

DISTENSIÓN, RISA E IDEOLOGÍA EN EL DRAMA SATÍRICO ÁTICO

Guillermo De Santis

Universidad Nacional de Córdoba

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

guillermode.santis@gmail.com

Resumen: El Drama Satírico es un (sub-) género teatral que se caracteriza por “invertir” el mensaje y las emociones de la Tragedia, forma teatral a la que se halla asociada no solo por compartir la Festividad-ocasión de representación, sino un modo de constituir una trama, una estructura y la presencia de los personajes más elevados del mito que, ahora, interactúan con sátiros, monstruos y otros seres desconocidos en la Tragedia. Este trabajo se propone analizar las formas de “inversión” de la Tragedia y los modos de la “risa” en el Drama Satírico a partir de sus elementos formales, para proponer que, si bien el componente político no es dominante en este (sub-) género, es posible detectar espacios de temas políticos determinados por el contexto de representación y por proponer un mensaje invirtiendo el de la Tragedia que, precisamente, es eminentemente político. Nuestra conclusión afirma que el Drama Satírico puede invertir el discurso trágico mostrando el carácter ficcional de la Tragedia y desactivando las emociones típicamente trágicas para sustituirlas por una nueva, la risa hilarante. En este contexto, el cambio de respuesta emotiva propicia una visión política distinta y menguada pero no completamente ausente.

Palabras clave: drama satírico, mensaje político, emociones

Abstract: Satyr Drama is a theatrical (sub-) genre characterized by "inverting" the message and emotions of Tragedy, poetic form to which is associated not only sharing Festive (performative) occasion, but the constitution of the frame structure and the presence of the highest figures of myth, that now interact with satyrs, monsters and characters unknown in Tragedy. This paper aims to discuss the process of "inversion" of tragic message and the insertion of "laughter" in Satirical Drama from its formal elements, to propose that while the political component is not dominant in this (sub-) genre, it is possible to detect areas of political discourse determined mainly by the context of representation and for proposing a message of reversing the Tragedy that is eminently political. The offered conclusion is Satyr Drama can reverse the tragic discourse showing the fictional character of Tragedy and, form there, deactivating typically tragic emotions and replacing them by a new one, hilarious laughter. In this context, changing emotional response favors a different and diminished, but not completely absent, political vision.

Keywords: satyr drama, political message, emotions

En *Poética* 1449a10-20 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:

ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων, καὶ <ἢ λέξις ἐκ> λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὄψῃ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποιήσιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· (1449a19-24)¹

Si la historia de la evolución de la tragedia es, en términos generales, la que nos dice Aristóteles, entonces la Tragedia deviene grandiosa a partir de un tipo de ejecución, el *satyrikón* mencionado por el filósofo, en la que se representarían escenas del mito de Dionisio.

Por supuesto, no se da por descontado que el *satyrikón* aristotélico sea el origen del drama satírico como lo conoceremos ya a partir de quien lo introdujera en el teatro

¹ Seguimos la edición de *Poética* Leonardo Tarán (Greek and Latin, edition of the Greek Text) and Dimitri Gutas (Arabic and Syriac) de *Aristotle Poetics Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries*. Brill. Leiden: Boston, 2012.

ateniense, Prátinas de Fliunte en el curso de la última década del siglo VI a.C.²

Sin restar importancia al origen del drama satírico y las posibilidades que se han propuesto, es más interesante en este momento mencionar la posibilidad de que hacia el 501/502 a.C. Prátinas ya hubiera dado forma al nuevo género teatral e, incluso, que ya formara parte del espectáculo trágico en forma de tetralogía.³

La fecha indicada no es producto de total especulación pues las inscripciones *IG IF 2319* e *IG II² 2318* permiten pensar que el Drama Satírico era exclusivo de las Grandes Dionisiacas y estaba ausente en las Leneas y, que hacia la fecha indicada, hubo una reforma en las Grandes Dionisiacas que podría ser el momento de la institución de la tetralogía.

La presencia del Drama Satírico en el espectáculo trágico nos lleva a tratar su posición y función. Un dato concreto nos lo ofrecen las *Didaskaliai* de 341-339 a.C. (*IG II² 2320*) según las cuales el concurso trágico se abría con la representación de un Drama Satírico y la reposición de una tragedia antigua.⁴

² 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 Hedreen (1994, pp. 113-114) y Voelke (2001).

³ La *Suda* reporta 50 dramas de Prátinas, 32 de los cuales son dramas satíricos. Este dato, de ser confiable, debe tomarse como testimonio acerca de la composición de dramas satíricos independientes de la trilogía trágica antes de la constitución de la tetralogía.

⁴ Para una discusión actual de estas Inscripciones, véase Millis-Olson (2012).

Por ello, podemos establecer un arco temporal cierto en cuyo extremo inicial el Drama Satírico se regula e incorpora al concurso en la forma tetralógica y un extremo contrario (no final, ciertamente) en el que se independiza de la trilogía trágica.

Estas variaciones son causa y consecuencia de la función y el sentido que el Drama Satírico asume en distintos momentos. La mayoría de los estudiosos coincide en que la introducción del Drama Satírico en el espectáculo trágico intentó reafirmar la presencia dionisiaca en el teatro a través del Coro de Sátiros y de temas “dionisiacos”.⁵ Si, además, aceptamos la posición de Seaford que afirma que en tiempos de Esquilo la trama del Drama Satírico pertenecía al mismo ciclo legendario de la trilogía trágica con la que se ligaba, entonces el Drama Satírico significaba una presencia del elemento dionisiaco en tramas en las que dicho elemento no era esencial (al menos en la superficie), generando una imbricación entre las fiestas dedicadas al dios y las tramas trágicas concretas.⁶

De esta manera, 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 la tragedias inmediatamente antes representadas.

⁵ Sobre el Drama satírico como “espacio dionisiaco”, véase Voelke (2001, pp. 44-51).

⁶ Véase la Introducción de Seaford (1988), especialmente pp. 10-33.

Si bien es difícil admitir completamente el análisis ritualista de Seaford⁷ acerca de la permanente referencia que se hallaría en el Drama Satírico a las Antesterias y cultos privados de carácter dionisiaco, la relación entre el elemento dionisiaco indiscutible y la función del Drama Satírico en el agón trágico no puede ser desatendida.

La distensión ofrecida por el Drama Satírico a los espectadores formaba parte del contraste de este género con la Tragedia; por ello, su función no puede separarse de la forma ni de la posición en el agón. Entonces, 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. De hecho, si es una “Tragedia invertida”, el Drama Satírico no puede ignorar completamente el carácter político del contexto de su representación.⁸ 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

⁷ Seaford (1976, pp. 209-221) y (1988). Para una excelente revisión crítica de las posiciones acerca del origen y desarrollo inicial del Drama Satírico, véase Voelke (2001, pp. 15-24).

⁸ 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 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.

contexto de las Fiestas Dionisiacas, no puede haber carecido de “significación” política, por más menguada que la consideremos.

Está claro que 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 (2008), en el espectador.

Para contrastar la tragedia y “desactivarla”, el Drama Satírico reúne un haz de códigos expresivos (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 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 géneros teatrales.⁹

⁹ 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 *Amymónē* (*Amimone*) en la tetralogía *Danaides* y de sus figuras heroicas, como sucede con Dictys o Perseo en *Dictyoulkoí* (*Arrastradores de redes*). En el caso de Sófocles se acepta ampliamente que hay parodia de situaciones trágicas como el caso de *Ikbneutai* 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, pp. 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

Si la sucesión de episodios y estásimos (al menos en el período clásico) acerca formalmente el Drama Satírico a la Tragedia, los aspectos diferenciadores son muy fuertes: la constitución del coro por sátiros, una estructura narrativa que privilegia lo “jocoso” por sobre lo “serio”, un registro de lengua que evita la altisonancia trágica pero que se distancia del coloquialismo ático de la comedia, como lo demuestra el uso de expresiones inusuales para el habla cotidiana, especialmente de rango poético elevado.¹⁰ Esto no significa que el Drama Satírico sea una parodia completa de la Tragedia ni una Comedia sacada del ágora y puesta en los márgenes de la *pólis*.

La complejidad del estatuto de su género poético no es una cuestión nueva. Ya el famoso pasaje de Demetrio 169, 1-4 R, confirma que es un problema antiguo:

ἐνθα μὲν γὰρ γέλωτος τέχναι καὶ χαρίτων, ἐν σατύρῳ
καὶ ἐν κωμωδίαις. τραγωδία δὲ χάριτας μὲν
παραλαμβάνει ἐν πολλοῖς, ὁ δὲ γέλως ἐχθρὸς
τραγωδίας· οὐδὲ γὰρ ἐπινοήσειεν ἄν τις τραγωδίαν
παίζουσιν, ἐπεὶ σάτυρον γράψει ἀντὶ τραγωδίας.

(1999). Además, como sostiene Pozzoli (2004, pp. 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 (1991b), Redondo (1999), López Eire (2000), Cilia (2006).

¹⁰ Véase Rossi (1972).

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.

El Drama Satírico comparte con la Tragedia y la Comedia la *kháris* mientras que se distingue de la Tragedia por la risa y de la Comedia por la estructura (que es similar a la de la Tragedia); parece ser un caso particular de presencia simultánea de γέλως καὶ χάριτες, un tipo de drama refinado en la forma y capaz de suscitar un efecto risible. Quizá en esto radique la esencia del Drama Satírico como un género dramático o (como un subgénero de la tragedia): un refinamiento en la forma, en la operación cuidadosa del episodio mítico, en la manera en la que se hace intervenir a los sátiros en el mundo heroico y un uso del lenguaje que no llega a la procacidad de la Comedia pero que apela a coloquialismos impropios de la Tragedia. De esta manera, parece evidente que 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 Drama Satírico. En primer lugar un coro de sátiros que siguen a Sileno y que en unas ocasiones es corifeo y, en otras, actor. Estos sátiros son incorporados al segundo elemento, una trama mitológica, por lo general de respetable tradición épica. Al igual que en la

tragedia, está complemente 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 que no recurre a un registro bajo; por el contrario, abundan poetismos líricos y terminología de nivel literario en general aunada con lenguaje coloquial y una cantidad notable de neologismos y variedad dialectal. En cuanto a la métrica se observa un uso del yambo con mayores licencias que en la tragedia.¹¹

Por otra parte, en tiempos de Esquilo, los temas dependían de la trama trágica, pero sabemos que paulatinamente perdió importancia tanto la correlación temática cuanto la base de un mito importante para la trama. De la misma manera, es posible que el drama satírico parodiara alguna de las figuras heroicas de las tragedias anteriores, pero tampoco era obligatorio. Finalmente, se constata que la extensión de la obra era bastante menor a la de una tragedia.

Estas notas permiten decir que el coro de sátiros es incorporado de manera inesperada (aunque no plenamente forzada) en una trama que no le pertenece y, por lo tanto, los sátiros quedan cómicamente “fuera de lugar”.

El Profesor Sutton (y en un sentido similar Lasserre) afirma que el Drama Satírico se basa en un contexto de sátiros que

¹¹ Véase Redondo (1999). 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.

constituyen el ámbito en el que la seriedad del héroe se verá desubicada.¹² De manera que el humor en el drama satírico es la consecuencia de un héroe que debe interactuar con personajes que le son extraños (no desconocidos) y que no están a su altura ética y literaria.

Sin embargo, el Profesor Di Marco, en su brillante artículo sobre la “Impoliticà” de los sátiros, propone, y creo que demuestra, que la operación es otra. En efecto, 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.¹³ 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.

¹² Sutton (1980, pp. 120-131). Véase Voelke (2001, pp. 389-402).

¹³ Algunos autores, entre ellos Paganelli (1989), afirman que el ambiente natural de los sátiros proyecta sobre el espectador una “nostalgia” por un mundo prístino, 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’ impoliticà dei satiri: il drama satiresco e la polis*, en Di Marco (2013, pp. 29-51).

Pero esto no significa que el drama satírico se resuelva en la oposición naturaleza salvaje *versus* civilización. La inserción de los sátiros en una trama mítica provoca una modificación sustancial en los sátiros.

En la trama satírica, los hijos de Sileno son pescadores, atletas, artesanos, es decir, comportamientos que no les son propios y que combinan humorísticamente con su instinto animal, con su atrevimiento y lascivia socarrona. Estos roles los ubican “cerca de” la ciudad pero no integrados completamente a la institucionalidad de la *pólis*. De aquí que Rossi proponga que la inclusión del drama satírico al espectáculo trágico se deba a la inclusión de sectores periféricos y como consecuencia de las reformas de Clístenes.¹⁴

Los sátiros sienten gran curiosidad por la organización institucional de la *pólis* como un estadio de superioridad respecto de su *phýsis*. En este sentido, el ejemplo de *Arrastradores de redes* de Esquilo es claro. En efecto, Sileno habla como un orador político y se posiciona como un *polítes* con derecho y capacidad para proclamarse *próxenos* de la joven Dánae (vv. 765-769).

Sin embargo, Sileno no solo no tiene la condición social para ser *próxenos* (es más, parece ser esclavo en Sérifos) sino que, lejos de mostrarse como un *polítes*, es calificado por Dánae junto a sus sátiros como *knódala* (v. 775), un término que denota animalidad, extrañeza, incivilidad. Como bien define la

¹⁴ Ver Rossi (1972). Sobre los roles, actividades y configuraciones imaginarias y tradicionales de los sátiros, véase Voelke (2001).

situación Di Marco, es un “intento de actuar, un ‘como si fuera...’ fallido”.

Y aquí radica un punto nodal en la definición del género satírico, como se comprueba en la lista de *tékhnai* que los sátiros fingen poder desempeñar en el *P. Ox.* 1083 (con toda probabilidad de Sófocles). Estos “intentos fallidos” son 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):

εἰ δ' οὖν ἐσώζου τὴν πάλαι παρο[ιμί]αν,
τοῦρχημα μᾶλλον εἰκὸς ἦν σε.[.....]εἶν.

Pero si tú escuchases el antiguo refrán,
sería más oportuno que *pensaras* en la danza.¹⁵

Las palabras de Dionisio denotan primero indignación y luego estupor. Claramente, 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

¹⁵ 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, p. 166).

Polifemo a mostrarse algo menos monstruoso y más humano.¹⁶ Esta ambivalencia de los sátiros debió, sin dudas, ser un aspecto atractivo para los espectadores pues las tramas satíricas no revelan cómo éstos 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 alejaba 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.

De aquí se desprende también otro aspecto esencial del género: la risa no surge por la intromisión de elementos discordantes en el episodio mítico seleccionado por el satirógrafo. Antes bien, el poeta recurre a la capacidad cómica de Sileno, en el aspecto lingüístico y la *ópsis* grotesca de movimientos y gestos, y como personaje que resulta víctima 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 efecto contrario al

¹⁶ Sobre las reglas presentes y ausentes del simposio como motivo humorístico en *Cíclope*, véase Rossi (1971), Napolitano (2000) y (2003).

buscado y del que resulta la comicidad de la escena.¹⁷ Las referencias al sexo, tan comunes en la Comedia, son metafóricas y parafrásticas, como se observa en la escena de Sileno asimilado a Ganimedes que concluye en el rapto del Zeus-Polifemo o en el niño Perseo riendo frente al “falo-sonajero” de Sileno o en la escena de *Akhilléos erastai* (*Amantes de Aquiles*) de Sófocles, fr. 157 R.:

ὀμμάτων ἄπο
λόγχας ἴησιν

de sus ojos
lanzas despide

referencia de Hesiquio ο 736 que ilustra el poder seductor de la mirada. Aquí el enamoramiento de los sátiros por parte de Aquiles es aludido con gracia y sutileza pero la referencia erótica es inconfundible. Entonces, 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):

¹⁷ 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 Di Marco (2013, pp. 53-68).

<ΣΙ.>]. γελα̃ μου. προσορῶν
[].. ὁ μικκὸς λιπαρὸν
μ]ιλτ[ό]πρεπτον φαλακρὸν v. 788
[]ειε[.]παπας τις ἄρες-
[]ωσ[.]ποικιλωνω-
[]. v. 790
[]...λαισμοι
[]..ιδεσκη
[]προσθοφιλής ὁ νεοσσός

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

El niño Perseo sonrío 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. Pero, ¿por qué resaltar lo que es obvio, más allá de que Perseo, como personaje silente, solo hubiera señalado el falo prominente del sátiro? Vemos aquí una característica sumamente destacada del Drama Satírico: el satirógrafo, en este caso Esquilo, puede “reírse irónicamente de su propia obra”, como señala Di Marco, pues lo que aparenta ser pueril 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 con 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 contrarias o complementarias, según el punto de vista que asumamos.

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. En estos casos, las resoluciones del mito ya eran positivas, más allá de la pérdida de los compañeros de Odiseo en el texto homérico. En este caso, Polifemo reconoce como única ley “el propio bienestar” (*Cyc.* 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,
δώσειν δ' ἔμελλες ἀνοσίου δαιτὸς δίκας: (vv. 692-693)

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 la 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 *rhêsis* 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 κόμπτοι καὶ λόγων εὐμορφία.
 ἄκρας δ' ἐναλίας αἷς καθίδρυται πατήρ
 χαίρειν κελεύω· τί τάδε προστήσω λόγῳ;
 Ζηνὸς δ' ἐγὼ κεραυνὸν οὐ φρίσσω, ξένε, 320
 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, como se ve, por ejemplo, en *Fr. Adesp.* 129 Nauck:

ὦ χρυσέ, βλάστημα χθονός,
 οἶον ἔρωτα βροτοῖσι φλέγεις,
 πάντων κρατιστεύων τύραννε·
 πολέμοις δ' Ἄρεως
 κρείσσον' ἔχων δύναμιν,
 <τᾶ> πάντα θέλγεις· ἐπὶ γὰρ Ὀρφεΐαις μὲν ὠδαῖς
 εἶπετο δένδρεα καὶ
 θηρῶν ἀνόητα γένη,
 σοὶ δὲ καὶ χθῶν πᾶσα καὶ πόντος καὶ ὁ παμμήστῳ Ἄρης.

¡Oh, oro, brote de la tierra,
qué pasión enciendes en los mortales,
el tirano más poderoso de todas las cosas.
Para los guerreros
tienes una fuerza más poderosa que Ares,
<con la que> encantas todas las cosas: pues a los cantos órficos
los seguían los árboles y
las razas sin mente de las fieras;
a ti, en cambio, también (te siguen) toda la tierra, el mar y el
ingenioso Ares.¹⁸

Como se puede observar, la *rhêsis* 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 venga el banquete, según vimos, focalizará su crítica en la monstruosidad de la antropofagia y sigue el modelo homérico. Pero no retoma este tema de “época”, la importancia 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 *semmótes* épica, el Drama Satírico es un

¹⁸ Véase también *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, pp. 122-126).

espectáculo de evasión fundamental en la catarsis teatral. Por ello, no es necesario acordar con Paganelli acerca de la interpretación del *Cíclope*, y el Drama Satírico en general, como un *Tendenzdrama* que discute problemas de alto contenido intelectual y que propone al público reflexionar (a modo de *paideía*) sobre ellos.

Es preciso 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 (1989, p. 248). Di Marco califica acertadamente esta posición como un “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, 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 esta impide su integración. Para Lisarrague la representación de los modos de la “no integración” asume, por vía negativa, la función educativa del Drama Satírico (1990, pp. 228-236).

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.¹⁹ Tomemos el ejemplo de *Dictyoulkoí* (*Arrastradores de redes*) 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
].ουσα πρόξενόν θ' ἄμα 768
] ..ου με καὶ προπράκτορα.
]. ε μαῖαν ὡς γερασμίαν
].. ηπίοις προσφθέγμασιν.
]...[.].[.] σ' ἐν χρόνῳ μένει.

¹⁹ Sobre la naturaleza folclórica de los sátiros véase Sutton (1980, pp. 135 y ss.), y sobre el uso de los elementos folclóricos por parte de los satirógrafos, véase Edmunds (1994, esp. pp. 51-58).

<Sileno> Llamo a testimonio <a esta tierra> y a los dioses
<lo que> anunciaré a toda la gente
completamente ...estarías 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.²⁰

En la escena de recepción a Dánae, Sileno convoca a la asamblea²¹, 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.²²

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

²⁰ La traducción sigue la reconstrucción comentada por Pozzoli (2004, pp. 196-197).

²¹ 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.

²² Estos habitantes de Sérifos son los γεωργοί, ἀμπελοσκάφοι, ποιμένες y μαρμελευτοί 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.

ensamble parece mostrar a un Sileno conocedor de las prácticas fundamentales de la *pólis*, pero no solo de sus valores simbólicos sino de las formalidades de las instituciones. La exageración es evidente, como podemos comprobar a partir de una comparación con *Euménides* de Esquilo (vv. 566-569), cuando Atenea pide que se convoque la asamblea que decida el caso de Orestes y las Erinias:

κήρυσσε, κῆρυξ, καὶ στρατὸν κατειργαθοῦ,
† ἢ τ' οὖν διάτορος † Τυρσηνικῆ
σάλπιγξ βροτείου πνεύματος πληρουμένη
ὑπέρτονον γήρυμα φαινέτω στρατῶ.

oficia de heraldo, heraldo, y contén al pueblo,
†que enseguida la penetrante† trompeta tirrénica
llena de aliento mortal,
muestre al pueblo su agudísima voz.

Atenea convoca a la asamblea y para ello recurre a la figura del *kéryx* que la inaugure. No asistimos a la aglomeración de términos técnicos ni de pretendida connotación jurídico-legal, como en el caso de *Dictyoulkoí*; sin embargo, es claro que Atenea conoce perfectamente las formas de la práctica del derecho de la *pólis* y puede, incluso, crear un tribunal.

Los sátiros, por el contrario, intentan mostrar a Dánae que dominan las formalidades y que detentan una “calidad” de ciudadanos. El público tiene frente a sus ojos una escena ridícula en la que se oponen el lenguaje técnico y la figura animal y grotesca de los sátiros, a los que reconoce como seres no pertenecientes a la *pólis*; estos sátiros se esfuerzan

graciosamente por ser parte de la *pólis*. En efecto, no les atre solo la posibilidad de poseer a la joven Dánae, sino también la oportunidad de comportarse como ciudadanos a través de las instituciones culturales más importantes, como la *proxenia*, y, en definitiva, de la *xenia*.

Este intento muestra su faz ridícula cuando Sileno añade como argumento que él, como una “madrecita digna de honor”, 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.²³

Lasserre afirma que esta clase de acciones de los sátiros (muchas veces con relación a los héroes) en el Drama Satírico buscaba mostrar lo opuesto al *éthos* político del héroe trágico y generaba, en consecuencia, un visión de lo que la *pólis* no era y no permitía.

Sin embargo, la conclusión es exagerada ya que una parodia tan velada de la vida institucional de la *pólis* y de las actividades de sus habitantes puede ser suficiente para hablar de contrapunto de la Tragedia y de acto que desactiva las

²³ 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 “madrecita digna de honor”. 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) νῆπιόις 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.

tensiones por ella producidas, sin necesidad de plantear una didáctica política en este género.²⁴

En definitiva, en el caso del Drama Satírico del siglo V a.C., es imposible separar la función de este género 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 falta de compromiso de los sátiros en las acciones “heroicas” en las que ellos mismos han decidido embarcarse.

El caso más notable es *Cíclope*, vv. 624-655, escena en la que los sátiros mostrarán su natural cobardía y dejarán solos a Odiseo y sus compañeros en la épica gesta de cegar al monstruo. Después de una serie de imitaciones de la Comedia²⁵, el Coro de Sátiros, dividido en dos semicoros, se niega a colaborar con la empresa, como había prometido: unos por estar lejos de Polifemo y otros por tener dolor de espalda. La respuesta de Odiseo al primer semicoro es elocuente (*Cyc.*, v. 642):

²⁴ Sobre el rol educativo del teatro (de la Tragedia y la Comedia) se ha escrito largamente, pero, en general no se inserta el Drama Satírico en la discusión. Una contribución importante acerca de la conciencia educativa de los autores teatrales y de la expectativa del público en tal sentido puede verse en De Martino (1999).

²⁵ Los elementos típicos de la Comedia en esta escena, mixturados con formas trágicas, han sido relevados prolijamente con excelente bibliografía por Napolitano (2003, pp. 151-155).

ἄνδρες πονηροὶ κούδεν οἶδε σύμμαχοι.

Hombres cobardes, aliados buenos para nada.

Ciertamente, es mérito de Arnott haber señalado que un Coro no puede abandonar la orquesta y ocultarse a la vista del público (1972, p. 25), y Eurípides aprovecha esta norma teatral para dejar al descubierto la cobardía de los sátiros, como dice Odiseo (*Cyc.*, vv. 649-653):

πάλαι μὲν ἤϊδη σ' ὄντα τοιοῦτον φύσει,
νῦν δ' οἶδ' ἄμεινον. τοῖσι δ' οἰκείοις φίλοις 650
χρησθαί μ' ἀνάγκη. χειρὶ δ' εἰ μηδὲν σθένεις,
ἀλλ' οὖν ἐπεγκέλευέ γ', ὡς εὐψυχίαν
φίλων κελευσμοῖς τοῖσι σοῖς κτησώμεθα.

Hace tiempo que sabía que eras tal por naturaleza,
ahora lo sé mejor, a mis amigos
es preciso recurrir. Pero si no tienes fuerzas,
al menos alienta para que el alma
de mis amigos se envalentone con tus cantos.

Si bien no podemos asignar una valencia ideológica particular al verso 542, 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.²⁶

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 *Dictyoulkoí* que hemos citado, Esquilo se burlase 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*, esto no significa que no podamos ver en ellas una presencia ideológica además de la de diversión y ritualidad como ya proponía Aly (1921). 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.²⁷ Es preciso, además, concordar en que no es necesaria la mención

²⁶ Sobre el carácter “no-político” de los ritos en los que intervienen los sátiros, véase Platón *Leyes*, 815c, y sobre el desarrollo pre-democrático del coro de sátiros, véase Rossi (1972).

²⁷ Sobre la significación política de los diferentes momentos del previos y posteriores a la representación trágica, véase Goldhill (1987 y 2000) y Meier (1993, pp. 51-61).

de hechos y personajes de la política real para que un género sea “político”, pues la Tragedia tiene vedada tales menciones y es indudable su carácter político.

En definitiva, muchos estudiosos del Drama Satírico reconocen valencias y funciones socio-políticas como las afirmaciones que ya mencionamos de Lisarrague y el “anti-éthos” heroico, o Rossi y su referencia a las reformas de Clístenes como “el momento satírico”. De esta manera, si aceptamos que Práctinas introdujo este arte no-democrático, la confluencia con la Tragedia lo democratizó en el marco de las Grandes Dionisiácas.

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.²⁸

²⁸ Ver Redondo (1999). 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.

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 la misma obra, *Dictyoulkoí*, 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 la joven a la situación presente y cierra su discurso diciendo (Fr. 47 a v. 785):

εὖ σ' ἔλεξα. πάντ' ἔχει[ς] λόγον

bien, te dije todo; tienes todo lo que digo.

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 la 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 un 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.

Un análisis similar es admisible si pensamos en la importancia que tiene el tema de la *paideía* oligárquica y espartana de los juegos atléticos en *Theoroi* de Esquilo, y la

crítica al “permisivismo moderno” del Fr. 361 Radt de *Juicio* de Sófocles.

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.

Referencias Bibliográficas

Adkins, A. W. H. (1972). *Moral values and Political Behaviour in Ancient Greece from Homer to the end of Fifth Century*. Chatto and Windus: London.

Aly, W. (1921). *Satyrspiel*. *RE II A/3*, 235-247.

Arnott, W. G. (1972). "Parody and ambiguity in Euripides' *Cyclops*". Hanslik, R., Lesky, A. y Schwabl, H. (eds.). *Antidosis. Festschrift für Walter Kraus*. Viena-Colonia-Graz, pp. 21-30.

Cilia, D. (2006). "Ricerche sui colloquialismi delle 'tragicae personae' nel dramma satiresco". Cipolla, P. (a cura di). *Studi sul Teatro Greco*. Amsterdam: Adolf Hakkert Editore, pp. 7-68.

de Dios, L. (1988). *Sófocles. Fragmentos*. Madrid: Gredos

de Dios, L. (2008). *Esquilo. Testimonios. Fragmentos*. Madrid: Gredos.

De Martino, F. (1999). "Il teatro 'del obbligo'". Andersen, K.-Bañuls, V. De Martino, F. (a cura di). *El teatre, eina política*. Levante Editori. Bari, pp. 101-134.

Di Marco, M. (2013). *Satyrriká. Studi sul drama satiresco*. Pensa Multimedia. Lecce.

Edmunds, L. (1994). "Tragedia, drama satírico y folklore". *Mito y literatura. Revista de Occidente* 158-159, pp. 43-58.

Goldhill, S. (1987). "The Great Dionysia and civic ideology". *J.H.S.* 107, pp. 58-76.

Goldhill, S. (2000). "Civic Ideology and the Problem of Difference: The Politics of Aeschylean Tragedy, Once Again". *J. H. S.* 120, pp. 34-56.

- Hedreen, G. (1994). "Silens, Nymphs and Menads". *J. H. S.* 114, pp. 47-69.
- Lasserre, F. (1973). "Le drame satyrique". *RIFC* 101, pp. 273-301.
- Lisarrague, F. (1990). "Why Satyrs are Good to Represent?". Winkler, J.; Zeitlin, F. (eds.). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press, pp. 228-236.
- López Eire, A. (2000). "Reflexiones sobre la lengua del Drama Satírico". *Humanitas*, LII, pp. 91-122.
- Melero, A. (1991a). "El mito del drama satírico". *Fortunatae*, 1, pp. 85-102.
- Melero, A. (1991b). "La dicción del Drama Satírico". *Fortunatae* 2, pp.173-186.
- Meier, Ch. (1993). *The Political Art of Greek Tragedy*. Johns Hopkins: Baltimore.
- Millis, B. W.; Olson, S. D. (2012). *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens. IG II2 2318–2325 and Related Texts. Edited, with Introductions and Commentary*. Brill. Leiden-Boston.
- Napolitano, M. (2000). "Odisseo simposiarca fraudolento e Polifemo simposiasta raggirato nel Ciclope di Euripide". Arrighetti, G. (ed.): *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica (Atti del Convegno Pisa, 7-9 giugno 1999)*. Pisa, pp. 51-63.
- Napolitano, M. (2003): *Euripide. Ciclope*. Marsilio: Roma.
- Paganelli, L. (1989). "Il dramma satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena". *Dioniso* 59, pp. 213-282.

- Palmisciano, R. (2008). "Il meccanismo della distensione nel *Ciclope* di Euripide". *AION* (filol.) 30, pp. 65-85.
- Pozzoli, O. (2004). *Drammi satireschi. Eschilo, Euripide, Sofocle*. BUR: Milano.
- Radt, S. (1985). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol 5. Aeschylus. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen.
- Redondo, J. (1999). "El discurs ideològic al drama satíric: *Els sàtirs Rastrejadors de Sòfocles*". Andersen, K.; Bañuls, V.; De Martino, F. (a cura di). *El teatre, eina política*. Levante Editori: Bari, pp. 305-329.
- Rossi, L. E. (1971). "Il *Ciclope* di Euripide come κῶμος mancato". *Maia* 23, pp. 10-38.
- Rossi, L. E. (1972). "Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico". *Darch.* 6, pp. 248-302.
- Seaford, R. (1976). "On the Origins of Satyric Drama". *Maia* 28, pp. 209-221.
- Seaford, R. (1988). *Euripides. Cyclops. With Introduction and Commentary*. Oxford Clarendon Press: Oxford.
- Seaford, R. (2004). *Money and the Early Greek Mind: Homer, Philosophy, Tragedy*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Shaw, C. (2014). *Satyric Play. The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*. Oxford Clarendon Press: Oxford.
- Siegmann, E. (1948). "Die neuen Aischylos-Bruchstücke, III Δικτυουλκοί". *Philologus* 97, pp. 71-124.

- Sutton, D. (1980). *The Greek Satyr Play*. Verlag Anton Hain. Meisenheim am Glan.
- Voelke, P. (2001). *Un Théâtre de la Marge*. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique. Levante editori. Bari.
- Winkler, J.; Zeitlin, F. (eds.) (1990). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press.