



## El Drama Satírico y el reverso de la Tragedia

Guillermo de Santis<sup>1</sup>

### Resumen:

El presente artículo presenta el Drama Satírico como el reverso teatral de la Tragedia. Como forma teatral inserta en el “espectáculo trágico”, la función del Drama Satírico no puede ser analizada separadamente de la Tragedia y se propone que el contraste con esta última es un modo acertado de análisis dada la escasez de fuentes que se poseen.

A partir del análisis de las implicancias humorísticas del lenguaje, la *ópsis* y la gestualidad, este artículo propone que el Drama Satírico opera fundamentalmente sobre las emociones suscitadas por las tragedias que, en época clásica, lo antecedían en la representación. De esta manera, se afirma que distendiendo el poder emotivo de las emociones trágicas, el satirógrafo puede ofrecer un espacio de alivio risible en el que algunos tópicos trágicos son representados desde una perspectiva humorística.

De esta manera, el Drama Satírico muestra el carácter ficcional de la Tragedia, operación básica para promover una distensión que, sin negar los efectos emotivos de aquella, admite la posibilidad de otras emociones (como la risa) en el tratamiento del mito y de los héroes épicos presentes en la trama de las tragedias.

**Palabras-clave:** Drama Satírico; Tragedia Griega; lenguaje; *ópsis*; gestualidad

### Abstract:

This paper thinks the Satyr Drama as the theatrical reverse of the Tragedy. As a theatrical form inserted in the “Tragic Festivity”, the function of the Satyr Drama cannot be analyzed separately from the Tragedy and it is proposed that the contrast with this major genre is a correct mode of analysis, given the scarcity of available sources.

Drawing from the analysis of the humorous implications of language, *ópsis* and gesture, this paper proposes that the Satyr Drama operates fundamentally on the emotions provoked by the tragedies that, in classical times, preceded it in the performance. This way, it is affirmed that, by distancing the emotional power of tragic emotions, the satirographer can offer a space of laughable relief in which some tragic topics are represented from a humorous perspective.

---

<sup>1</sup> Profesor Titular de Historia de la Literatura Griega y Profesor Adjunto de Lengua y Cultura Latinas, Universidad Nacional de Córdoba, Investigador Adjunto de Conicet, Argentina.

Finally, the Satyr Drama shows the fictional character of Tragedy, a basic operation to promote a distention that, without denying the emotional effects of Tragedy, admits the possibility of other emotions (such as laughter) in the treatment of myth and epic heroes present in the plot of tragedies.

**Keywords:** Satyr Drama; Greek Tragedy; language; *ópsis*; gesture



En *Poética* 1449 a 10-20 Aristóteles refiere que en un momento, quizá el siglo VI a.C., existió una clase de *performances* corales con sus coreutas vestidos de sátiros o danzando a la manera de sátiros a partir de la cual se desarrolló la Tragedia, al darle mayor relevancia al diálogo y aumentar el número de actores, la adición de escenografía, ampliar las tramas narrativas y cambiar el lenguaje de cómico a serio y el metro de trocaico a yámbico.

Si la historia de la evolución de la Tragedia es, en términos generales, la que nos dice Aristóteles en *Poética* 1449 a 10-20, entonces la Tragedia deviene grandiosa a partir de un tipo de ejecución, el *satýrikon* mencionado por el filósofo, en la que se representarían escenas del mito de Dionisio, y el Drama Satírico, como se conocerá después, habría sido introducido en el teatro ático por Práxinos de Fliunte en el curso de la última década del siglo VI a.C.<sup>2</sup> Así, cuando el Drama Satírico se afianzó como último segmento de la tetralogía, la presencia de sátiros no solo era hilarante por su figura y por su acción, sino también por ser una presencia dionisiaca total y jocosa que contrastaba con la presencia indirecta y no siempre primaria del elemento dionisiaco en

---

<sup>2</sup> Esta fecha puede ser confirmada por el cambio que se observa en la representación de sátiros en la cerámica. En efecto, hacia fines del siglo VI e inicios del V a.C. se hallan representados sátiros tocando la cítara y con una cierta organización de danza coral, lo que podría deberse a la influencia del Drama Satírico como forma teatral consolidada. Al respecto véase Hadreen (1994: 113-114) y Voelke (2001).

la tragedias inmediatamente antes representadas, en las que, en cambio, predominaban las emociones fuertes que Aristóteles condensa en piedad y temor.<sup>3</sup>

La distensión ofrecida por el Drama Satírico a los espectadores formaba parte del contraste de este género con la Tragedia, por ello la función no puede separarse de la forma ni de la posición en el agón trágico. Si la Tragedia genera en el espectador fuertes tensiones y una respuesta anímica e intelectual conmovedora, el Drama Satírico tiene la función de desactivar tales emociones y reencauzar el espectáculo hacia una representación distendida, lo que no significa, necesariamente, que fuera un arte carente de sutilezas o alejado de toda experiencia política, como se ha propuesto. De hecho, si es una “Tragedia invertida”, el Drama Satírico no puede ignorar completamente el carácter político del contexto de su representación.<sup>4</sup> En efecto, si las situaciones trágica y cómica se desarrollan en el espacio de la *pólis* concretamente, los sátiros actúan en el margen de la ciudad pero intentando interactuar con y en esta. Este intento de inclusión y apropiación de la *pólis* en el contexto de las Fiestas Dionisiacas no puede haber carecido de “significación” política, por más menguada que la consideremos.

Una de las formas de contraste radica en el código satírico que genera una forma de comicidad sin desligarse completamente de su cercanía con la Tragedia. Este mecanismo le permite cumplir con eficacia su función psicológica de distender las fuertes emociones que el espectáculo trágico ha suscitado o “activado”, como dice Palmisciano, en el espectador.<sup>5</sup>

Para contrastar la Tragedia y “desactivarla”, el Drama Satírico reúne un haz de códigos expresivos (mítico, épico, trágico y cómico) que se unen para crear una trama satírica en base a hacer coincidir a los sátiros con personajes heroicos y con monstruos propios de la fábula y el mito y un registro de lengua que nunca responde por completo ni a la Tragedia ni a la Comedia, pero que tiene resonancias claras de los dos grandes

---

<sup>3</sup> Una síntesis precisa del origen y desarrollo primero del Drama Satírico puede verse en Voelke (2001: 15-24).

<sup>4</sup> Sutton (1980) resume con precisión este tema al decir que la política no puede considerarse ausente del Drama Satírico pero está lejos de tener la relevancia evidente que tiene en la Tragedia y en la Comedia. De manera que no es “por comparación” que debemos analizar este problema en el Drama Satírico sino en los mecanismos internos del género.

<sup>5</sup> (2008).

géneros teatrales.<sup>6</sup> A su vez, la estructura formal de episodios y estásimos típica de la Tragedia es desarrollada por un constante coro de sátiros y un registro de lengua que no llega a la extrañeza de la lengua de la Tragedia, pero que se distancia del coloquialismo de la comedia. Los sátiros usan normalmente una serie de expresiones desconocidas en el habla cotidiana y, por otra parte, conocen un repertorio amplio de términos de rango poético elevado.<sup>7</sup>

El famoso pasaje de Demetrio 169, 1-4 R muestra que la definición genérica del Drama Satírico era compleja en la antigüedad misma:

ἔνθα μὲν γὰρ γέλωτος τέχνηαι καὶ χαρίτων, ἐν σατύρω καὶ ἐν κωμωδίαις. τραγωδία δὲ χάριτας μὲν παραλαμβάνει ἐν πολλοῖς, ὁ δὲ γέλως ἐχθρὸς τραγωδίας· οὐδὲ γὰρ ἐπινοήσειεν ἄν τις τραγωδίαν παίζουσαν, ἐπεὶ σάτυρον γράψει ἀντὶ τραγωδίας.

“Pues allí, en el drama satírico y en la comedia, se dan las artes de la risa y de la gracia. La tragedia acepta con frecuencia la gracia (de estilo), pero la risa es enemiga de la tragedia. En efecto, uno no podría prever una tragedia que nos hiciera reír, puesto que escribiría un drama satírico en lugar de una tragedia.”

La conjunción de γέλως y χάριτες, nos pone de frente a un tipo de drama refinado en la forma y capaz de suscitar un efecto risible. No hablamos de un género híbrido sino de un producto poético con forma y función definidas en el sistema del teatro ateniense.

A partir de *Cíclope* de Eurípides y de un creciente número de fragmentos, es posible distinguir una serie de componentes que podríamos considerar ineludibles en el

---

<sup>6</sup> Es discutido el carácter paródico respecto de la Tragedia: Sutton (1980), por ejemplo, entiende que uno de los mecanismos cómicos del Drama Satírico está en la parodia de las figuras heroicas y de los momentos centrales de las trilogías temáticas, como es el caso de *Aymone* en la tetralogía *Danaides* y de sus figuras heroicas, como sucede con Dictys o Perseo en *Diktyoulkoí*. En el caso de Sófocles se acepta ampliamente que hay parodia de situaciones trágicas como el caso de *Ichnéutai* respecto de *Áyax* de Sófocles. Lo mismo opina acerca de la posible parodia de *Cíclope* vv. 663 y ss. respecto de *Hécuba* (vv. 1035 y ss.) de Eurípides. Esta actitud paródica tendría su efecto en el *comic relief* (p. 167) que Sutton observa. Di Marco niega enfáticamente esta idea al decir que en el Drama Satírico hay una “transgresión del mundo heroico” pero no “un mundo trágico subvertido” (2013: 11-17). Podría decirse que el Drama Satírico no hace de la parodia a la Tragedia su principal estrategia humorística pero esto no significa que carezca de importancia como sostiene Redondo (1998). Además, como sostiene Pozzoli (1994: 37-40) no sería este un rasgo distintivo pues la Comedia da cuenta largamente de la parodia trágica con tales fines. Sobre el uso del mito en el Drama Satírico, véase Melero (1991a). La lengua del Drama Satírico ha sido objeto de distintos estudios, entre ellos Melero (1991 b), Redondo (1998), López Eire (2000), Cilia (2006).

<sup>7</sup> Véase Rossi (1972).

Drama Satírico. En primer lugar un coro de sátiros que siguen a Sileno, que en unas ocasiones es corifeo y, en otras, actor. Estos sátiros son incorporados al segundo elemento, una trama mitológica y de la tradición épica. Al igual que en la Tragedia, está completamente prohibida la transgresión de la ficción escénica.

Como ya señalamos antes, el lenguaje es uno de los aspectos más particulares del Drama Satírico pues a los ya señalados coloquialismos se añaden palabras raras, usos importados y un lenguaje que denota procacidad pero no que no recurre a un registro bajo, por el contrario abundan poetismos líricos y terminología de nivel literario en general aunado con lenguaje coloquial y cantidad notable de neologismos y variedad dialectal.<sup>8</sup> En esta trama y con estos componentes verbales, el coro de sátiros es incorporado de manera inesperada (aunque no plenamente forzada) en una trama que no le pertenece y en la que, por lo tanto, los sátiros quedan risiblemente “fuera de lugar”. En el contraste humorístico que se da con la Tragedia, el foco está puesto en los sátiros que son realmente los personajes integrados a una situación que no les corresponde y por la que resultan ser sensiblemente modificados.

El espacio a cielo abierto y exterior a la *pólis* no es un problema para los sátiros, de hecho este ambiente natural es el que tradicionalmente habitan. El problema central de los sátiros radica en el encuentro con la *pólis*, sus instituciones y sus héroes. Y, como bien sostiene Di Marco, el Drama Satírico exige una interacción entre sátiros y héroes (o con dioses, como en *Rastreadores* de Sófocles), hecho que es una de las condiciones necesarias y definitorias del género.<sup>9</sup> En la trama satírica, los hijos de Sileno son pescadores, atletas, artesanos, es decir, comportamientos que no le son propios y que combinan humorísticamente con su instinto animal, con su atrevimiento y lascivia. Estos roles los ubican “cerca de” la ciudad pero no integrados completamente a la institucionalidad de la *pólis*. Son “intentos fallidos” marcados por el mismo género satírico, por ejemplo en *Espectadores en los juegos ístmicos* de Esquilo cuando Dionisio reclama a sus sátiros (fr. 78 a 32-33):

---

<sup>8</sup> Véase Redondo (1998). Más allá de las diferencias léxicas, sobre la “competencia” entre Drama Satírico y Comedia como formas teatrales del humor, véase Shaw (2014) con bibliografía actualizada.

<sup>9</sup> Algunos autores, entre ellos Paganelli (1989), afirman que el ambiente natural de los sátiros proyecta sobre el espectador una “nostalgia” por un mundo pristino, pre-urbano, que permite repensar los inicios de la cultura ateniense, cuando el hombre se sorprendía permanentemente con la realidad y la creatividad técnica del hombre. Para una posición contraria véase Di Marco *Sull’ impoliticità dei satiri: il drama satiresco e la polis*, en (2013: 29-51).

εἰ δ' οὖν ἐσώζου τὴν πάλαι παρο[ιμία]ν,  
τοῦρχημα μάλλον εἰκὸς ἦν σε.[.....]εῖν.

“Pero si tu escuchases el antiguo refrán,  
sería más oportuno que *pensaras* en la danza.”<sup>10</sup>

Para Dionisio los sátiros no debieran realizar actividades que no sean su danza particular o intentar participar en los aspectos institucionales de la *pólis*. Sin embargo, como ya señalamos, los sátiros no son completamente salvajes ni desconocen la vida de la *pólis* y esto tiene efectos en los héroes del Drama Satírico y en otros personajes, como Polifemo en *Cíclope* de Eurípides. En efecto, la figura liminar de los sátiros, que parecen conocer las reglas del simposio, obliga a Odiseo a rebajar su altura heroica y a Polifemo a mostrarse algo menos monstruoso y más humano.<sup>11</sup> Esta ambivalencia de los sátiros debió, sin dudas, ser un aspecto atractivo para los espectadores pues las tramas satíricas no revelan cómo llegaron a conocer y relacionarse con la vida social de la *pólis* y, por lo tanto, se presentan en la escena habiendo ya alcanzado este precario grado de relación con las instituciones urbanas. Dicha precariedad deja a los sátiros en la situación de seres permanentemente “inadecuados” para ser parte de la *pólis* y esto debió generar una risa focalizada en las acciones de estos personajes que alejaban al público del esfuerzo emocional e intelectual de la Tragedia y convertía al Drama Satírico en el gestor de la “distensión” de la que hablan las fuentes antiguas, tanto por la situación humorística de la escena satírica cuanto por su contraposición a la Tragedia. Para esto, además, el poeta recurre a la capacidad cómica de Sileno, la *ópsis* grotesca de movimientos y gestos, y convierte a los sátiros en personajes que resultan víctimas de sus propias acciones.

La lengua y las acciones no recurren a la grosería sino que el intento de los sátiros de estar a la altura de los héroes, sus antagonistas, los desubica aún más; un

---

<sup>10</sup> El hecho de que los sátiros se dediquen a “lo que no saben” o “no deben” es un motivo tópico del género a partir del cual no solo se da la fallida interacción con la *pólis* sino también la permanente recriminación que reciben de héroes y dioses. Véase Pozzoli (2004: 166).

<sup>11</sup> Sobre las reglas presentes y ausentes del simposio como motivo humorístico en *Cíclope*, véase Rossi (1971), Napolitano (2000) y (2003).

efecto contrario al buscado y del que resulta la comicidad de la escena.<sup>12</sup> Las referencias al sexo, tan común en la Comedia, son metafóricas y parafrásticas, como se observa en la escena de Sileno asimilado a Ganímedes que concluye en raptó del Zeus-Polifemo o en el niño Perseo riendo frente al “falo-sonajero” de Sileno o en la escena de *Achilléos erastái* de Sófocles, fr. 157 R.:

ὀμμάτων ἄπο  
λόγχας ἴησιν

“de sus ojos  
lanzas despide”

una referencia de Hesiquio *O* 736 que ilustra el poder seductor de la mirada. Aquí, el enamoramiento de los sátiros ante la belleza de Aquiles es aludido con gracia y sutileza pero la referencia erótica es inconfundible. El repertorio de referencias eróticas se convierte en otro recurso de comicidad pues los circunloquios lingüísticos de los sátiros no son una forma de velar sus intenciones sino la forma característica de hablar que se queda a mitad de camino entre la alusión y la procacidad directa.

Por supuesto, en el caso Sileno y el niño Perseo, la referencia al “falo-sonajero” no puede desligarse de la gesticulación que el padre de los sátiros realizaba y que define, junto a la palabra, el texto poético (fr. 47 a 786-795):

{<ΣΙ.> } . γελῶ μου προσορῶν	
[ ].. ὁ μικκὸς λιπαρὸν	
μ]ιλτ[ό]πρεπτον φαλακρὸν	v. 788
[ ]ειε[.]παπας τις ἄρες-	
[ ]ωσ[.]ποικιλωνω-	
[ ].	v. 790
[ ]...λαισμοι	
[ ]...ιδερκη	
[ ]προσθοφιλής ὁ νεοσσὸς	

“(Sileno): me sonrío el pequeñín  
viendo mi lustrosa calva  
(...) el padre (...)  
(...)  
el niño es amante del miembro”

<sup>12</sup> Sobre la ausencia de licencias groseras y escatológicas tanto en la lengua como en las acciones, véase Di Marco *Il riso nel dramma satiresco*, en (2013: 53-68).

El niño Perseo sonríe al ver el falo de los sátiros y Sileno (o todo el Coro) ve la oportunidad de señalar la confusión del niño y señalar su miembro. La aparente puerilidad resulta de un complemento entre los términos alusivos al falo y un gesto deíctico evidente dirigido al miembro, que acompaña a la risa de Perseo. El resultado es una escena jocosa llena de gracia.

Hay, al mismo tiempo, una inversión del hecho trágico. Esquilo escribe dramas satíricos relacionados a la trama de la trilogía, lo que supone un cambio de dirección de la trama y de las emociones teatrales de temor y miedo hacia la risa. Esto responde muy bien a la noticia aristotélica acerca del origen del Drama Satírico pues si la Tragedia dejó progresivamente lo cómico, el Drama Satírico marca una línea de continuidad: la misma trama mítica, por obra del tragediógrafo-satirógrafo, ofrece la oportunidad de sentir emociones que podríamos llamar contrapuestas.

Un aspecto importante en este “reverso” de la tragedia es el final feliz que muchos estudiosos reconocen en el Drama Satírico, un concepto que se sostiene particularmente en *Cíclope* y en el prosatírico *Alceste* de Eurípides. Podemos observar, incluso, una cierta recomposición de normas universales. En *Cíclope*, por ejemplo, Polifemo reconoce como única ley “el propio bienestar” (vv. 316-346) que el cíclope grafica espléndidamente con la imagen de un banquete dispuesto “necesariamente” por la naturaleza:

ἢ γῆ δ' ἀνάγκη, κἄν θέλῃ κἄν μὴ θέλῃ,  
τίκτουσα ποίαν τὰ μὰ πιαίνει βοτᾶ. (vv. 332-333)

“La tierra, lo quiera o no,  
produce hierbas y engorda mi ganado”

y Polifemo goza de todo ese alimento, como luego hará con los humanos. Odiseo, por su parte, castigará este banquete:

ὄπερ μ' ὁ φύσας ὠνόμαζ' Ὀδυσσέα,  
δῶσειν δ' ἔμελλες ἀνοσίου δαιτὸς δίκας:

“Sí, Odiseo, el nombre que mi padre me dio,  
debías pagar ya tu impío banquete”



entonces, la venganza de Odiseo restituye una norma “universal” fundamental: la *xenia* que el Cíclope desconoce. De manera que el final feliz no implica evasión utópica ni parodia humorística de los héroes trágicos, sino que el público asiste a un modo diferente de presentar algunos temas cruciales ya tematizados en las tragedias que precedieron al Drama Satírico en cuestión: la inversión no es solo de los personajes y situaciones trágicos sino de forma de resolución de un conflicto.

Si la Tragedia suscita emociones con fuerte impacto sobre el espectador, esto se debe en gran parte a las tensiones que las tragedias no resuelven y, por su lado, el Drama Satírico también opera sobre las emociones del espectador a través de una resolución positiva de la trama en la que el humor jugó un papel central junto al entramado ideológico.

Retomando el caso antes citado de *Cíclope* de Eurípides, podemos decir que la *rhésis* del Cíclope (vv. 316-346) pone al espectador de frente a un banquete antropófago justificado con una mixtura de intelectualismo y actitud grotesca. Ya vimos que Polifemo piensa solo en su vientre y lo justifica con una supuesta *phýsis* que le da todo y, por lo tanto, es justo que él tome lo que se le da.

Pero no podemos desconocer el decurso del razonamiento que para llegar al alimento provisto “necesariamente”, partió de la riqueza, una realidad no natural:

{Κυ.} ὁ πλοῦτος, ἀνθρωπίσκε, τοῖς σοφοῖς θεός,  
τὰ δ' ἄλλα κόμπαι καὶ λόγων εὐμορφία.  
ἄκρας δ' ἐναλίας αἶς καθίδρυται πατήρ  
χαίρειν κελεύω· τί τάδε προυστήσω λόγῳ;  
Ζηνὸς δ' ἐγὼ κεραυνὸν οὐ φρίσσω, ξένε,  
οὐδ' οἶδ' ὅτι Ζεὺς ἐστ' ἐμοῦ κρείσσων θεός.

“La riqueza, hombrecito, para los sabios es dios,  
Lo demás es fanfarronería y palabras bonitas.  
Me tienen sin cuidado los promontorios,  
asientos de mi padre. ¿Por qué dar lugar a este tema?  
No temo el rayo de Zeus, extranjero,  
Ni sé por qué Zeus es un dios más poderoso que yo.”

El Cíclope no es un sofista; lejos de ello, su opinión acerca de la importancia de la riqueza es popular, es una realidad social sobre la cual la Tragedia también hace foco.<sup>13</sup>

Como se puede observar, la *rhésis* del Cíclope dice mucho de lo que el público escucha en el teatro. Si en la Tragedia las riquezas son el sustento de la tiranía y de una elevada consideración social por sobre la *sophrosýne* o la *eusebía*, la dirección que el razonamiento del monstruo toma hacia la glotonería y la antropofagia es motivo de risa pues la única tiranía del monstruo es la de su estómago.

Por ello, cuando Odiseo viene al banquete, según vimos, focaliza su crítica en la monstruosidad de la antropofagia y sigue el modelo homérico. Pero no retoma este tema de “época”, la importancia social del dinero, pues el Drama Satírico como género comunica otro tipo de resolución, precisamente la restitución de una ley universal a la que responde la *pólis* y bajo la tutela de los dioses.

Este tipo de resolución era un mensaje distinto al de la Tragedia y al de la Comedia, lejos, al mismo tiempo, de la cotidianeidad y de la *semnótes* épica, el Drama Satírico es un espectáculo de evasión fundamental en la catarsis teatral.

Es preciso, aquí, diferenciar los temas estructurantes del género que se recrean de autor en autor, y el tratamiento ideológico de dichos temas. Por ejemplo, el pasaje de la esclavitud a la libertad, la sexualidad, las *tékhnai* o las alusiones geográficas, son temas inherentes al Drama Satírico como género, y es muy difícil, por cierto, detectar posiciones ideológicas concretas de un autor en un género polifónico por naturaleza y fragmentario para nosotros en su mayoría.

La reiterada presencia de la esclavitud, la crítica a la cultura espartana del atletismo y las instituciones oligárquicas como el simposio, le hacen decir a Paganelli, por ejemplo, que el cegamiento de Polifemo es un triunfo de la democracia frente a la aristocracia.<sup>14</sup> Di Marco califica acertadamente esta posición como “error de lectura de actualización” que no respeta el contexto socio-histórico del Drama Satírico; una lectura que desconoce la posibilidad de que el teatro y, por ende, la sociedad ateniense,

---

<sup>13</sup> Véase *Fr. Adesp.* 129 Nauck, *Dánae* de Eurípides (especialmente el Fr. 324 Kn.) y el Fr. 88 R. de Sófocles. Sobre la importancia del “dinero-oro-riquezas” en la Tragedia, véase Seaford (2004). Notas importantes también en Adkins (1972: 122-126).

<sup>14</sup> (1989: 248).

desarrollara un género de diversión que invertía el fuerte componente ideológico presente en la Tragedia.

Una posición en parte similar a la de Paganelli es postulada por Lisarrague, que califica el Drama Satírico como una “antropología invertida de la *pólis*”, a través de cuya presentación el público vería cómo funcionan personajes (i.e. los sátiros) que no están integrados a la *pólis* y cómo ésta impide su integración. Para Lisarrague, la representación de los modos de la “no integración” asume, por vía negativa, la función educativa del Drama Satírico.<sup>15</sup>

Esta posición tiene un mérito evidente, pues el autor coloca el efecto risible y humorístico como el canal comunicativo principal de un mensaje socio-político implícito. Pero es posible oponerse en un punto central: la *pólis* no impide la integración ni excluye a los sátiros. Por el contrario, los sátiros, ya en el folclore griego, no pertenecieron jamás a la *pólis* y su intento por pertenecer a ella es ya una situación cómica. Aún más, los modos de este intento son francamente risibles.<sup>16</sup> Tomemos el ejemplo de *Diktyoulkoí* de Esquilo cuando Sileno pretende convocar a la asamblea para que se le conceda la “tutela” de la joven Dánae Fr. 47 a vv. 765-772:

<ΣΙ.>[.]. αν καὶ θεοὺς μαρτύρομαι  
 ]. παντὶ κηρύσσω στρατῶι  
     ] παντάπασι ... ἐφθάρης  
 ]. οὔσα πρόξενόν θ' ἄμα  
 ] ..ου με καὶ προπράκτορα.  
 ]. ε μαῖαν ὡς γερασμίαν  
 ].. ηπίοις προσφθέγμασιν.  
 ]...[.][.][. σ' ἐν χρόνῳι μένει.

“<Sileno> Llamo a testimonio <a esta tierra> y a los dioses  
 <lo que> anunciaré a toda la gente  
     completamente ...estaría arruinada  
 teniendo el valor como próxeno y a la vez  
 a mí como procurador  
 como una madrecita digna de honor  
 con palabras amorosas  
 permanecerá para siempre.”<sup>17</sup>

<sup>15</sup> (1990: 228-236).

<sup>16</sup> Sobre la naturaleza folclórica de los sátiros véase Sutton (1980: 135 y ss. ), y sobre el uso de los elementos folclóricos por parte de los satirógrafos, véase Edmuns (1994: esp. pp. 51-58).

<sup>17</sup> La traducción sigue la reconstrucción comentada por Pozzoli (2004: 196-197).

En la escena de recepción a Dánae, Sileno convoca a la asamblea<sup>18</sup>, por lo demás, compuesta por los sátiros que lo acompañan, a los que, con alguna probabilidad, pudieran sumarse personajes silentes (granjeros, viñadores, pastores y carboneros) mencionados al inicio de la obra.<sup>19</sup>

La diferencia de léxico y registro entre los versos 765-769 y 770-772 es clara. En el primer grupo de versos, el inicio retórico de Sileno es una imitación del lenguaje del heraldo de la asamblea: la fórmula ritual (v. 765) y la fórmula de convocatoria de la asamblea (v. 766), el término técnico *próxenos* (v. 768) y el semi-técnico *propráktor* (v. 769). Todo este ensamble parece mostrar a un Sileno concededor de las prácticas fundamentales de la *pólis*, pero no solo de sus valores simbólicos sino de las formalidades de las instituciones.

Este formalismo muestra su faceta ridícula cuando añade como argumento que él (Sileno), como una “viejita nodriza”, educará a Perseo con palabras amorosas, un acto de protección que puede parecer concordante con la acción de un *próxenos* pero que, insistimos, colisiona con el aspecto de los sátiros y con las insinuaciones y avances sexuales que posteriormente harán contra Dánae.<sup>20</sup>

En definitiva, en el caso del Drama Satírico del siglo V a.C., es imposible separar su función de la Tragedia como espectáculo: si la Tragedia opera sobre los conflictos de los héroes en el marco de la *pólis*, el Drama Satírico lo hace sobre el espacio de la asimilación fallida dado que los sátiros no se insertan en la *pólis* aunque la conozcan bien.

A nuestro juicio, algunas escenas pueden ser entendidas como parodia de ciertas actitudes que podríamos considerar como comportamientos sociales. Por ejemplo, la

---

<sup>18</sup> El discurso de Sileno pretende ser de “adopción” de Dánae y el niño Perseo y su recurrencia a los términos legales de la *proxenia* dispone en la escena una suerte de tono elevado que rápidamente se difumará.

<sup>19</sup> Estos habitantes de Sérifos son los γεωργοί, ἀμπελοσκάφοι, ποιμήνες y μαρειλευτοί a los que los pescadores del arca piden ayuda para sacarla del mar (Fr. 46 a vv. 17-21). Es importante su descripción pues son habitantes de la periferia de la *pólis* y de nula participación en las asambleas políticas.

<sup>20</sup> El estado fragmentario del texto impone algunas aclaraciones. Entiendo que en los versos 770-771 Sileno promete a Dánae que se comportará amorosamente con su hijo, es decir que, como protector, será “como” (ὡς) una vieja nodriza. Otras opciones son: que Sileno respetará a Dánae como a una anciana venerable, y que Sileno habla directamente a Perseo para que el niño reaccione en su favor. En este caso la integración de Siegmann (1948) νῆπιός προσφθέγμασιν (v. 771) “con palabras infantiles” estaría a favor de esta última lectura. Sin embargo, prefiero la primera opción pues Sileno es un “educador” de héroes en la tradición folclórica griega.

falta de compromiso de los sátiros en las acciones “heroicas” en las que ellos mismos han decidido embarcarse.

El caso más notable es *Cíclope* versos 624-655, escena en la que los sátiros mostrarán su natural cobardía y dejarán solos a Odiseo y sus compañeros en el épica gesta de cegar al monstruo. Después de una serie de imitaciones de la Comedia<sup>21</sup>, el coro de sátiros, dividido en semicoros, se niega a colaborar con la empresa, como había prometido: unos por estar lejos de Polifemo y otro por tener dolor de espalda. La respuesta de Odiseo al primer semicoro es elocuente (*Cyc.* v. 642):

ἄνδρες πονηροὶ κούδὲν οἶδε σύμμαχοι.

“Hombres cobardes, aliados buenos para nada”

Si bien no podemos asignar una valencia ideológica particular al verso 642, negarse a participar en una empresa en la que ellos mismos pidieron participar, es una suerte de traición que en Tragedia o Retórica no provocaría risa. Y, de hecho, Eurípides remarca esto cuando hace que Odiseo “salve la situación” reclamando a los sátiros que, al menos, hagan lo que les compete desde sus orígenes como Coro: danzar y cantar.

Odiseo restituye al coro de sátiros su función primaria en el culto dionisiaco y trata de asignarle un rol en la trama épica que se está reconfigurando, esto es, delimitar el modo de relación de los sátiros con los héroes y con las acciones a través de las cuales la Tragedia se definiría como arte político.<sup>22</sup>

En conclusión, si el Drama Satírico no es un *Political Art*, en el sentido que enuncia Christian Meier, no significa que no pueda ser vehículo de una cierta valencia política, no en términos de crítica directa, al estilo de la Comedia, ni siquiera paródicos, como si pensáramos que en la escena de *Diktyoulkoí* que hemos citado, Esquilo se burla de la práctica de la *proxenia* o de los oradores.

Si estas situaciones divierten sin más compromiso que el de reconocer un humor refinado en base a seres grotescos que irrumpen en el prestigio del *épos* y en la

---

<sup>21</sup> Los elementos típicos de la Comedia en esta escena, mixturados con formas trágicas, han sido relevados prolijamente con excelente bibliografía por Napolitano (2003: 151-155).

<sup>22</sup> Sobre el carácter “no político” de los ritos en los que interviene los sátiros, véase Platón *Leyes* 815 c, y sobre el desarrollo pre-democrático del coro de sátiros, véase Rossi (1972).

estabilidad cultural del mito, no significa que no podamos ver en ellas una presencia ideológica.<sup>23</sup>

Redondo tiene razón al afirmar que es muy difícil negar por completo la política en el Drama Satírico cuando su ocasión de representación es la misma que la de la Tragedia, y más precisamente el día 10 de *Elafebolión*, momento de la presentación de los embajadores de los pueblos aliados.<sup>24</sup> Es preciso, además concordar en que no es necesaria la mención de hechos y personajes de la política real para que un género sea “político”, pues la Tragedia, un arte político mayor, tiene vedada tales menciones.

Nuevamente es Redondo quien señala que un aspecto central en el Drama Satírico es la subversión de los códigos lingüísticos, específicamente de los sociolectos propios de la lengua trágica y de la alta poesía a los que convierte en objeto de burla: en el mundo marginal a la *pólis* sátiros y héroes tienen la libertad de convertir esta lengua elevada en objeto de risa y demostrar, como señalamos respecto de las instituciones, que la manera equívoca de relacionarse con la lengua poética lleva al espectador a pensar en la libertad de los sátiros para transgredir límites que podríamos llamar sociales.<sup>25</sup>

Algo similar podría argumentarse acerca de ciertas expresiones de los “héroes” del Drama Satírico y ciertas discordancias de registro como una vía de reversión de la Tragedia y, en consecuencia, de su ideología. En *Diktyoulkoí*, la respuesta de Dánae a las palabras antes citadas de Sileno es una plegaria a Zeus en la que se le pide ayuda, se le recuerda que es el dios quien llevó a joven a la situación presente y cierra su discurso diciendo (Fr. 47 a v. 785):

εὔ σ' ἔλεξα. πάντ' ἔχει[ς] λόγον

“bien, te dije todo; tienes todo lo que digo”

<sup>23</sup> Esta relación de lo risible del Drama Satírico con la tradición cultural general fue enunciada por Aly *Satyrspiel*, en *RE* 2 A. 3, 1921, 235-247.

<sup>24</sup> Sobre la significación política de los diferentes momentos del previos y posteriores a la representación trágica, véase Goldhill (1987 y 2000) y Meier (1993:51-61).

<sup>25</sup> Ver Redondo (1998). Aunque no concuerdo estrictamente con la definición paródica del Drama Satírico que ofrece el estudioso español, es muy importante aceptar que el uso de la lengua técnica y poética en boca de sátiros y monstruos ofrece al público la posibilidad de traspasar los límites que la ideología trágica imponía a personajes de diferentes niveles literarios, mitológicos y sociales. En este sentido, es claro y aceptable el análisis de Redondo de sátiros que, siendo esclavos, aspiran y a veces consiguen la libertad y que hablan (en la parodia) como los héroes y los poetas líricos, siendo personajes agrestes del folclore.

Si el modo de invocar a la causa a Zeus ya es problemático (i.e. acusarlo de ser causante de sus males), el trato familiar y descuidado de Dánae en este cierre no puede sino mover a risa a un público que, en el curso de la trilogía trágica, asistió a la expresión radical de la distancia entre dioses y hombres y a la imposición del destino por sobre las voluntad y las acciones del hombre.

Al mismo tiempo, el brusco cambio de registro (de la súplica a la demanda, del lenguaje propio de una súplica trágica a una tratamiento desconsiderado para con Zeus) indica que en el Drama Satírico existe una libertad irreverente que no opera sobre la actualidad sino sobre las relaciones trágicas.

De esta manera, el Drama Satírico no solo es el reverso de la Tragedia sino que explora las relaciones trágicas mostrando al público no solo que la Tragedia es una ficción y, por lo tanto, desactivando las fuertes emociones desatadas por esta, sino que es posible reírse de los estereotipos trágicos y su ideología cívica fuertemente expuesta en la trilogía, para poner en claro que la risa hilarante del público reunido en el teatro es una acción comunitaria que responde al efecto de un humor sofisticado que no niega la carga ideológica y política de la Tragedia, pero que propone desvincular lo máximo posible el espectáculo (la música, la danza, la *ópsis*) de las emociones de piedad y terror.

## Bibliografía

- ADKINS A. W. H. *Moral values and Political Behaviour in Ancient Greece from Homer to the end of Fifth Century*. London, Chatto and Windus, 1972.
- CILIA, D. “Ricerche sui colloquialismi delle 'tragicae personae' nel dramma satiresco”, en Cipolla, P. (a cura di). *Studi sul Teatro Greco*. Amsterdam, Adolf Hakkert Editore, 2006, pp. 7-68.
- de DIOS, L. *Sófocles. Fragmentos*. Madrid, Gredos, 1988.
- de DIOS, L. *Esquilo. Testimonios. Fragmentos*. Madrid, Gredos, 2008.
- GOLDHILL, S. “The Great Dionysia and civic ideology”. *J.H.S.* 107, 1987, pp. 58-76.
- \_\_\_\_\_. “Civic Ideology and the Problem of Difference: The Politics of Aeschylean Tragedy, Once Again”. *J. H. S.* 120, 2000, pp. 34-56.
- LISSARRAGUE, F. “Whay Satyrs are good to represent?” en Winkler, J. & Zeitlin, F. (eds.) *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pp. 228-236.
- LÓPEZ EIRE, A. “Reflexiones sobre la lengua del Drama Satírico”. *Humanitas*, LII, 2000, pp. 91-122.
- MELERO, A. “El mito del drama satírico”. *Fortunatae*, 1, 1991a, pp. 85-102.
- \_\_\_\_\_. “La dicción del Drama Satírico” *Fortunatae* 2, 1991b, pp.173-186.
- MEIER, Ch. *The Political Art of Greek Tragedy*. Baltimore, Johns Hopkins, 1993.
- NAPOLITANO, M. “Odiseo simposiarca fraudolento e Polifemo simposiasta raggirato nel Ciclope di Eurípide”, en Arrighetti, G. (ed.): *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica (Atti del Convegno Pisa, 7-9 giugno 1999)*, Pisa, 2000, pp. 51-63.
- \_\_\_\_\_. *Eurípide. Ciclope*. Roma, Marsilio, 2003.
- PAGANELLI, L. “Il dramma satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena”. *Dioniso* 59, 1989, pp. 213-282.
- PALMISCIANO, R. “Il meccanismo della distensione nel *Ciclope* di Eurípide” *AION* (filol.) 30, 2008, pp. 65-85.
- POZZOLI, O. *Drammi satireschi. Eschilo, Eurípide, Sofocle*. Milano, BUR, 2004.
- RADT, S. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol 5. Aeschylus. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.



- REDONDO, J. “El discurs ideològic al drama satíric: *Els sàtirs Rastrejadors de Sòfocles*”, en Andersen, K. & Bañuls, V. De Martino, F. (a cura di). *El teatre, eina política*. Bari, Levante Editori, 1998, pp. 305-329.
- ROSSI, L. E. “Il Ciclope di Euripide come κῶμος mancato”. *Maia* 23, 1971, pp. 10-38.
- \_\_\_\_\_. “Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico”. *Darch.* 6, 1972, pp. 248-302.
- SEAFORD, R. *Euripides. Cyclops. With Introduction and Commentary*. Oxford, Oxford Clarendon Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Money and the Early Greek Mind: Homer, Philosophy, Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- SHAW, C. *Satyr Play The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*. Oxford, Oxford Clarendon Press, 2014.
- SIEGMANN, E. “Die neuen Aischylos-Bruchstücke, III Δικτυουλκοί. *Philologus*, 97, 1948, pp. 71-124.
- SUTTON, D. *The Greek Satyr Play*. Verlag Anton Hain. Meisenhaim am Glan, 1980.
- VOELKE, P. *Un Théâtre de la Marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*. Bari, Levante Editori, 2001.

Recebido em Novembro de 2016  
Aprovado em Dezembro de 2016

