lo suficientemente importantes como para asegurarle un lugar de suma importancia en la historia del teatro.

A menudo, la tragedia ateniense rendía homenaje al pasado mítico del gobierno de la ciudad, presentando aspectos de historia que ya eran bien conocidas por los espectadores. Al hacerlo, los antiguos dramaturgos griegos observaban un orden invariable de presentación, imponiendo reglas de composición para los futuros autores y ofreciendo una estructura familiar por lo cual la ciudadanía podía juzgar la excelencia de sus trabajos y su representación. Así, tanto en el teatro como en sus competitivos juegos públicos, los atenienses daban lugar a otra asamblea dinámica donde la ciudadanía participaba, juzgando el valor de lo que el gobierno de su ciudad había escogido fomentar. El orden de interpretación de una tragedia requería de la existencia de un *prólogo*, en el cual el autor informaba a los espectadores sobre el mito y las circunstancias particulares que él había elegido para presentarlo. Luego seguía el *párodos*, durante el cual el coro se adueñaba de la orquesta, interponiéndose entre el público y la acción. Luego se presentaban los *episodios* de la acción, cada uno de los cuales estaba ligado al otro por las intervenciones líricas del coro, llamadas *stásima*. La obra terminaba con el *éxodo*, durante el cual el coro hacia abandono de su área de interpretación.

La significación histórica y social del coro –a menudo ignorada en las reelaboraciones de la tragedia griega– es una clave para comprender la función del teatro en la antigua Atenas. El coro que es históricamente el elemento más antiguo de la tragedia representada, voz conservadora de la comunidad por medio de la cual las acciones individuales de los personajes eran juzgados. El coro hacia su aparición en el espectáculo antes de

que comenzara la acción anunciada, emitía sus comentarios, aprobando o desaprobando y advertía a los espectadores entre uno y otro episodio, fijando de este modo la acción de la obra, en lo que constituía decididamente un contexto social.

La representación de las obras –instituidas y subvencionadas por decretos civiles– Era una de las partes principales de las Dionisiacas con cuyas celebraciones Atenas honoraba a Dionisios; la asistencia a dichas representaciones era una obligación para todos los ciudadanos. Un gran carruaje en forma de barco –con lo que se conmemoraba la mítica de Dionisos desde el mar– era arrastrado a través de las calles por actores disfrazados de sátiros hasta el sagrado recinto ubicado al pie de la acrópolis. Dentro del carruaje, sentado en un trono adornado por enredaderas de vides se hallaba el actor principal, portando la máscara y atuendos de Dionisos. En la zona de actuación del sagrado recinto y a la vista de todos, se colocaba una antigua estatua de madera de la deidad. Ello servía para recordarles constantemente que Dionisos era en verdad el patrocinador de esos juegos rituales, sumamente competitivos.

El público ateniense estaba formado por espectadores ávidos y pacientes. Llegaban al teatro en cuanto se asomaba el sol y generalmente veían – en rápida sucesión– tres obras del mismo autor sobre el mismo argumento mítico. Luego seguía una cuarta obra, llamada drama de sátiros, en la cual el mismo mito que acababa de ser interpretado con solemnidad, era ampliamente ridiculizado. Sin duda, era una reacción saludable después de tanta solemnidad.

Aun cuando consideremos a los atenienses una capacidad de atención mayor que la nuestra, es obvio que llegaríamos a la conclusión de que estas obras eran interpretadas con mayor rapidez que nuestras actuales versiones de las tragedias griegas. Las cuatro obras debían terminar al mediodía, ya que en las primeras horas de la tarde el brillante sol de Grecia –que los espectadores habían tenido a sus espaldas durante toda la mañana –les daría directamente sobre los ojos y aunque las Dionisiacas tenía lugar a fines de marzo, aquello era una dura prueba. Dado que el desayuno no era una costumbre griega y que las nueces, garbanzos y habas que solían masticar mientras permanecían sentados, no resultaban una comida muy sustanciosa, los espectadores abandonaban la zona sin sombra en cuanto terminaba el drama de sátiros para tomar su comida principal. Luego dormían una siesta hasta el atardecer, momento en que volvían al teatro para presenciar una sola comedia antes de que anocheciera.

Las Dionisiacas, igual que la Pascua Cristiana, era celebraciones de resurrección así como la fiesta más importantes del año litúrgico. Tenían lugar en una época del año en el que la mayoría de los atenienses estaban en sus hogares, antes de la iniciación de las tareas del campo, el comercio o la guerra. Los concurrentes al teatro a Atenas desde las colonias lejanas y desde las ciudades –estados tributarios se enviaban mensajeros con regalos para el tesoro ateniense–. Multitudes de aldeanos invadían Atenas, apretujándose en sus calles y animando las tabernas y las posadas con su algarabía. En el primero de los seis días de celebración, se servía el vino nuevo y los atenienses, que por lo general fueron abstemios, bebían en gran cantidad. Sin embargo, al contrario de los que sucedía en las Leneas –Reservadas a la comedia– las Dionisiacas eran celebradas con un cierto grado de dignidad. Después de todo, eran las fiestas principales en honor de la deidad más popular de la ciudad.

Se ha estimado que el teatro anterior a Pericles, con sus primitivos asientos, podía albergar entre quince y diecisiete mil personas entre las cuales, las menos privilegiadas se ubicaban como podían. Con tal presión no es de extrañarse que las gradas se derrumbaran desastrosamente en algunas ocasiones. Esto dio lugar a que las autoridades de la ciudad decidieran abandonar la construcción de graderías de madera, y reemplazaran por los durables asientos de piedra que gradualmente asociamos con los teatros griegos.

La construcción del teatro de Dionisos fue iniciada bajo el gobierno de Pericles hacia el 435 a. C. y terminada setenta y cinco años más tarde bajo el gobierno de Licurgo. Aunque esa estructura fue reemplazada con posterioridad, fijó las relaciones espaciales entre la orquesta circular, donde actuaba el coro, la *skene*, que era el dominio de los actores, y el *theatai*, donde se sentaba el público.

Estas relaciones básicas duraron casi seiscientos años y, por consiguiente, las modificaciones arquitectónicas de los griegos y romanos posteriores son una clara señal del cambio de actitud que se produjo respecto del coro, los actores y aun del mismo teatro. Esos cambios, que se realizaron gradualmente, pueden ser fácilmente detectados al comparar el gran teatro de Epidauro donde la orquesta, la *skene* y el *theotai* ejemplificaban las relaciones aceptadas en tiempos de Pericles con las ruinas del teatro de Dionisos en Atenas, transformado por los romanos de modo tal que la *skene* penetró en la orquesta, y donde la misma orquesta fue encerrada por una serie de muros dobles que permitían el área para los espectáculos acuáticos. El coro, que fue el elemento más importante del teatro griego, cedió su lugar ante la creciente popularidad de los actores y, del mismo modo, las crecientes demandas de entretenimientos espectaculares de naturaleza netamente seglar, debilitaron la naturaleza puramente sacra de los ritos originales.

Es una ironía de la historia el hecho de que la gran era del teatro griego se extinguiera antes de que pudiera construirse un edificio adecuado y orgánico para sus fines específicos. A pesar de ello el teatro de Dionisos, comenzado bajo el gobierno de Pericles, habría de convertirse en un modelo de edificio teatral tanto de su época como del posterior período helenístico. En este teatro el edificio destinado a los camarines fue construido al costado de la orquesta y funcionaba como un elaborado marco arquitectónico que servía de fondo al trabajo de los actores y como pared acústica. Los espectadores que al principio rodeaban la orquesta se aislaron tanto de los actores como del coro a través de un ancho pasillo siendo obligados a sentarse en el *theotai*, una gradería con asientos inclinados, dispuesta en forma de abanico abarcando más de la mitad de la circunferencia de la orquesta.

El *theotai* en sí estaba dividido en secciones en forma de cuña, fácilmente controlada por los encargados de asignar los asientos. Los atenienses integraban un indisciplinado, muy competitivo y dado a expresar libremente sus opiniones. Cuando un espectáculo les provocaba admiración, aplaudían sonoramente pero eran capaces de patear, gritar y silbar cuando lo consideraban inferior.

Era de ver el *arconte*, es decir del magistrado más importante de la ciudad, la organización de la competencia de obras trágicas y cómicas para las Dionisiacas. Él elegía las tres obras que consideraba de mayor valía, asignándoles un patrocinador que pagaba su producción. Desde las primeras épocas los atenienses ricos consideraban obligación cívica de su parte, el emplear sus riquezas para la mayor gloria de Atenas ya fuera construyendo barcos, equipando ejércitos, edificando o produciendo obras artísticas.

Después que *Tespis* creó la primitiva estructura de la tragedia separando a un miembro del coro de los restantes, exigiendo así la necesidad del diálogo, sólo bastó un siglo para que la tragedia alcanzara su total desarrollo. Los años de su mayor grandeza se corresponden estrechamente con las vidas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, los dramaturgos maestros de la edad de oro del teatro griego. De los cientos de tragedias escritas por estos tres autores y sus contemporáneos, tan sólo nos han quedado treinta y dos. Siete de ellas son atribuidas a Esquilo y siete a Sófocles; de las dieciocho restantes, diecisiete son, sin duda, obras de Eurípides. Estas treinta y dos obras nos demuestran de manera dramática la evolución de la tragedia de una forma teatral autoritaria y altamente disciplinada hasta una forma de celebración de lo individual.

Los estudiosos no saben con certeza la fecha de nacimiento de Esquilo pero sí pudieron establecer que ya se lo conocía como autor hacia el año 500 a. C. De sus noventa tragedias sólo conocemos el nombre de setenta y cinco. Se piensa que Esquilo es quien fijó el orden y la forma de la tragedia, aunque pareciera que el orden del *prólogo*, *coro*, *informe del mensajero* y *el lamento final de las víctimas*, ya estaba establecido cuando el dramaturgo agregó al coro dos actores más. Sin embargo, durante su época, esta forma de alta tragedia, se aproximó a la perfección. Se había desarrollado desde los comienzos rituales (cuando sus diversas partes no estaban conectadas entre sí) hasta la inclusión de los elementos que hoy reconocemos como los componentes básicos de una obra: la acción, el conflicto, la caracterización y la resolución. Al leer *Los persas*, la más antigua tragedia de Esquilo, podemos ver cómo los ritos dionisiacos estaban dedicados a la identificación y glorificación de la civilización ateniense y al orgullo de sus ciudadanos.

Sófocles, que tenía casi treinta años menos que Esquilo, le ganó a este en el año 406 a.C. y sus principales creaciones giran en torno a la leyenda de Edipo. Layos, rey de Tebas, hijo de Labdaco, del linaje de Cadmos, se casa con Yocasta, hermana de Creonte. Apolo, desde su oráculo de Delfos, aconseja a Layo que no tenga descendencia, pues sería su perdición; le predice que si tiene un hijo, este le dará muerte a él, su padre, y se casará con su madre, ocasionando luego la ruina de Tebas. Layo no hace caso de estos avisos y tiene un hijo, al que pone por nombre Edipo. Sin embargo, para esquivar las desgracias que le amenazan, entrega a su hijo a un criado con la orden de que lo lleve a un bosque y allí le dé muerte. Esta cruel misión no es cumplida por el criado, y Edipo crece fuerte e inteligente lejos de Tebas.

Cierta día se encuentra a un hombre por el camino, con el que tiene un altercado y Edipo le da muerte; lo hace sin saber que ese hombre es su padre, el rey de Tebas. Luego, a las puertas de la ciudad de Tebas, se encuentra con la Esfinge devoradora de hombres la cual proponía a todos los caminantes una adivinanza o enigma. Puesto que nadie sabía dar la respuesta adecuada a este enigma, la Esfinge devoraba al ignorante. La pregunta era: "¿Cuál es el animal que por la mañana anda con cuatro pies, a mediodía con dos y por la noche con tres?". Como siempre, la Esfinge hizo esta pregunta a Edipo, quien acertó el enigma y dijo: "Este animal es el hombre; por la mañana, o sea, en la infancia, anda a gatas, tiene por lo tanto cuatro pies; al mediodía en la plenitud de su vida, se sostiene sobre dos pies; y por la noche, es decir, en la vejez, tiene que ayudarse con un báculo, con lo que anda sobre tres pies". La Esfinge, vencida, murió inmediatamente. Ante esta hazaña, Edipo es recibido como libertador, siendo nombrado rey de Tebas al cazarse con la reina viuda Yocasta. De este matrimonio nacen dos hijos varones, Etéocles y Polinices, y dos hijas, Antígona e Ismene. Pasa el tiempo y Apolo, ofendido por el doble crimen de parricidio e incesto cometido inconscientemente por Edipo, manda la peste sobre Tebas. El adivino Tiresias anuncia que si no es vengada la muerte de Layo, Apolo no cederá en su furor. Edipo lleva a cabo personalmente las investigaciones y se descubre como culpable del crimen, averiguando su verdadera identidad. Su madre y esposa Yocasta se suicida ahorcándose, y Edipo al verla colgada desata el cinturón de la túnica de la reina y con la hebilla y se saca los ojos. Cede el trono a sus dos hijos, Etéocles y Polinices, que deberán gobernar alternativamente un año cada uno.

Ya desde el principio surgen continuas peleas entre los dos hermanos, y Edipo, irritado, los maldice y se marcha acompañado por su hija Antígona. Llega peregrinado hasta tierras del Atica, donde muere. Cuando Antígona vuelve a Tebas, encuentra la ciudad en plena guerra; Polinices ha sido desposeído de sus derechos y ataca a la ciudad de las siete puertas, Tebas, ayudado por seis caudillos que se han unido a él. La maldición del padre se cumple, y Polinices y Etéocles mueren en una lucha cuerpo a cuerpo, el uno defendiendo y el otro atacando a la ciudad. Pasa a ocupar el trono de Tebas, Creonte, quien ordena que se celebren honras fúnebres en honor de Etéocles, el defensor de la ciudad, mandando que Polinices sea abandonado sin sepultura. Antígona se niega a aceptar la impía orden de Creonte, y da sepultura a su hermano Polinices. Los guardas la descubren y es condenada a morir, siendo encerrada en una cueva para que perezca de hambre. Hemón, hijo de Creonte, enamorado de Antígona, pide clemencia a su padre, quien al fin accede. Cuando Hemón se dirige a liberar a Antígona se encuentra con que esta se había suicidado, y él hace lo mismo. Creonte también cumple la maldición lanzada contra su estirpe y se quita la vida.

Todas las obras que tratan sobre esta leyenda constituyen el denominado *Ciclo de Edipo* o *Ciclo tebano*, una de cuyas derivaciones, la tragedia de Antígona, es tal vez el tema clásico más recreado por la dramaturgia contemporánea. A este respecto podemos recordar, entre otras, la Antígona de Anouilh (1942), la de Salvador Espriu (1939), la de Bertolt Brecht (1948) y la Antígona 66 de J. M. Muñoz Pujol (1966). Entre las obras de Sófocles sobre el ciclo tebano destacan: *Edipo rey*, *Edipo en Colona* y *Antígona*.

Esta innovación, cuya inmediata aceptación indico un paso significativo en el gran cambio producido al pasar de un teatro evocativo a otro de mayores reclamos visuales, produjo en efecto, reclamos que había de crecer hasta el punto en que la poética realidad del primitivo teatro griego llegó a confundirse con la realidad de la vida cotidiana. Parece acertado suponer que todas estas innovaciones estaban en el espíritu de estos tiempos ya que la sombra de Sófocles recibió la aclamación oficial y popular, así como le permitieron ganar dieciocho premios e hicieron que Aristóteles considerara a su Edipo rey como un modelo de excelencia.

Eurípides, tan sólo un poco más joven que Sófocles, tenía un punto de vista más independiente e individualista. Sus obras llenas de escepticismo atacaba en forma directa y crítica a las normas establecidas. Durante su vida sólo ganó cinco premios pero sus creaciones fueron las más apreciadas por las generaciones posteriores. Aun en nuestros días se representan más a menudo que las de Esquilo y Sófocles, probablemente porque el interés de Eurípides en la complejidad psicología del hombre fue semejante al de nuestra época.

Como ya hemos visto, los antiguos griegos castigaban tanto la liviandad como el sacrilegio con fuertes multas o el exilio, pero supieron comprender que sus intenciones era obra de hombre y que su gobierno estaba sujeto a las debilidades propias de los seres humanos. En consecuencia conocieron y estimaron los poderes terapéuticos de la risa. La comedia perduró entre ellos mucho más tiempo que la tragedia y así como esta evolucionó también la comedia tomo el lugar que le correspondía asignado oficialmente. En realidad cada representación realizada durante las Dionisiacas culminaba con la presentación de la comedia lo que permitía que los espectadores terminaran el día riendo. En estas comedias se empleaban los mismos escenarios que en las obras trágicas y, a menudo, desmitificaban en forma cómica los mismos recursos que durante ese día había servido para los dioses en apoteosis. Así como los espectadores se sentaban en una distancia decorosa de los actores en las obras trágicas, en las comedias, los actores a menudo se adelantaban y se dirigían individualmente a algún magistrado que se hallaba entre el público, llamándole la atención sobre algún suceso político. Ni el mismo Pericles se vio libre de esta sátira pública.

Si bien las comedias eran presentadas durante las Dionisiacas, las Leneas eran las verdaderas fiestas de la comedia. Dado que no era muchos los extranjeros dispuestos a desafiar a los tormentosos mares de diciembre y enero para asistir a estas representaciones, los atenienses podían atacar a sus autoridades sin escrúpulos. Lo hacían empleando tan grotesca obscenidades que a veces no se permitían la asistencia de las mujeres a pesar de que desde los tiempos más remotos, las Leneas habían sido la fiesta oficial de las mujeres. Los cuatro grandes maestros de la comedia antigua fueron Crates, Cratino, Eupolis y Aristófanes, siendo este último de mayor vis cómica y el más inteligente y audaz de todos. Sus observaciones eran tan agudas que ninguna figura pública escapó a su censura. A pesar de su amor por la sátira, los atenienses detestaban la ridiculización pública cuando era desmesurada, de modo que en varias oportunidades Aristófanes pagó cara su excesiva franqueza.

Mucho después de que la tragedia griega declinara, la comedia todavía continuaba reinando en forma suprema pero luego de la muerte de Aristófanes tan sólo un autor, llamado Menandro, se destacó lo suficiente como para ser recordado. Sus obras eran completamente diferentes de las ruedas sátiras políticas de Aristófanes y tendían a ser piezas divertidas y a menudo agradablemente impúdicas, cuyos mayores recursos cómicos recibían en la complicada estructura de sus argumentos. Menandro inventó al personaje del esclavo pícaro e inteligente, que habría de convertirse en una figura de repertorio de la futura literatura teatral europea. Fue el único de los antiguos grandes dramaturgos de Atenas que pudo ver terminado e inaugurado el teatro iniciado durante la administración de Pericles.

En las primitivas representaciones de la tragedia, el actor desempeñaba el cierto sentido un papel similar al del sacerdote. Era designado por las autoridades para desempeñar "el papel del pueblo" así como el atleta era elegido también para competir en su nombre y para representarlo en los juegos. Esta distinción ayuda a explicar la naturaleza y función del actor en lo que Jacob Burckhardt llamó el elemento "agónico" o competitivo de la cultura griega. Para los griegos, quienes organizaron todos los aspectos de su vida personal y cultural con sentido competitivo, tanto los juegos como las obras trágicas eran situaciones muy serias. Para ellos la palabra "juego" carecía de las connotaciones tribales que tiene para nosotros. Las obras trágicas no se hacían solamente para presentarlas en una competencia oficial: los mismos elementos que la componían, los enfrentamientos del individuo contra determinados elementos – el destino, la sociedad u otros individuos – dependían de una competencia y era la fuerza de esta lucha básica y penetrante la que daba sentido a cada línea del diálogo.

Los actores, al igual de los atletas, tenían que entrenarse. Y aunque los antiguos teatros eran famosos por su

extraordinaria acústica, la voz del actor debía ser fuerte, ágil y meliflua para que pudiera ser oída y aceptada por el exigente público ateniense. El actor llevaba coturnos (calzado con plataforma gruesa), una túnica convencional y una gran máscara que incluía en su parte superior una peluca muy elaborada. Estaba literalmente escondido dentro de una efígie a la que correspondía animar, moviéndose sobre sus empinados coturnos con la gracia de un bailarín y hablando a través de su máscara con fuerza y capacidad artísticas, de manera que cada una de sus palabras llegara hasta la última fila de un público formado por quince mil espectadores.

El patrocinador asignado a tal fin, pagaba por las máscaras y los trajes de los miembros del coro; también debía proporcionar la comida para todo el elenco durante los ensayos y pagarle a cada integrante lo estipulado en el contrato. Sin embargo, el actor debía pagarse él sus máscaras y sus trajes. Las máscaras estaban hechas con madera, cuero o lino endurecido y a las mejores se las atesoraba no sólo por su valor, sino porque se volvían más cómodas con el uso. El actor conservaba sus máscaras en excelente estado, cuidando que fueran pintadas nuevamente con cada presentación. El vestuario y los adornos estaban diseñados convencionalmente, permitiendo que los espectadores identificaran a los personajes en cuanto aparecían; obras posteriores fueron estructuradas de modo que un actor pudiera interpretar a dos personajes con el tiempo suficiente entre entradas y salidas como para cambiar su traje y su máscara. Era considerado sumamente inapropiado entrar en escena sin máscara, aún en las obras cómicas. En las raras ocasiones en que un comediante apareciera sin máscara, solía pintar su cara para ocultar su verdadera identidad. Solamente los hombres podían actuar en el teatro griego; un buen dramaturgo escribía sus obras de tal manera que el actor principal pudiera demostrar el grado de su talento interpretando primero un personaje masculino y luego uno femenino.

En los tiempos antiguos, los actores trágicos eran ciudadanos muy respetados; los más dotados eran muy solicitados y se les pagaban sumas considerables para que se trasladaran a lugares lejanos y representaran en distintos festivales. Por el contrario, había poca demanda de intérpretes de comedias fuera de su propia región, debido a que la naturaleza satírica y política de la antigua comedia era sumamente localista. Como consecuencia, el comediante profesional se desarrolló después que Menandro cambió la estructura de la comedia respondiendo a demandas más universales y apolíticas.

Sin embargo, muchos antes que los actores, existen mimos ambulantes, que al no tener el problema de idioma, ejercían su actividad a través del todo el mundo conocido, tanto en las plazas como en los campeonatos militares palacios y espacios libres en las aldeas. Dado que la naturaleza de su arte se aleaba con la sátira, el mismo elegía su material entre los lugares comunes de la experiencia cotidiana, señalando las debilidades de los seres humanos. Era una especie de hechicero que daba al espectador la sensación de que veía lo que en realidad no estaba allí y creaba, mediante gestos muy bien estudiados, objetos imaginarios cuya existencia era lograda por medio de la minuciosa observación que hacían de ellos. Al cambiar su apariencia física en un instante se transformaba tanto en otra persona como en un animal o un objeto. Su éxito dependía de su virtuosismo y agilidad. En el año 430, a. C., Sofrón escribió una obra para mimos, elevando este arte popular a la categoría de forma literaria. A ello siguió una época brillante para el mimo, que continuó durante toda la Edad Media. En el lapso el mismo se convirtió en una celebridad cuya aparición en los entre actos pronto fue tan necesaria para el teatro griego como la de los payasos para los circos. Los grandes mimos de la época helenística conquistaron riquezas e influencias; sin embargo siempre peso sobre sus hombros algo de su mala reputación originaria