

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Baliña, Ludovico Videla, Alberto Espezel, Rafael Sassot, Rebeca Obligado, Carlos Hoevel, Lucía Piossek Prebisch (Tucumán), Jorge Saltor (Tucumán), Julia Alessi de Nicolini (Tucumán), Cristina Corti Maderna, Lucio Florio (La Plata), Francisco Bastitta, M. France Begué, Jorge Scampini, Isabel Pincemin, Andrés Di Ció, Adolfo Mazzinghi, Matías Barboza, Luisa Zorraquin, Agustín Podestá, Ignacio Díaz, Josefina Llach.

## COMITÉ DE REDACCIÓN

Dr. Luis Baliña, Prof. Carola Blaquier, † Mons. Eugenio Guasta,  
Mons. Dr. José Rovai (Córdoba), P. Dr. Miguel Barriola (Córdoba),  
Prof. Dr. Raúl Valdez, Carlos J. Guyot, Dr. Florian Pitschl (Brixen)

Director y editor responsable: Pbro. Dr. Andrés Di Ció

Vicedirector: Dr. Francisco Bastitta Harriet

Secretaria de redacción: Prof. Cristina Corti Maderna

# COMMUNIO

Editorial	3
Philippe Lefebvre   <b>Biblia y Tragedia</b>	5
Pablo Cavallero   <b>Tragedia(s) Griega(s) y Cristianismo(s)</b>	15
Alois M. Haas   <b>El principio de teatralidad en Hans Urs von Balthasar</b>	23
Jan Heiner Tück   <b>Morir por otro</b>	43
<b>Prefiguraciones de la Pasión en la tragedia griega “Alcestitis” de Eurípides</b>	
Ignacio Díaz - E. Graham   <b>Tragedias argentinas</b>	55
Alberto Espezel   <b>Virus y esperanza</b>	77
Isabel Pincemin   <b>Decisiones en contextos de incertidumbre</b>	67
Adolfo Mazzinghi   <b>Espacio litúrgico y pandemia</b>	83
Alberto Espezel   <b>Norberto Padilla. <i>In memoriam</i></b>	93

# Tragedia(s) Griega(s) y Cristianismo(s)

—  
Pablo Cavallero\*

En su fundamental texto *La tragedia griega*, Albin Lesky retomó la cuestión de si es posible una 'tragedia cristiana', dado que esta idea había generado interpretaciones contrapuestas, como la de T. Haecker, para quien la tragedia sólo puede ser pagana, y la de J. Bernhart, para quien la redención no suprime las leyes de la historia y de la naturaleza.

Lesky apoya su posición respecto del tema cuando analiza los componentes que considera propios de la tragedia griega:

1. La dignidad de la caída (*περιπέτεια*): la mudanza desde la situación de aparente felicidad y seguridad debe ocurrir en una persona que estaba 'elevada', de modo que el cambio sea notorio y relevante.
2. La posibilidad de relacionarla con nuestro mundo: aunque la trama de la tragedia sea mítica o histórica, el espectador debe sentirse afectado.
3. La aceptación consciente por parte del sujeto: sólo es personaje trágico en el sentido griego quien sabe que, si avanza con su postura u objetivo, el resultado puede costarle caro; si bien lo hace con libertad, sus principios no le permiten dejar de hacerlo.
4. La existencia de una oposición (a veces) irremediable: aquí está la clave del problema.
5. La existencia de una 'culpa trágica', un 'error intelectual' (*ἀμαρτία*) que causa la caída, más allá de que exista previamente alguna culpa moral o exceso contra los dioses (*ὑβρις*), causado por un 'enceguecimiento' (*ἄτη*).
6. El afrontar un sufrimiento inmerecido, pero con la posibilidad de que el acontecer trágico tenga sentido y no sea absurdo.

Para Lesky la clave está en el cuarto componente porque la oposición entre el héroe trágico y su contrincante responde a tres visiones posibles:

---

\*Casado, padre de 6 hijos, Doctor en Letras, Profesor en la UBA y en la UCA, Investigador del CONICET y miembro de la Academia Argentina de Letras

- a. una visión absolutamente trágica del mundo, donde todo es absurdo y destructivo, sin posibilidad de solución ni sentido trascendente;
- b. un conflicto trágico absoluto, es decir 'separado' de lo general, en el que el héroe entra en conflicto por un hecho parcial o personal pero el conflicto tiene sentido a partir de leyes trascendentes; de tal modo, el héroe puede morir pero hay una 'solución' superior o 'justificación' que le da sentido;
- c. una situación trágica, un conflicto no definitivo ni determinante, en el que puede hallarse una solución.

El mismo Lesky señala entonces que las formas b) y c) pueden ser el escenario conflictivo de una tragedia cristiana.

Ahora bien, ¿qué trasfondo cultural de la tragedia griega daba lugar a este posible lazo con el cristianismo?

Alguien puede creer que por el hecho de ser 'paganos' los griegos no tenían sentido de la religión o creencia en la divinidad. Quien lea cualquiera de los textos de la literatura griega verá que la divinidad aparece constantemente, invocada, actuante, a veces denigrada y burlada; pero existente. Hasta el advenimiento de la 'filosofía', que se ha llamado 'paso del *mýthos* al *lógos*', dicho de otro modo 'paso del relato simbólico a la expresión racional', los griegos tenían plena conciencia del poder divino, aun cuando éste estuviera dividido en diversas manifestaciones y 'especialidades' cuyo único punto común era la eternidad o inmortalidad y una relativa felicidad. Así es cómo un Ésquilo, llamado "el teólogo", puede expresar *πάθει μάθος* (*Agam.* 177), 'con el sufrimiento el aprendizaje', porque aceptar el sufrimiento es aceptar la voluntad divina: incluso si Orestes incurre en el matricidio por un deseo de venganza, lo que disipa su duda es recordar la 'orden de Apolo' que su amigo Pilades le actualiza (*Coéforos* 900-902); se unen entonces inclinación personal y voluntad divina. Pero esto lleva a que la cadena adulterio-asesinato-venganza sea interminable y sólo la divinidad pueda cortarla: si realmente la divinidad inspiraba los crímenes, también ella les puso fin. Aquí está la base lejana, todavía *in nuce*, del principio de que sólo lo bueno existe (Dios) y que lo malo solamente es alejarse de ello, pero que de uno y otro modo todo retorna a Él. Hay un orden divino en el mundo que el hombre no conoce pero que éste puede descubrir a través del dolor.

Luego apareció cierto pensamiento 'irreligioso' o 'laicista', más la posibilidad de que el género cómico admitiera como licencia poética la burla de los dioses. Pero aun ante esta mofa, el griego sabía que se trataba de una

licencia. Y siguió creyendo en la divinidad, al menos en la forma de la Fortuna, a la que erigió trescientas estatuas en el período helenístico.

A todo esto debemos sumar las corrientes 'espirituales', como la de los órficos o de los que creen en una preexistencia del alma y/o en una supervivencia del alma. Esto permitió ir superando la dicotomía cuerpo-alma en el sentido de que comenzar a ver son dos aspectos de una unidad; habrá que dejar de lado a maniqueos y cátaros para volver a dar al cuerpo su lugar legítimo. Pero la reflexión sobre el alma era necesaria para ir acercándose al *pléroma* o 'momento de plenitud' en que la Verdad se revelara.

Por otra parte, hay que recordar que los tres géneros dramáticos griegos (tragedia, comedia y drama de sátiros) eran presentados en fiestas religiosas, que tenían como centro la *thyméle*, el altar de Dioniso. Para un griego, pues, habría sido incoherente pensar en la tragedia como un mensaje artístico escindido de una percepción religiosa.

Suele decirse que Eurípides fue un 'librepensador', 'iluminista', alguien que favoreció la irreligiosidad. Sin embargo, su última pieza, *Bacantes*, es profunda, dura y tremendamente religiosa; y una obra como *Alcéstide*, que tiene rasgos de tragedia y elementos de drama de sátiros, presenta la grandeza de quien renuncia a la vida por amor, sacrificándose por otro (como hará san Maximiliano Kolbe), y la bondad y agradecimiento de un ser semidivino (Heracles) que interviene para restituirle la vida como recompensa por las honras con que él había sido atendido.

Por supuesto, tener sentido religioso y tener presente que la tragedia es una 'liturgia' no permiten equiparar la tragedia griega con el pensamiento cristiano ni la presentación del drama con una eucaristía. Se trata solamente de un trasfondo cultural que fue 'preparando camino'.

Ahora bien, podemos, sí, aplicar, analógicamente, la 'tragedia' de Jesucristo al formato griego clásico y ver si los principios de éste se cumplen en ella.

- a. la dignidad de la caída: aparentemente, Jesús no cumplía este requisito básico; Él no era más que un carpintero de una oscura aldea galilea. Sin embargo, en el momento crucial, Jesús era llamado 'Maestro' y se lo consideraba 'Rey de Israel', de modo que su caída fue estrepitosa: algunos esperaban que aplicara en Sí mismo algún milagro que le evitara el dolor y la muerte y le diera gloria evidente; esperaban que Él salvara a Israel del poder romano;
- b. vínculo con nuestro mundo: cualquier persona, aun hoy, en un mundo supuestamente democrático, abierto, respetuoso de las ideas y las

- creencias, puede ser 'crucificado', habitualmente en forma de censura pública, pérdida del trabajo y/o encarcelamiento; por ejemplo, un médico que se niegue a practicar abortos;
- c. aceptación consciente de las consecuencias: obviamente, Jesús sabía que se exponía a la venganza de los jerarcas de la religión, envidiosos y temerosos de perder poder y prestigio, como también a la ineficacia y cobardía de los poderes cívico-militares; sin embargo, pese a saber que su prédica podía costarle la vida, 'no podía' dejar de predicar, porque no cumpliría su misión y no sería 'auténtico';
  - d. oposición irremediable: el ideal que sostiene y enseña Jesús opone claramente la virtud con el pecado, la humildad con la soberbia hipócrita, la verdad con la mentira engañosa. Estas oposiciones son irreconciliables; su posición es irrenunciable. Sin embargo, se trata de un 'conflicto trágico absoluto', pues no todos se empecinan en el pecado, la soberbia y la mentira, y quienes lo condenan son un sector interesado de la sociedad y un factor de poder. Ese conflicto, aun cuando lo lleve a la muerte, tiene sentido en un plano superior: su resurrección es la prueba de que concede redención a los que crean en Él y reencaucen su conducta;
  - e. error trágico: desde el punto de vista humano, Jesús podría haber hecho un milagro para salvarse, pero no lo habría hecho 'creyendo' que los enemigos cederían; mas si hubiese actuado así no habría cumplido su misión. Análogamente, Antígona podría haber cedido ante su tío Creonte y resignar su defensa de la Ley natural (su hermana Ismena le critica esa 'rigidez' como los soldados y fariseos le critican a Jesús que no se retracte); quizás Antígona creyó que el tío no la mataría y allí estaría la 'falla intelectual'; su sacrificio, empero, no fue absurdo. Por su parte, Creonte es un claro personaje trágico que avanza en su rígida posición a pesar de los costos, creyendo que su decreto humano podía prevalecer sobre la Ley natural y que sus amenazas evitarían la desobediencia; sólo logra quedarse sin esposa, sin hijo y sin sobrina. Jesús pudo haber tenido una 'falla' intelectual como hombre, pero su presciencia divina sabía que nada evitaría la 'caída'. Por otra parte, y de modo análogo al Creonte de *Antígona*, los personajes trágicos son los jerarcas judíos y sus secuaces, quienes actúan con ὕβρις y ἀτή y cometen la ἀμαρτία de creer que, matando a Jesús, conservarían sus privilegios y apariencias; en realidad sufren una περιπέτεια que está simbolizada por la ruptura del velo del templo (*Mateo 27: 51*) y por su propia decisión de "¡Que su sangre caiga sobre nosotros y sobre nuestros hijos!" (*Mateo 27: 25*), plenamente conscientes de las consecuencias de sus actos;

- f. sufrimiento inmerecido: la condena de Cristo, como el mismo gobernador romano reconoce, es injusta (*Juan* 18: 38, 19: 4,6); y más aún el terrible castigo al que se lo somete, cruel, despiadado, exagerado. La acusación de 'blasfemia' fue claramente forjada sobre tergiversaciones de sus dichos (*Mateo* 26: 3-4, 59-60), así como fueron 'comprados' su entregador y los testigos adversos (*Mateo* 26: 14-16): por el lado judío, pues, todo era una farsa. Dodds señala que, para un pagano, era incomprensible que un dios se humanizara, sufriera, se humillara, máxime si ni siquiera se trataba de una divinidad ctónica, como Atis o Adonis, que trajera consigo el periódico renacimiento de la naturaleza (aunque en Homero hay dioses que son heridos en batalla, como Afrodita, y que sufren afrentas morales, como Hera); de modo que la figura de Jesús, si bien, no resultaba creíble para un romano o un griego, tampoco era merecedora de semejante punición. Sin embargo, el centurión reconoce, en ese especial padecimiento, que "verdaderamente este hombre era Hijo de Dios" (*Marcos* 15: 39).

Más allá de que la situación puede responder a los criterios generales de una tragedia griega 'clásica', debemos tener presente que el concepto que del género tuvieron sus cultores no fue inalterable. Hay tragedias de Eurípides que distan mucho de otras de Ésquilo; y no sólo por su técnica. Tal es el caso de *Ion* o de *Helena*. También debemos tener presente que la cultura cristiana fue en muchos aspectos una continuación de la griega, como muy bien señaló Jaeger, y no una contradicción de ésta: el cristianismo aceptó la literatura griega (salvo la polémica anti-cristiana) y la conservó copiándola y enseñándola, aun cuando desde el año 200 acentuó sus rasgos propios. A fines del siglo IV, Basilio Magno, en su tratado conocido como *A los jóvenes* y considerado "carta magna", señala la orientación general que tendrá Bizancio respecto de la literatura clásica pagana: se asume lo bueno que ella tiene.

Además, ya los judíos helenizados se habían apropiado del género adaptándolo a sus asuntos. Ezequiel el Trágico es "autor de tragedias" y, más específicamente, "autor de tragedias hebraicas". También Teodectes compuso alguna de asunto bíblico; lamentablemente ésta no sobrevive. Pudieron ser helenísticos y de asunto similar los textos que tenemos en *Tragicorum Graecorum Fragmenta* 2 F 617 y 618 y el que Epifanio de Salamine en Chipre (s. IV) transmite en su *Panarion* o *Adversus haereses* (II p. 447.16-448.3 Holl). De las piezas de Ezequiel, sólo conservamos una y de modo fragmentario, la *Exagogé* o *Salida*, que se basa sobre el *Éxodo*. Es posible reconocer en ella un prólogo y cinco episodios, la participación de un coro (que era mucho más reducida desde la época postclásica) y, como figura trágica, la de los egipcios

con Faraón a la cabeza: para Ezequiel y su público, la *κάθαρσις* aristotélica podía surgir de la *ὑβρις*, *ἀμαρτία* y *περιπέτεια* de Faraón y los egipcios. También en esta pieza, más que el protagonista Moisés, quienes sufren los padecimientos de un personaje trágico son los egipcios y, en particular, Faraón.

Si bien esta pieza no puede ser cristiana (sería anacrónica), sí muestra cómo era posible dar una concepción 'trágica' a un asunto bíblico en el que, obviamente, todo lo que ocurre, por doloroso que sea, tiene un sentido, no es un absurdo. Moisés y los suyos tienen con el Faraón un 'conflicto trágico absoluto' y, como el Creonte de *Antígona*, es el monarca egipcio quien 'cae' de su aparente seguridad y felicidad por su 'error' de empeñarse en no permitir la libertad de los hebreos y en creer que podrá tener más poder que el Dios de sus esclavos. La ventaja es que, aquí, no hay ninguna Antígona que deba afrontar consecuencias negativas de su posición. Se trata, pues, de un hito hacia la concreción de una tragedia netamente 'cristiana'.

Es probable que la *Exagogé* haya sido modelo de piezas perdidas, sean de época imperial, como la *Susana* de Nicolás de Damasco (64 a.C.-c. 10 d.C.) o de época bizantina, como *Muerte de Cristo* de Esteban Sabaíta (s. VIII) o el 'drama religioso' aludido por Liutprando de Cremona (*Rapto del profeta Elías*, cf. *2 Reyes 2: 1-18*) o el 'misterio' de Simeón de Tesalónica, *Tres niños en el horno*, del s. XV, inspirado en el famoso pasaje de *Daniel 3*, obras que no necesariamente debieron de tener concepción trágica; y si no fue modelo, sí antecedente de *Khristòs páskhon*, obra atribuida por algunos a Gregorio Nacianceno, o de la *Pasión* del s. X-XIII descubierta parcialmente por Lampros (1916) y editada por Vogt (1931) y Mahr (1947), o de la secuencia de escenas evangélicas con texto que constan en un códice palatino del s. XIV y que Papadóπουλος publicó en 1920. Pero además, es antecedente también de los sí conservados *Versos sobre Adán*, de Ignacio Diácono (s. IX): si bien la extensión de esta pieza se acerca más a la de los mimos helenísticos, su concepción es trágica y su asunto es también bíblico.

La pieza de Nicolás Damasceno trata de 'la casta Susana', esposa de Joaquín, a quien dos viejos quieren seducir y que, como son rechazados, la acusan de adulterio testificando contra ella. Cuando la mujer va a ser lapidada, el niño Daniel interviene, censura la acción e interroga a los supuestos testigos, que se contradicen: Susana es exonerada y los viejos son ejecutados por calumnia. El asunto se prestaba para elaborar una tragedia, en la que la *ὑβρις* de los viejos es castigada por medio de la *ἀμαρτία* en que incurren; Daniel es una forma sacralizada de la figura clásica del adivino, al modo de Tiresias. La referencia a *Susana* está dada por Eustacio de Tesalónica en su *Comentario sobre*

*Dionisio Periegeta*, pero el texto se halla perdido. Sin embargo, al comentar el *Himno pentecostal* de Juan Arklâs (PG 136: 508 BC), Eustacio cita dos versos de un drama de estilo euripideo sobre el personaje de Susana, que bien pueden ser de esta obra:

ὁ ἀρχέκακος δράκων  
πάλιν πλανᾶν ἔσπευδε τὴν Εὐάν ἐμέ.  
“El dragón principio de males  
se apresuró a extraviarme de nuevo como a Eva”.

Es, pues, otro hito en el que un asunto bíblico fue adaptado al formato trágico; la 'heroína' persiste en su posición virtuosa aun cuando ello va a costarle la vida. Es un *deus ex machina* quien la salva y provoca una peripecia, por la que los que se creían 'seguros y felices' acaban en la ruina, a causa de su exceso contra Dios y de su error intelectual.

En cuanto a los *Versos sobre Adán*, ya estamos en época cristiana y el enfoque tiene la visión propia de su cultura. Se puede ver en ellos ὕβρις y ἁμαρτία, en ambos casos 'cristianizados': es decir, la ὕβρις entendida como un exceso humano frente al Dios judeo-cristiano (ya no frente a los dioses olímpicos), como también en *Susana*, y la ἁμαρτία como el 'yerro' que constituye el 'pecado' consecuente de la ὕβρις. En la base misma del relato bíblico, la soberbia del demonio tienta a Eva, quien, desobediente, se excede libremente, pretendiendo ser como Dios, y Adán la segunda; la desobediencia de ambos, representada simbólicamente en el hecho mítico de 'comer el fruto prohibido', es la ἁμαρτία que provoca su 'caída' de la condición beatífica (el estado de felicidad y seguridad), la pérdida del paraíso. De tal modo, la concepción cristiana del hombre prevé que su vida puede ser una 'tragedia' debido a este error inicial; solamente añade la posibilidad de redención, porque no admite que la creación hecha por Dios sea un 'absurdo trágico absoluto'.

En los *Versos* se puede detectar un prólogo, tres episodios y una *éxodos*. La estructura no es ni tiene por qué ser igual que la de una tragedia clásica, que siempre tuvo variantes. En el segundo episodio, central, Adán critica que la mujer se haya dejado convencer contra el mandato del Creador. Ella, con clara soberbia, sostiene que podrá liberar a Adán de la culpa. Se produce la περιπέτεια. Él se deja persuadir y de inmediato observa las consecuencias: la corrupción del cuerpo, el dolor físico, la conciencia de desnudez, el miedo al castigo. Hay una ἀναγνώρισις del error en Eva, señalada por Adán en v. 109, un tardío 'darse cuenta' del error y del exceso, que él censura con sarcasmo

(“¿acoge el provecho de las acciones!”). Ella se reconoce culpable, aunque ambos eran conscientes de la desobediencia. La obra podría haber tenido como título simplemente *Adán* o *Adán y Eva*, como solía ocurrir en la tragedia clásica; pues hay un personaje trágico, el ser humano representado por Adán y Eva, que a sabiendas de lo que le espera, caído de su estado de seguridad y felicidad, enfrenta a Dios. No hay *happy end*, como aparece en algunas tragedias eurípideas; posiblemente podía haberlo en una tragedia que representara la redención; pero esta pieza no hace ninguna referencia a la redención futura ni mera alusión a Cristo: parece una obra pensada para que el hombre reflexione sobre la responsabilidad de sus culpas, quizás representada en tiempos de cuaresma.

Pero más allá de esta breve pieza (son sólo ciento cuarenta y tres líneas), aparece la más importante producción teatral de Bizancio, el *Χριστὸς πάσχων*, 'Cristo paciente', 'Pasión de Cristo', o también llamada *Κοσμοσωτήριον πάθος*, *Pasión salvadora del mundo*. Es la más importante por su envergadura, extensión y concepción, pero también la más discutida en cuanto a autoría, datación y representabilidad. Se trata de un centón que adapta versos de Eurípides, Ésquilo, Licofrón, e inserta muchos que pueden ser originales o adaptaciones de piezas antiguas extraviadas. Con más de dos mil seiscientos versos, la obra parece una trilogía clásica: esas tres partes se corresponderían con el triduo de la pasión, la muerte y la resurrección de Cristo y podrían ser representadas cada una en aproximadamente una hora. Los tres centros de la obra son: 1) arresto, pasión y muerte de Jesús (vv. 1-1133); 2) descenso y sepultura (vv. 1134-1905); 3) resurrección y aparición (vv. 1906-2602). Se puede considerar que los vv. 2532-2602 constituyen una *éxodos* y que están a cargo del Coro como vocero del poeta: contienen una alabanza y plegaria a Cristo en petición de perdón (2532-2571) y una alabanza y plegaria a la Virgen en petición de protección e intercesión (2572-2602). Pueden ser pronunciados por el Coro en procesión de salida. No existen partes líricas al modo de los *stásima* clásicos. Elementos trágicos que sin duda llenan la escena son el lamento (*θρήνος*) y la pena o aflicción (*λύπη*), los cuales solamente se superan en un plano espiritual que mira a lo trascendente y no en el plano humano-temporal.

Mas ¿quién es el personaje trágico? Fuera de la economía de la pieza pero actualizado está el pecado 'original', una *ἄτη* por la que el hombre, con *ὑβρις*, quiso hacerse como Dios, con la *ἀμαρτία* de creerle al diablo que el “fruto prohibido” sería su divinización. Pero, como dijimos, esto está fuera de la obra, es un presupuesto. En su actualización, el personaje que ‘cae’ de su supuesta seguridad y felicidad es el ser humano que no acepta la salvación ofrecida por Cristo: los pontífices, el pueblo judío, Judas, Pilato... (cf. 1407-1426),

personajes que no ‘aparecen’ manifiestamente sino que están en la sombra de la ἄτη, del enceguecimiento; caen en la ὕβρις de creerse superiores, en lo político y jerárquico, al Predicador-Profeta; y en la ἀμαρτία de creer que el matarlo les quitará de encima su presencia y su influjo; caen en la soberbia ignorancia (“perdónalos, no saben lo que se hacen”, *Lucas 23: 34*) de no entender, como el Creonte de *Antígona*; y, sobre todo, no se arrepienten: es importante en este aspecto el v. 1439, referido a Judas pero aplicable a todos los ‘adversarios’: καὶ μὴ θέλοντα ἐπιστρέφειν πονηρίας "y sin querer arrepentirse de la perversidad"; y los vv. 2525-6 que Cristo dice a los apóstoles: ὃς δ' ἀποδιώξει τοὺς ὑμῶν λόγους, / ὃδ' ὡς ἄπιστος ἐμπέσει κατακρίσει “quien rechazare vuestras palabras, éste caerá con condena como infiel”. Cristo, en cambio, sufre una caída transitoria, que se torna un triunfo final: es ‘trágico’ en el sentido de que aceptó libremente las consecuencias de su accionar voluntario y las padece hasta el límite. Quienes lo acompañan, tampoco ‘caen’ definitivamente, porque más allá del dolor y la transitoria incompreensión, creen en ese triunfo final superador y la fe les transforma el miedo. La caída trágica, pues, está en aquellos que no aceptan la salvación, ni antes ni después, a diferencia de quienes se arrepientan libremente. Esto conlleva que la περιπέτεια y la ἀναγνώρισις sean similares a las de *Exagoge* y a las de *Antígona*: la caída de los personajes centrales es aparente y su reconocimiento es confirmar su verdad y un triunfo futuro; los que, en cambio, han de ‘arruinarse’ en sentido trágico-clásico son los ‘adversarios’, que no tienen parte visible en esta obra. En otros términos, es ‘personaje trágico’ quien queda derribado por no reconocer la salvación ofrecida por Cristo. La peripecia de los personajes centrales, en cambio, se da al comienzo y está indicada por una felicidad previa que se torna en tristeza y tremendo dolor, por ej. en v.106 “la otrora bienaventurada es ahora desdichada”, en referencia a la Madre (cf. por ejemplo vv. 120, 356, 744, 749-750, 771, 875, 877, 904-5, 927, 1126, 1375, 1853-4); pero esta ‘caída’ va acompañada insistentemente de una certeza en el triunfo final, presente a todo lo largo del poema: el Ángel anunció a María que daría a luz al Amo del universo (76-78; cf. 590-1), Dios castigará al diablo enemigo (745-7), María tendrá una recompensa especial (764-6, 963-4), Jesús resucitará y será reconocido como Hijo de Dios (780-784, 979-982, 1008-9, 1534), su muerte salvará a la humanidad (928-931, 1973-5), su mensaje será llevado al mundo entero (2515-9). De ahí que la tristeza se torna gozo y la tragedia tiene un ‘final feliz’: τί δ' ἂν ἐμοὶ γένοιτο χαριέστερον; “¿Qué cosa más agraciada podría sucederme?” (2080), dice María al comprobar la resurrección. Si hay un ‘final feliz’, como en algunas piezas de Eurípides (*Ion*, *Helena*, *Alcéstide*), aquí no afecta solamente a una familia sino a la humanidad toda.

La obra es una 'tragedia cristiana' no solamente por su asunto sino también por su protagonista. La protagonista de la tragedia es la Madre, tanto por la cantidad de versos a cargo cuanto por su preeminencia teológica, psicológica, intelectual, moral y sentimental. Como humana que es, María no siente que la gloria de su Hijo sea un consuelo a su dolor (971-5) y oscila entre fortaleza extraordinaria y extenuación física y psíquica; es capaz de ver los fines trascendentes más allá de la situación superficial (vv. 1531-6). Sus versos están fundamentalmente inspirados en *Medea* de Eurípides, pero frente al odio, la venganza y el asesinato de ésta, María los usa para expresar amor, sacrificio y generosidad, un 'sacrificio' que consiste en aceptar voluntariamente la maternidad virginal y aceptar también la entrega del Hijo, es decir, un 'hacer sagrada' (*sacrum facere*) la acción que se acomete. A diferencia de la Ágava de *Bacantes* que mata a Penteo, la Virgen acompaña al Hijo y añade a su papel de madre el de Maestra y Apóstol. Acompañada por el Coro, María guía al espectador en la acción, en la entrada de personajes, en la interpretación de la trama, expresando la unión de intelecto y sentimiento como representación de la humanidad. Es a través de ella cómo se ve y se vive el sufrimiento trágico de la pieza; incluso enseña doctrina, como la de su concepción virginal (vv. 1350-1360), con un tono didáctico eurípideo. Ella aparece como intercesora ante Cristo y protectora de los hombres (793-5, 822-3, 2585-9).

Jesús, dado que sufre la crucifixión, no tiene mucha parte, apenas unos setenta versos sobre el total, como tampoco la tiene en el relato Evangélico, respecto del que se suele hacer referencia como "las siete palabras de Cristo". En realidad, Cristo es el protagonista del drama como referente necesario; o, como dice Trisoglio, es el centro del drama pero inconmensurablemente por encima de él, si la tragedia es pasiones, juego de ignorancia-error, lucha con antagonista, encuentro con la voluntad divina. Si se lo compara con Dioniso de *Bacantes*, éste engaña y se burla de Penteo e impone sus ritos; Cristo no engaña ni se burla del hombre y tampoco le impone su salvación. Su resurrección, por otra parte, es ontológica y definitiva: no es un retorno temporario ni anualmente reiterado como el de los semidioses ctónicos. Podemos pensar que Cristo es tratado como un 'chivo expiatorio' clásico, un *pharmakós*, a quien se considera 'maldito' exteriormente pero cumple la función de 'salvador' social, un inocente que asume la culpa general. Obviamente, el autor hace una cristianización de esta práctica.

En fin, el autor de esta pieza, conocedor profundo del teatro clásico, aprovechó las palabras y formas de éste para adaptarlas a otra cultura con las variaciones necesarias. Es quizás esta obra la expresión más clara de que la tragedia griega clásica, 'pagana', estaba lo suficientemente enraizada en el alma del ser humano, en sus dolores reales y en su conexión religiosa, como para

prestarse a plasmar situaciones patéticas vivenciadas por otras, como la judeo-helenística o la cristiano-bizantina.

La tragedia griega 'clásica' ha tenido la flexibilidad suficiente como para modificarse a lo largo del tiempo (con un solo personaje, con dos, con tres; de acción estática o dinámica; en formato de trilogía, de tetralogía o sin ellas; con asunto histórico o mítico; con mayor o menor participación del coro; con tono solemne o más cotidiano; con mayor o menor retórica; con final 'feliz' o sin él; con *deus ex machina* o sin él...); de ahí que esa flexibilidad le haya permitido prestarse a adaptaciones. Por otra parte, su preocupación religiosa, su reflexión sobre el vínculo entre el hombre y la divinidad, sobre los hechos de la vida y sus causas, sobre el dolor y su sentido, sobre las pasiones y sus consecuencias, era una base propicia para que también el cristianismo la asimilara y reelaborara con otra *Weltanschauung*, con otra cosmovisión lo suficientemente sabia como para aprehender todo lo bueno que ella podía ofrecer, de acuerdo con el criterio asentado por Basilio. Esa cosmovisión nueva incluye el concepto de pecado y remisión por arrepentimiento, la esperanza del perdón y un vínculo filial del hombre respecto de Dios, todo lo cual no existía en la concepción griega antigua. Es clásicamente 'trágico' el personaje que, más allá de su caída, persista libremente en su posición errada.

No es imposible, pues, una 'tragedia griega cristiana', porque no había plena contradicción entre la(s) concepción(es) clásico-pagana(s) y el asunto y pensamiento cristianos.

#### **Resumen:**

La tragedia griega 'clásica' nunca fue monolítica; la cultura que estaba detrás de ella y su flexibilidad formal y conceptual permitieron que pudiera ser adaptada a otras culturas y formas de pensamiento, como la judeo-helenística y la cristiano-bizantina. La tragedia 'cristiana' es posible, porque no había contradicción plena entre las variedades clásicas del género y el asunto y pensamiento de la nueva fe.

#### **Palabras-clave:**

Tragedia – Bizancio – Helenismo – tradición clásica

#### **Bibliografía citada**

- BREMOND, A. (1925): "La théologie d'Eschyle", *Recherches de science religieuse* 15, 127-163.
- CAVALLERO, P. (1991-2): "La literatura griega precristiana y el pensamiento judeo-cristiano: puntos de aproximación", *Nova Tellus* 9-10, 21-43.

- CAVALLERO, P. (2006): "Trygoidía: la concepción trágica de *Nubes* de Aristófanes", *Emerita* 74/1, 89-112.
- CAVALLERO, P. (2007): "Sócrates como chivo expiatorio o sobre la identificación de Aristófanes y Sócrates", *Circe* 11, 91-100.
- CAVALLERO, P. (2015-6): "La *Exagogé* de Ezequiel y su influjo en la tragedia bizantina. Texto, traducción y comentario", *Circe* 19, 3-42 (parte 1); *Circe* 20, 13-26 (parte 2).
- CAVALLERO, P. (2018): *La tragedia después de la tragedia. La evolución del género dramático desde el s. IV a.C. hasta Bizancio*, Granada, Centro de estudios bizantinos, neogriegos y chipriotas.
- COTTAS, V. (1931): *Le théâtre à Byzance*, Thèse Lettres, Paris, Geuthner.
- CROISET, M. (1928): *Eschyle. études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, Les belles lettres.
- DODDS, E. (1975): *Paganos y cristianos en una época de angustia. Algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurelio a Constantino*, Madrid, Cristiandad (sobre la segunda edición original, 1968).
- DODDS, E. (1980): *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza (original de 1951).
- DUNN, F. (1996): *Tragedy's end. Closure and innovation in Euripidean drama*, New York-Oxford, Oxford University Press.
- GIGON, O. (1970): *La cultura antigua y el cristianismo*, Madrid, Gredos (original de 1966).
- GOLDEN, L. (1965): "Is tragedy 'the imitation of a serious action'?", *Greek, Roman and Byzantine studies* 6: 283-289.
- GREGORY, J. (2002): "Euripides as social critic", *Greece and Rome* 49/2, 145-162.
- GRIFFIN, J. (1998): "The social function of Attic tragedy", *Classical Quarterly* 48, 39-61.
- HARRISON, J. (1927): *Themis. A study of the social origins of Greek religion*, Cambridge, University Press (original de 1911).
- IOANNÍDĒS, G. (2005): *Απο τις ακολουθίες της Μεγάλης Εβδομάδος στο λειτουργικό δράμα. Μελέτη στο Βυζαντινό θρησκευτικό θέατρο*, Αθήνα.
- JAEGER, W. (1961): *Early Christianity and Greek paideia*, Cambridge, Harvard University Press.
- JAEGER, W. (1964): *Humanismo y teología*, Madrid, Rialp (original de 1943).
- KITTO, H. (1952): "The idea of God in Aeschylus and Sophocles", *Entretiens pour l'étude de l'Antiquité classique*, I; Genève, Fondation Hardt.
- LACORE, M. (2002): "Le corps du Christ dans le *Christos Paschôn*, imaginaire tragique, imaginaire chrétien", *Kentron* 18, 93-115.
- LAMPROS, S. (1916): "Βυζαντιακή σκηνοθετική διάταξις των Παθών του Χριστού", *Νέος Έλληνομνήμων* 13/14, 381-407.
- LESKY, A. (1957): *La tragedia griega*, Barcelona, Labor. Traducción de la segunda edición (original de 1937).
- MADDALENA, A. (1953): *Interpretazioni eschilee*, Torino, Giappichelli.
- MAHR, A. (1947): *The Cyprus Passion Cycle*, University of Notre Dame.

- MATHIEU, J.-M. (1997b): "C'est mon enfant, je sais comment je l'ai engendré": Grégoire de Nazianze (?), *Christus patiens, passim*", *Kentron* 13, 111-117.
- MATHIEU, J.-M. (1998): "Une interprétation chrétienne des *Bacchantes*. Autour du sacrifice et de l'ambivalence du sacré dans les *Bacchantes* d'Euripide et dans le *Χριστὸς πάσχων*", *Kentron* 14, 127-138.
- MCDERMOTT, E. (1991): "Double meaning and mythic novelty in Euripides' plays", *Transactions of the American Philological Association* 121, 123-132.
- MIRANDA CANCELA, E. (1990): *Grecia clásica. Géneros poéticos*. La Habana, Editorial Pueblo y educación.
- MOELLER, Ch. (1963): *Sabiduría griega y paradoja cristiana*, Barcelona, Juventud.
- PAPADOPOULOS, A. (1920): *Τὸ θρησκευτικὸν θέατρον τῶν Βυζαντινῶν*. Kentrikè Pólis, Sidéris.
- SAÏD, S. (1978): *La faute tragique*, Paris, Maspéro.
- SEAFORD, R. (2000): "The social function of Attic tragedy: a response to Jasper Griffin", *Classical Quarterly* 50, 30-44.
- TOLA, F. (1958): *Los personajes anormales (sicópatas) en Esquilo*. Lima, Universidad San Marcos, Estudios N° 3.
- TRISOGLIO, F. (1978): "I deuteragonisti del *Christus pariens*", *Dioniso* 49, 119-187.
- TRISOGLIO, F. (1979): "La Vergine ed il coro nel *Christus patiens*", *Rivista di studi classici* 27, 338-373.
- TRISOGLIO, F. (1979 b): "La Vergine Maria come protagonista del *Christus patiens*", *Marianum* 41, 199-266.
- TRISOGLIO, F. (1981 b): "Il volto della divinità nella tragedia classica greca e nel *Christus patiens*", *La scuola cattolica* 109, 30-61.
- TRISOGLIO, F. (1982): "L'uomo di fronte a Dio nella tragedia greca e nel *Christus patiens*", *Renovatio* 17, 169-197, 329-348.
- TRISOGLIO, F. (1997 b): "La *theotókos* como 'signora' nel *Christus patiens*", *Sileno* 23, 225-242.
- VERNANT, J.-P. (2002): "Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática del *Edipo rey*", en J.-P. Vernant- P. Vidal Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Barcelona, Paidós, 103-135.
- VOGT, A. (1931): "Études sur le théâtre byzantin", *Byzantion* 6, 37-74, 623-640.
- WIFSTRAND, A. (1962): *L'église ancienne et la culture grecque*, Paris, Du Cerf (trad. del sueco por L. Dewailly).
- WINNINGTON-INGRAM, R. (1969): "Euripides *ποιητὴς σοφός*", *Arethusa* 2, 127-142.