
DIMENSIONES SOCIALES DE LA VIDA Y LA MUERTE EN LA TRAGEDIA GRIEGA

Juan Antonio Roche Cárcel

Universidad de Alicante

E-mail: j.a.roche@ua.es

RESUMEN

Vida y muerte, individuo y comunidad se consideraron en la Grecia del siglo V a.C. como verdades antagónicas que no se excluyen entre sí. En la medida en que el pensamiento trágico se alimenta de verdades antagónicas, la tragedia griega ofrece una completa información sociológica sobre la evolución de aquellas dualidades. Durante el período clásico, la cultura se desarrolló muy cerca de la vida cotidiana y fue la idea de la muerte la que prevaleció sobre el deseo de inmortalidad. Sin embargo, el dominio de la cohesión social y de la fidelidad al estado-ciudad amortiguaron la presencia de la muerte y fue la vida la que triunfó sobre ella. Por el contrario, a finales de esta época, la cultura se evadió de la vida cotidiana y entonces fue el deseo de inmortalidad el que se acrecentó. Al mismo tiempo, se descompuso la sociedad y el individualismo le ganó terreno al espíritu comunitario. La muerte, así, venció a la vida y, con ella, a la misma tragedia.

1. LA CULTURA GRIEGA Y LA VIDA DIARIA

En Grecia, los conceptos de la vida y la muerte deben ser estudiados conjuntamente y, a su vez, en estrecha conexión con las ideas sobre el individuo y la comunidad. El teatro permite un mejor conocimiento de estas complejas relaciones, puesto que —como se va a comprobar a continuación— es su más auténtico mediador y un verdadero escenario del diálogo entre el individuo y la sociedad y sus concepciones sobre la vida y la muerte.

Todas las formas culturales griegas crecieron al filo de la vida diaria. Por ejemplo, la poesía estuvo estrechamente relacionada con la realidad social y política y con el proceder concreto de los individuos en la colectividad, lo que la convierte —como indica Bruno Gentili— en un fenómeno distinto de la poesía moderna en sus contenidos, en sus formas y en sus modos de comunicación (Gentili, 1996: 19). La poesía griega surgió del acontecimiento vivido y sólo en rarísimas ocasiones, durante la decadencia de la grandeza ateniense, fue un intento de escapar a la realidad (Bowra, 1983: 124). También la filosofía estuvo pegada a la vida, con la excepción del período Helenístico y del Imperio Romano, épocas en las que se convertirá en lo que B. Russell llamó la «filosofía de la retirada» (Russell, 1994: 269). E igualmente el arte se produjo «al filo de la vida diaria» y no para el exclusivo goce u ocio de ricos coleccionistas y estetas (Finley, 1975: 156). Por lo tanto, se debe entender la cultura helena desde esta profunda integración con la vida que, además, explica el modo con el que los griegos concibieron la muerte.

Según E. Vermeule, es imposible recrear en Grecia una visión general de la muerte, ya que los distintos tipos de testimonios y datos entran en conflicto y no se someten a un panorama armonioso (Vermeule, 1984: 22). De un modo similar opina E. Morin, quien cree que «nunca antes el hombre había asumido tan totalmente su doble exigencia antropológica, el doble movimiento de sus participaciones y de su autodeterminación. Razón por la que todas las ideologías de la muerte están presentes en Atenas en el siglo V a.C.» (Morin, 1994: 205).

Sin embargo, hay un rasgo común que caracteriza la visión que los griegos tuvieron de la muerte: su estrecha asociación con la idea de la vida. Concibieron la vida humana de una manera plenamente madura, que integraba dialécticamente —inseparable e interrelacionadamente— la conciencia de la vida y la de la muerte. Es ésta una visión que ya está presente en el período arcaico y que hallamos en los líricos, los cuales desean que la muerte, según la ley de la polaridad, fortalezca la voluntad de gozar de la vida¹. También se encuentra en los filósofos jonios, a quienes, pese a que les impresionó profundamente el hecho del cambio, del nacer y del crecer, de la descomposición y de la muerte, les ayudó a orientarse en el comienzo de la filosofía (Copleston, 1986: 33). Igualmente es visible en el mito de Dionisos, puesto que la plenitud vital y el poder de la muerte, ambos con igual intensidad, expresan el mito (Otto, 1987: 105). Esta interrelación dialéctica se mantendrá vigente durante varios siglos hasta que Platón afirme la vida dándole una continuidad infinita y negando, por tanto, la muerte². Y es que Platón, al afirmar la vida de esta manera, lo hace rechazando la muerte, que es sólo un cambio; vivir es, para él, fincar residencia eterna en el conocimiento (Carse, 1987: 38-48). Ahora el reino de la

¹ Por ejemplo, en Alceo encontramos esta cuestión en un poema que remite a la leyenda de Sísifo. Véase Hermann Fränkel, *Poesía y filosofía en la Grecia Arcaica*, p. 192.

² Lo que efectúa en el *Fedón*. Véase *Diálogos*, vol. III.

vida ya no está situado en las cosas tangibles y sensibles que mueren, sino en las *ideas*, abstractas palabras universales que son ultrasensibles y eternas. El lenguaje lógico de Platón, que parecía haber descubierto la vida infinita y eterna, en realidad lo que expresa es su distanciamiento de la tradicional concepción griega de la vida³. Pero es que Platón es un hombre de su tiempo y en su época la vida ya no tenía los mismos valores que durante el esplendor clásico.

Esta visión de la vida y de la muerte impregna, pues, todas las facetas de la cultura y se convierte, ante todo, en una actitud general ante la vida. Se ha dicho que los griegos tuvieron una visión pesimista de la vida⁴. Antonio Ruiz de Elvira ha mantenido la opinión contraria. Piensa que vivir, vivir siempre, conservar la vida, vivir ante todo, es el anhelo primero y último del ser humano griego. De ahí que, según él, los dioses hayan sido definidos por los hombres como los que viven siempre. Así pues, para este autor, en los griegos predominaba una visión optimista de la vida y por eso, aunque el pesimismo en el grado más extremo se encuentra abundantemente representado⁵ en el mundo antiguo clásico, es minoritario frente al aplastante predominio de la valoración de la vida como bien máximo (Ruiz de Elvira, 1991: 208-209). Yo no asumo ninguna de estas dos tesis, es decir, que los griegos sean optimistas o pesimistas. Sostengo, igual que José Alsina, que la verdad está en un punto medio: que

³ F. Copleston no estaría totalmente de acuerdo con mi posición, ya que para él Platón llegó a comprender que la dicotomía entre el mundo sensible y el eterno de las ideas difícilmente resulta satisfactoria, si bien cree que Platón no llega a resolver el problema de la «separación» entre el mundo inteligible y el sensible. Por otro lado, este autor señala que Nietzsche censuraba a Platón al que lo veía como un enemigo de este mundo y como un constructor de un mundo trascendente por aversión a las realidades cotidianas y por su desagrado del mundo de la experiencia y de la vida humana. Véase su libro *Historia de la Filosofía. 1. Grecia y Roma*, pp. 188 y 211. Tampoco Emilio Lledó estaría totalmente conforme conmigo. Para él, la filosofía de Platón todavía es cercana a la vida, aún no supone una huida del mundo, porque precisamente lo que busca es la unidad de la *polis* y lo expresa coherentemente con una filosofía —a través del diálogo— absolutamente viva. Véase su Introducción a los *Diálogos de Platón*, pp. 7 y ss. En este sentido coincidido con este último autor, pero me parece que no deja de ser paradójico que para lograr sus objetivos Platón haya escindido al hombre de la Naturaleza, lo que era algo esencial en la cultura anterior. De ahí que esté más cerca de la tesis de Nietzsche que de la de Copleston o de la de Lledó, ya que en Platón —tanto a nivel metafísico como psicológico— la dualidad entre mundo natural y mundo de las ideas es un hecho consumado igual que lo es en el contexto social y cultural en el que vive. Además, precisamente la eternidad de las ideas propuesta por Platón, al huir del mundo material, no deja de manifestar también una huida de la vida.

⁴ Esto han mantenido los autores alemanes del siglo pasado —Nietzsche, Schopenhauer, Wundt o Diels— y también W. Musch en su *Historia Trágica de la Literatura*.

⁵ Ya en la mitología aparece este pesimismo radical. Sileno le dice al rey Midas que «lo mejor para el hombre, con mucho, es no nacer, y lo que le sigue inmediatamente es morir cuanto antes». Esta misma frase la encontramos en Sófocles —como se verá más adelante— y en Aristóteles —en el *Eudemo o sobre el alma*, aunque nos ha llegado a través de Plutarco—. Igualmente, aparece esta misma idea en Eurípides —en el *Cresfontes* y en el *Belerofontes*— y en Baquilides —como ha informado Antonio Ruiz de Elvira, en «La herencia del mundo clásico: ecos y pervivencias», pp. 208-209—. Algo similar dice también Teognis. Véase *Théognis. Poèmes Élégiaques*, versos 425-427. Por otro lado, recordemos también la teoría que, sobre la degeneración de la cultura, muestra Hesíodo en *Los Trabajos y los días*.

hay en la cultura —como escribe este helenista en *Tragedia, religión y mito entre los griegos*— un innegable sentimiento de tristeza que no llega a la desesperación, porque en el fondo confía en las posibilidades humanas (Alsina, 1971: 48-50). R. Flacelière manifiesta algo similar: «los helenos amaron la vida y ante todo la luz del sol. Pero gustaron de los encantos de la existencia, sin optimismo beato, con los ojos muy abiertos sobre la condición humana, que por lo general encierra tanto males como bienes» (Flacelière, 1959: 310). Emily Vermeule, también coincide con estos últimos investigadores: «los griegos sugieren sin admitirla totalmente —escribe—, la idea de que, aunque la muerte puede ser inevitable, no es enteramente fatal». Así, el consenso griego fue que la vida era impredecible, breve, engañosa y nada grata, pero de afrontarse con valentía mental, es mejor que las condiciones sobrenaturales de la existencia bienaventurada. Al mismo tiempo, la mortalidad prevalece siempre, ya que es más potente que la inmortalidad y también más común y más natural (Vermeule, 1984: 202, 204-212).

La inmortalidad, por su parte, estará presente en todas las fases de la cultura e irá ganándole paulatinamente terreno a la mortalidad. Erwin Rohde, en su clásico libro *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos* (1983), ha informado de ello. La inmortalidad, generalmente, se adscribía a los dioses o a los mortales a los que les era ofrecida por la divinidad, aunque también aparecen atisbos de ella en el culto a los héroes. El autor le concede el origen de la fe en la inmortalidad al culto de Dionisos, si bien se halla igualmente presente en los filósofos —especialmente en Platón— y en algunos poetas⁶. Por otra parte, el autor destaca que estas visiones evolucionan desde un carácter general del deseo de inmortalidad hacia la capacidad individual de alcanzarla (Rohde, 1983: 142 y ss.). F. Copleston, por su parte, se detiene en la idea

⁶ En este sentido es interesante señalar que varios líricos creen en la inmortalidad que proporcionan sus obras. Esto ocurre, por ejemplo, en Íbico —«... Con ellos también tú, Polícrates, tendrás gloria inmortal por tu belleza por lo que toca a mi canción y a mi alabanza»—. Véase *Lírica Griega Arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, pp. 236. Igualmente en Píndaro, que dice con frecuencia que el hombre pasa y sus hechos se desvanecen, a no ser que la palabra del poeta les otorgue la inmortalidad. Véase Hermann Fränkel, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, pp. 275 y 400. En Teognis —«... Cuando a las lastimeras mansiones de Hades / llegues / bajo las entrañas de la sombría tierra / aun muerto perderás jamás tu gloria; / con nombre eterno, Cirno, / permanecerás en la mente de los hombres...». Véase *Antología temática de la poesía lírica griega*, p. 71. Y en Cleóbulo, que consideraba que los hombres podían hacer cosas que no se extinguirían «en tanto mane el agua y los esbeltos árboles florezcan, en tanto en alto el sol brille y la brillante luna, en tanto fluyan los ríos y bata con sus olas la mar». Véase Emily Vermeule, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, p. 56. También los artistas —los escultores— creían que sus obras propiciaban la inmortalidad y —como se ha indicado— los filósofos, sobre todo Sócrates y Platón. Además, en la religión se encuentran igualmente concepciones sobre la inmortalidad de un modo más desarrollado. Para Emily Vermeule, en la obra citada, p. 56, se trata de buscar en todas estas manifestaciones artísticas la fama, el recuerdo inmortal. Así, la creatividad se convertía en una droga mágica, un *pharmakon* contra la muerte y contra el olvido. Pero lo cierto es que la idea de inmortalidad sólo va prendiendo poco a poco en el conjunto de la sociedad griega.

de la inmortalidad de los filósofos desde Pitágoras, pasando por Sócrates, hasta Platón, encontrando claramente en este último un deseo de pervivencia personal (Copleston, 198: 45, 127, 181 y 220).

2. LA MUERTE, EL ESPÍRITU COMUNITARIO Y EL INDIVIDUALISMO

La pervivencia individual que Platón expresa hubiera sido inconcebible antes del siglo IV a.C.; por el contrario, en este siglo, la *polis* se encuentra inmersa en un proceso de descomposición que ya no tiene marcha atrás y cuyo resultado más significativo es el avance del individualismo. La historia griega se había caracterizado por el estado de conflicto o compromiso difícil entre la cohesión social y la libertad individual. Como dice B. Russell, mientras que la cohesión social fue asegurada por la fidelidad al Estado-ciudad, el grado de libertad del individuo frente al Estado variaba considerablemente. En Atenas, por ejemplo, los ciudadanos tuvieron durante el mejor período una libertad extraordinaria respecto al Estado, pero el pensamiento griego hasta Aristóteles está bajo el signo de la devoción patriótica y religiosa de la ciudad y sólo cuando los griegos fueron sometidos —por los macedonios, primero, y por los romanos, después— se produjo una pérdida de vigor por la rotura de la tradición y por una ética más individual y menos social (Russell, 1994: 29-36). Este proceso de desplazamiento de lo social ha sido descrito también por M.I. Finley, que cree que el individuo desplaza durante los períodos helenístico y romano a la comunidad como centro de atención de la sociedad entera (Finley, 1975: 162). No obstante esto que se acaba de decir, la situación del individuo o el análisis de la comunidad —como ocurría con las ideas de la vida y de la muerte— no pueden ser estudiados separadamente. Así lo afirma, al menos, A. Hauser, quien piensa que la democracia nos introduce en un grado de cultura tan diferenciado que la alternativa entre individualismo e idea de comunidad ya no puede ser planteada unívocamente; ambas cosas están enlazadas de modo insoluble (Hauser, 1988: 108).

Esta profunda conexión, de claros orígenes religiosos e históricos⁷, ha determinado igualmente amplios campos de la experiencia social y cultural helena y, especialmente, las ideas de la vida y de la muerte. Y a este respecto, de E. Morin, he obtenido unas interesantes conclusiones. Este sociólogo relaciona el horror a la muerte con la pérdida de la individualidad y, así, a mayor conciencia de individualidad, mayor miedo a la muerte. Por tanto, la agudización de este sentimiento también dependerá de lo estrechamente desligado que esté el individuo en relación a su grupo. Y, a la inversa, la presencia imperativa del grupo —mantiene el autor— aniquila, inhibe o adormece la conciencia del

⁷ El individualismo procede de los Jonios y de Apolo, mientras que el afán comunitario viene de los Dorios y de Dionisos (Kitto, 1979: 107).

horror a la muerte, como también lo hace la guerra o la *polis*; es decir, que la ciudad ofrece al ciudadano una compensación a la muerte. A pesar de esto, ninguna sociedad ha conocido aún una victoria sobre el horror a la muerte (Morin, 1994a: 24-47).

3. LA TRAGEDIA GRIEGA Y LA DIALÉCTICA DE LA VIDA Y LA MUERTE

Aunque los griegos consiguieron amortiguar el temor a la muerte, no lograron una victoria definitiva sobre ella. Vida y muerte, individuo y sociedad fueron colocadas en situación polar y consideradas como verdades antagónicas que no llegan a excluirse entre sí, razón por la que la tragedia griega se ocupará de ellas. Precisamente para Edgar Morin ésta es la característica del pensamiento trágico, ya que se sustenta sobre dos verdades antagónicas profundas que no llegan a excluirse entre sí (Morin, 1992: 50). Pero este pensamiento, situado entre una y otra verdad, no puede ofrecer una respuesta a sus preguntas que alcanzan, por tanto, un carácter angustioso. Como ha señalado L. Goldmann, la tragedia es un universo de preguntas angustiosas para las que el hombre carece de respuesta, preguntas que tienen que ver con la profunda crisis de las relaciones entre los hombres y el mundo social y cósmico (Goldmann, 1985: 55 y ss.). La sociedad griega del siglo V a.C. basculaba, por un lado, entre su terror a la muerte y su intenso deseo de vivir y, por otro, entre el espíritu comunitario y el deseo de libertad individual. La tragedia consideró como verdades estas antagónicas cuestiones y se preguntó por ellas, ofreciendo de este modo una completa información sociológica acerca de los conflictos que asolaron a la sociedad griega, así como del momento preciso en el que fueron experimentados.

A pesar de que multitud de autores han estudiado el origen del drama ático, éste es todavía un misterio del que pocas cosas se pueden afirmar aparte de ciertas conjeturas⁸, ninguna de ellas totalmente concluyente. Tampoco es posible, pues, conocer demasiado acerca de sus relaciones con la sociedad y la cultura que lo vieron nacer. Lo único que se sabe con certeza es que el teatro que hoy conocemos se presenta totalmente maduro y dividido en dos géneros dramáticos distintos que, en el hecho mismo de su división, presentan un rico significado social. Rodríguez Adrados piensa que lo que realmente hay de original⁹ en Grecia es la polarización de los géneros dramáticos, es decir, la

⁸ Antonio Guzmán Guerra, en «Aspectos literarios, sociológicos y escénicos», p. 23, resume las tres principales teorías sobre el origen del teatro. También se halla un resumen de estas principales tesis, debido al mismo autor, en su Introducción a Eurípides, *Alceste*, *Medea*, *Hipólito*. Francisco Rodríguez Adrados, por su parte, también efectúa una importante teoría acerca del germen del teatro en su clásico libro *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los Orígenes griegos del teatro*.

⁹ Los griegos tuvieron que aprender casi todo en la vida, ya que les faltaron modelos previos y, por eso, su cultura estuvo marcada por una obligada originalidad de muchos aspectos de su existencia (Finley, 1975: 43) y, por supuesto, también del teatro.

creación de la Tragedia y de la Comedia (R. Adrados, 1972: 95 y ss.). Así, pues, la diferencia fundamental del teatro griego con los teatros de su entorno mediterráneo y asiático es precisamente la creación de los géneros. Yo que estoy de acuerdo con este autor, me pregunto, sin embargo, acerca de este hecho diferencial: ¿por qué nacen los géneros precisamente en Grecia?

El nacimiento de los géneros es un certificado de la génesis del fraccionamiento social y cultural de Grecia y eso es, en última instancia, lo que lo distingue de los otros teatros de su entorno, aunque evidentemente también otras causas¹⁰ —en las que no voy a entrar aquí— explican esta evolución particular del drama ático. La tragedia se convierte en una fuente de información acerca de la tensa contradicción que sume a la sociedad griega, puesto que, por un lado, es un espejo de la multiplicidad de la vida y, por otro, un reflejo del ansia de unidad del pueblo griego. La fractura social y cultural de la civilización helena se aprecia en el contraste entre el concepto de muerte y el de vida que tiene su eco con la aparición de la Comedia y de la Tragedia, ya que esta división genérica remite específicamente a ese instante en el que ambos términos toman una forma autónoma y diferenciada. La Tragedia es, al mismo tiempo, el fruto de una conciencia lógica que ha diseccionado a la vida y a la muerte en polos bifurcados y de un pensamiento dialéctico que desea seguir concibiendo interrelacionadamente a ambas¹¹.

Para Susanne K. Langer, el sentimiento humano de la vida es la esencia de la comedia, mientras que la tragedia tiene un principio definido, una ascensión, un punto de crisis, un descenso y un final que es la muerte (Langer, 1967: 310-312). F. Rodríguez Adrados mantiene que el elemento funeral es omnipresente en la tragedia y por tanto central (Rodríguez Adrados, 1972: 97 y ss.). Por su parte, José M.^a de Quinto señala que los personajes trágicos griegos no lograron nunca alcanzar la total independencia, ya que en todo momento la sombra de sus muertos actuaba decididamente y, de este modo, se sentían plenamente «*llenos de sus muertos*» (De Quinto, 1962: 73). Igualmente, para Walter Musch, la muerte está en la base de la tragedia. Es común a todo el pensamiento trágico convertir el sufrimiento en el centro de la existencia, aprehender el mundo por medio del dolor y es, precisamente, el hecho de la muerte el motivo natural de este pensamiento. Por eso las tragedias están llenas de costumbres mágico-religiosas —de ritos fúnebres, de lamentos rituales por el difunto, de conjuros del muerto y de plegarias— (Musch, 1977: 16 y 130).

¹⁰ Por ejemplo, ante las culturas orientales, el teatro griego manifiesta una concepción del Hombre, de la Naturaleza, de la Divinidad, de la Sociedad y de la Historia absolutamente diferentes. Y, aunque este trabajo no hace una historia comparada del teatro, sino que intenta definir algunas características del griego, no obstante parece claro que en la base de la polarización genérica del drama griego se encuentran las características especiales de esas concepciones a las que he hecho referencia.

¹¹ Es que, como he escrito en otro lugar, la tragedia griega se encuentra entre el mito y el *lògos*, entre el pensamiento lógico y el dialéctico. Véase Juan Antonio Roche Cárcel, «La Tragedia Griega entre el mito y el *lògos*», de próxima aparición en las Actas del Congreso Internacional de Semiótica celebrado en Zaragoza en 1996.

Pero esta asociación de la tragedia con la muerte es dialéctica e interrelaciona inseparablemente la vida y la muerte. Si la comedia abstrae y reencarna el movimiento y el ritmo de la vida y acrecienta por eso nuestro sentimiento vital, la tragedia, por su parte, expresa la conciencia de vida y muerte y debe hacer que la vida parezca digna de vivirse, rica y hermosa, a fin de que la muerte parezca terrible (Langer, 1967: 340). Este aspecto de la tragedia también es destacado por G. Murray, quien cree que la tragedia está basada en el «sufrimiento de Dionisos», pero la concepción de un triunfo sobre la muerte parece estar latente en el ritual primitivo de la elegía fúnebre. Es decir, que se trata de una lamentación fúnebre por un héroe muerto, pero que tiene la comprensión de que la muerte no es en realidad un fin (Murray, 1943: 23-24). Y en esto la tragedia se asemeja a la muerte, porque ésta, «percibida como una discontinuidad, no es la que roba su significado a la vida, sino la que hace posible su mayor significado» (Carse, 1987: 25). También la tragedia ofrece un mayor alcance significativo a la vida, pero esto no quiere decir que afecte a su viabilidad, sino que en realidad a lo que atañe es a su calidad. La labor del dramaturgo, por tanto, no es copiar la vida, sino organizar y articular un símbolo para el «sentido de la vida». Y esto es así, como diría Susanne K. Langer, sin perjuicio de que un ritmo —trágico o cómico— gobierne siempre la forma dominante y otro pueda recorrer también la obra en forma de contrapunto (Langer, 1967: 338-373). En definitiva, lo que los griegos hicieron es convertir a la muerte en una «imagen», en una metáfora de la vida (Morin, 1994a: 24), y al teatro en una metáfora, en un símbolo, de la vida —en la comedia— y de la muerte —en la tragedia—. Se puede admitir con Susanne K. Langer que la esencia del drama es una imagen de la vida humana (Langer, 1967: 287) y, con el prestigioso crítico británico E. Bentley, que el teatro procura ocuparse no sólo de los antagonismos y de las colisiones, sino también de las culminaciones y de la colisión final y decisiva, es decir, de las «cuestiones de vida y muerte» (Bentley, 1982: 105 y ss.).

A través del análisis de las tragedias completas conservadas de los principales trágicos, se puede apreciar, por un lado, un reflejo de la concepción general de su sociedad y, por otro, ciertas visiones particularizadas¹² que ayudan a que evolucionen las ideas que sobre la vida y la muerte presenta la tragedia. La asociación dialéctica de la vida y la muerte la encontramos en su estado más puro en Esquilo, quien deplora la muerte y canta a la vida¹³. Mas este canto está

¹² Visiones personales que, en gran parte, también están motivadas por el decurso de la realidad y de los acontecimientos históricos que sacuden a la sociedad ateniense. Esquilo pertenece a una época en la que Atenas acaba de lograr la exultante victoria contra los persas y en la que se cimienta el esplendor de su ciudad; de ahí su «optimismo» trágico. Frente a él, a Sófocles, el esplendor de su ciudad le produce tanto asombro como miedo y, quizá por eso, siente inquietud ante el poder del Estado y de la acción humana. A Eurípides —que ama tanto su ciudad— llegará un momento en el que no podrá soportar el grado de decadencia al que ha llegado Atenas, por eso es un representante de lo que se ha denominado la «crisis de la conciencia helénica».

¹³ Por ejemplo, se halla esta dialéctica en *Los Persas*, p. 130, donde la vida es considerada como «la luz del día» y la muerte como «oscurísima noche». También aparece esta contraposi-

íntimamente asociado a la poderosa presencia en la tragedia de la muerte, «ese fiero mal»¹⁴. Y también está ligado al temor a que los muertos inunden el espacio de los vivos, puesto que muy rápidamente se puede pasar de uno a otro lugar¹⁵. Por eso —como escribe Esquilo—, aunque la muerte «cuanto más tarde llegue, mejor»¹⁶, no cabe la menor duda que llega y por tanto hay que vivir la vida con alegría, incluso en los peores momentos¹⁷. De este modo, la tragedia de Esquilo se convierte en un triunfo sobre la muerte¹⁸ y ésta en una metáfora de la vida a la que le confiere un mayor significado.

En Sófocles la muerte parece vencer a la vida: no haber nacido o volver cuanto antes al sitio de donde uno ha venido¹⁹, ésas son sus conclusiones, cuando la vejez anuncia una muerte próxima. Ahora bien, estas conclusiones resultan sorprendentes, tanto porque no se ajustan al pensamiento común de los griegos, como porque, circunscritas a la propia biografía del trágico²⁰, cabría esperar de él que, precisamente cuando está próximo a fenecer, expresara un deseo mayor de vivir. Por el contrario, Sófocles parece vivir una vergonzosa vejez que le parece «reprochable, invencible e intratable»²¹, y a la que ha convertido en el símbolo de la muerte, también reprochable e invencible. Y hasta tal punto lo es que no caben esperanzas vanas²²: ni siquiera las maravillosas capacidades inventivas de los humanos puede con ella²³; además, a todos alcanza²⁴. Por eso, Sófocles nos ha dado ese magistral personaje muerto en vida que es Antígona, una mujer —que, como tal, debería ser un símbolo de la fecundidad y de la vida— y que muere, sin embargo, infecunda, sacrificando su vida para enterrar a un muerto porque prefiere agradecer antes a los de abajo —que

ción entre el día y la noche, como metáforas de la vida y la muerte, en *Las Coéforas*, en el *Agamenón*, p. 185, y en el *Prometeo encadenado*.

¹⁴ Y es que Esquilo parece empeñado en que los mortales dejen de mirar la muerte con terror, como sucede, por ejemplo, en el *Prometeo encadenado*, pp. 37-38, donde Prometeo dice que los mortales por él «han dejado de mirar con terror a la muerte», ese «fiero mal».

¹⁵ Como sucede en el *Agamenón*, p. 216, donde la muerte es vista como la otra orilla donde se encuentra el «rápido río de los dolores». Además, en *Los Persas*, p. 139, Esquilo presenta una ofrenda a los muertos para aplacarlos y, en definitiva, para que dejen en paz a los vivos.

¹⁶ Véase el *Agamenón*, p. 207.

¹⁷ Darío, en *Los Persas*, p. 148, le dice al coro de ancianos, que son los que más próximos están a la muerte, que tengan salud y les aconseja que vivan con alegría incluso en los momentos malos.

¹⁸ En efecto, Esquilo puede ser considerado —según G. Murray— el creador de la tragedia que triunfa sobre la muerte. La tragedia nos revela que más allá de la muerte, de la felicidad o del sufrimiento, hay otros valores accesibles al hombre y que al alcanzarlos, su espíritu vence a la muerte (Murray, 1943: 26).

¹⁹ Como se dice en *Edipo en Colono*, pp. 387-388.

²⁰ Es una biografía marcada por la felicidad, según opina J. de Romilly en *La tragédie grecque*, pp. 80-81.

²¹ Véase *Edipo en Colono*, pp. 387-388.

²² Véase el *Ajax*, p. 53.

²³ Como se dice en el *Filoctetes*, p. 306. En el *Prometeo encadenado* de Esquilo, como ya se vio, ocurría justo lo contrario.

²⁴ Véase la *Electra*, p. 280.

serán sus compañeros eternos— que a los de arriba²⁵. Antígona es, así, un personaje precristiano y preplatónico, es una muerta en vida que sabe que mientras que la vida transcurre en un solo día, la muerte representa la eternidad. Sófocles, por lo demás, busca continuamente en sus obras las leyes eternas, aquello que escapa a la contingencia; en definitiva, está buscando ser. Pero lo ha hallado en la muerte y de este modo ésta ha terminado por invadir territorios que le pertenecían a la vida. ¿Qué le queda, pues, a la vida? En primer lugar, Zeus. Es decir, un profundo sentimiento religioso que es el que consigue —y no las habilidades del hombre— atemperar el determinismo de la muerte²⁶. En segundo lugar, conocimiento. La vida es luz, es visión, mientras que la muerte es oscuridad²⁷. Pero Edipo es un personaje que acabará quitándose los ojos porque considera que su inteligencia le ha mantenido en una posición de ceguera absoluta ante la realidad del mundo. Por tanto, conocimiento, pero un conocimiento que no es posible alcanzar únicamente con la racionalidad. En tercer lugar, azar. Ante el destino que de un modo implacable somete a los humanos, Sófocles aconseja que vivamos la vida azarosamente, que nos dejemos llevar por la suerte de tal modo que, junto a la necesidad, conformen los dos factores más importantes que juegan un papel en la vida humana²⁸. Una vida que está, en definitiva, dominada por la divinidad, por el destino y el azar y que es misteriosa e incomprensible para la razón.

Para Esquilo la vida y la muerte se hallan en una estrecha interrelación, aunque en último extremo su tragedia es un triunfo sobre la muerte. Por el contrario, en Sófocles la muerte parece vencer a la vida. Eurípides, bebiendo del espíritu de su época, convierte a sus tragedias en un gran debate sobre cada uno de los temas que preocupaban a sus contemporáneos y, como no podía ser menos, también sobre el valor de la vida y el significado de la muerte. Así, sus personajes adoptan tanto las posiciones de Esquilo —la vida, si bien interrelacionada con la muerte, vence a ésta— como las de Sófocles —la muerte es una liberación, es lo mejor que le puede ocurrir a un ser humano—. También es verdad que la argumentación sobre la belleza de la vida, sobre las alegrías que depara, sobre el placer o la dulzura que representa vivir²⁹, parecen tener en el conjunto de sus dramas —al menos de los conservados— un peso mayor que el pesimismo y en este aspecto creo que Eurípides invierte los valores expresados por Sófocles. Si éste era, en general, un desesperanzado en el que la muerte tenía una presencia apabullante, aunque dejando un pequeño espacio para el

²⁵ Véase *Antígona*, p. 137.

²⁶ Véase *Las Traquinias*, p. 93.

²⁷ Esta utilización de la luz como símbolo de vida y de la oscuridad como de muerte es particularmente fructífera en el *Edipo Rey*.

²⁸ Véase *Edipo Rey*, p. 218.

²⁹ En *Las Suplicantes*, p. 219, Adrasto señala que «el aliento de la vida» es «un bien que jamás pueden recobrar los mortales». En *Orestes*, p. 438, se indica que «todo hombre, aunque sea esclavo, tal cual es, tiene por dulce ver la luz del día». Y también para Ifigenia la vida, aunque está llena de dolor, es más dulce que la muerte: «¡más dulce es vida en pena que venturosa muerte!». Véase *Ifigenia en Aulis*, p. 465.

placer de vivir, aquél es mayoritariamente un optimista en el que el pesimismo también adopta un menudo papel en sus tragedias³⁰. A pesar de esto, no es nada fácil interpretar correctamente a Eurípides, puesto que sus obras manifiestan posiciones dialécticas³¹, contradictorias y, a veces, contrapuestas³². Dice Emilio Lledó que «la filosofía de Platón es la suma del discurso de todos los interlocutores de sus diálogos, la suma de todas sus contradicciones. De ahí su inacabada riqueza, de ahí su modernidad»³³. Me parece que tales palabras podrían adjudicarse también a Eurípides y que incluso éste es un claro antecedente del estilo dialógico-dialéctico de Platón. Para comprender la postura sobre cada una de las ideas que son abordadas por Eurípides debemos partir de que sus tragedias son un gran debate acerca de los distintos puntos de vista que su época mantenía sobre las mismas. Afortunadamente, son más numerosas las obras conservadas de este trágico que las de los anteriores y, por tanto, la información que ha facilitado es mayor.

4. LA FIESTA, EL ACTOR Y EL CORO

Es posible que la dialéctica de la vida y de la muerte eche sus raíces en la fiesta agraria. Pero es que también el teatro tiene su origen en ella y concretamente en sus rituales, como mantiene F. Rodríguez Adrados en su libro *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, del que efectúo, a continuación, un breve resumen. Estos rituales agrarios —señala— tratan de promover, en cierto modo todavía mágicamente, la renovación de la vida tras la muerte invernal. «Alegría y dolor, vida y muerte, todos los temas esenciales de la vida humana, se entrecruzaban, efectivamente, en estas fiestas de origen agrario en que el rito representaba, en cierto modo, los mitos que expresan el perpetuo renovarse y morir de la vida natural y humana...». La fiesta —continúa diciendo— es un tiempo fuera del tiempo en que el hombre se pone en comunicación con lo divino. En ella, todas las limitaciones del presente desaparecen, ya que presenta un tiempo mítico concebido a la vez como caos y como felicidad y, al romperse los límites del tiempo, pueden volver a este mundo las almas de los muertos. Desaparecen, así, los límites entre el animal y el hombre, entre el muerto y el vivo, el dios y el hombre. Pero, como igualmente señala el autor, el teatro se diferencia de la fiesta. En la fiesta agraria es

³⁰ Es significativa a este respecto la tragedia *Hércules loco*, donde incluso se dice que «desesperar es de cobardes» (pp. 92-93).

³¹ En la tragedia *Frixo* o en *Polido* parece ser que se ofrece un punto de vista sobre la muerte que ya fue expresado por Heráclito: «¿quién sabe si vivir es morir y morir es vivir?». Véase los *Diálogos* de Platón, vol. II, p. 94.

³² Véase, en este sentido, *Las Troyanas*, p. 274, donde Andrómaca y Hécuba en su diálogo muestran dos posiciones bien contradictorias sobre la vida: mientras que para la primera más vale morir que sufrir, para la segunda la muerte es la nada y la vida la esperanza.

³³ Véase su introducción a los *Diálogos* de Platón, vol. I, p. 11.

la fecundidad de campos, plantas y animales lo que es central, mientras que el mundo humano es asimilado a este otro. En el teatro, del tema de la fecundidad y la abundancia, se ha pasado al tema de la vida humana: el factor antropomórfico es esencial. Por paralelismo ocurrió exactamente lo mismo con la comedia, pero la comedia, durante el siglo V a.C., recorrió un camino más corto que el de la tragedia porque su comienzo como tal género es más tardío y porque está mucho más unido a los rituales arcaicos. De este modo, el héroe trágico es más humano que el cómico, que a veces tiene todavía rasgos teriomórficos. Sólo al final de la carrera de Aristófanes y sobre todo en la Comedia Media y Nueva se abrió paso la atención principal para el tema humano personal (Rodríguez Adrados, 1972: 87, 372-451 y 475 y ss.).

En definitiva, la escala humana —el factor antropomórfico— define a la tragedia³⁴, siendo ésta la base sobre la que se sustentará su posterior evolución, marcada —como en el conjunto de la sociedad y de la cultura helenas— por el avance hacia el individualismo. En la tragedia, la transición que va desde Esquilo hasta Eurípides nos muestra un paso que va desde conceptos universales a conceptos individuales (Tatarkiewicz, 1987: 345). Podemos, por tanto, afirmar que la tragedia evoluciona hacia una psicologización de los personajes, tendiendo a subrayar más los sentimientos personales de los protagonistas (Vernant y Vidal-Naquet, 1987: 64). Esquilo, aunque le da un importantísimo papel al coro, le ofrece también al actor un rol decisivo³⁵. Con Sófocles el héroe solitario³⁶ ha ganado en intimidad y en personalidad lo que denota un avance de la individualidad, significativo además por el mayor papel que le confiere al actor en detrimento del coro³⁷. Y esto lo hace precisamente porque sus tragedias giran más en torno al hombre —lo individual— que al Estado —lo colectivo—³⁸. Finalmente, en Eurípides el hombre es un individuo pleno que se ha convertido en una auténtica persona y que puede sentir en contra de la ciudad y del Estado (Alsina, 1971: 75-77).

Este avance de la psicologización no abandonará un carácter humano ideal —común, generalizable— y, quizá, su importancia estriba en iniciar en el teatro un proceso que madurará con Shakespeare y que continuará hasta el siglo XX. Y es que la propia tragedia, en su misma esencia, requiere ya un sentido —una conciencia— de la individualidad que algunas religiones y algunas culturas no han generado y sí, por el contrario, la helena, lo que le ha permiti-

³⁴ Y en esto sigue el curso general de su época, ya que la escala humana es la característica definidora tanto de lo artístico como de lo social (Griffin, 1988: 18).

³⁵ Es Téspis quien introduce el primer actor en la tragedia, pero Esquilo le añade uno más.

³⁶ Sus personajes se encuentran en una soledad radical, como le sucede, por ejemplo, a Antígona, enfrentada al poder del Estado. Véase la opinión que tiene al respecto J. Alsina (Alsina, 1971: 56).

³⁷ Sófocles disminuye el papel del coro y hace que la tragedia sea más rica en acción, reduciendo la extensión de las partes corales (*estásimos*), aumentando el número de actores (de dos a tres) y ensanchando y prologando sus intervenciones (*episodios*). Además, convierte al coro en un subactor, subordinado a los otros actores (Vara Donado, 1995: 19).

³⁸ Esto es lo que mantiene F. Rodríguez Adrados (R. Adrados, 1966: 82).

do ser la auténtica creadora de este género. En las culturas tribales —dice Susanne K. Langer—, en las que el individuo está todavía tan íntimamente ligado a su familia, la existencia de la personalidad es mínima (Langer, 1967: 310-312-330) y por eso el miedo a la muerte es también ínfimo, ya que es amortiguado por los potentes lazos sociales. De este modo, el individualismo y el miedo a la muerte están relacionados: «el hombre expresa —señala E. Nicol— una idea de sí mismo y de su muerte cuando alcanza un grado eminente de individuación» (Nicol, 1977: 108). La tragedia que —como se ha visto— se nutre de la concepción de la muerte no puede surgir en estas culturas ya que necesita, por un lado, que en ellas se manifieste un desarrollo de la personalidad individual y, por otro, que se estimule el horror a la muerte. Pero, si bien la tragedia muestra en su esencia y en sus temas el balbuceo y desarrollo de la individualidad, no hay que olvidar que es un arte profundamente social. Y esto también tiene consecuencias para la idea que presenta sobre la vida y la muerte.

Si todo el arte griego presenta un marcado carácter social³⁹, éste determina de un modo más intenso todavía al teatro. Para Juan David García-Bacca, el hombre griego era ante todo un ser público, siendo los lugares públicos —el *ágora*, el teatro y la filosofía⁴⁰— donde se manifiesta su personalidad (García-Bacca, 1964: 43). Lo cierto es que nunca después, en Occidente, el drama sería considerado un arte más social que en Grecia. La tragedia, por ejemplo, «no es sólo una forma de arte: es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y judiciales» (Vernant y Vidal-Naquet, 1987: 26). Por otra parte, estos certámenes fueron realizados por tribus que rivalizaban entre sí, lo que, según H. D. F. Kitto, les confería un fin deliberadamente creador (Kitto, 1979: 147). Además, la tragedia es un acto de culto a la ciudad, «trata temas ciudadanos, enseña al pueblo ateniense y busca implícita y aun explícitamente abundancia, paz y felicidad para el mismo» (Rodríguez Adrados, 1972: 475). Y es que la tragedia necesita irremediablemente un hogar social, como escribe José M.^a de Quinto. La total medida del hombre sólo puede darse en el tiempo en el que ha vivido. El hombre deshabitado, ausente o por encima de la moral, de la política, de la economía, de las cuestiones existenciales propias del tiempo en el que ha vivido, en ningún caso puede servir a las condiciones de la tragedia (De Quinto, 1962: 103).

³⁹ Porque está íntimamente vinculado con la política y la vida pública, lo que le permite ocupar una parte central en la historia de Atenas (Bowra, 1983: 123).

⁴⁰ Juan David García-Bacca llama también a la filosofía «lugar» público porque su programa moral lo recibe la filosofía del *ágora* o plaza pública y porque la filosofía es el «teatro ideológico en que presentar a concurso, discusión y diálogo las ideas individuales para obtenerles dignidad, demostración y universalidad».

CONCLUSIÓN

Si es cierto que el hombre deshabitado no puede servir a las condiciones de la tragedia, tampoco el hombre totalmente socializado puede hacerlo. Sólo el hombre que habita una sociedad, pero que se encuentra en tensión, en lucha, con el deseo de liberarse de ella, puede convertirse en un héroe trágico. Se puede, sin embargo, darle la vuelta al argumento una y otra vez y siempre se iría al fondo de la cuestión: que las ideas sobre el individuo y la comunidad no pueden separarse, sino interrelacionarse de un modo dialéctico; lo mismo se puede decir para las concepciones de la vida y la muerte. Ahora se entiende porqué la tragedia que, esencialmente, se ocupa de la colisión de verdades antagónicas, tuvo en Grecia su momento de mayor esplendor. Pero este esplendor en realidad tan sólo duró un siglo —el siglo V a.C.—. En el momento en el que la sociedad griega se transformó decantándose por una de estas verdades en detrimento de la otra, la tragedia perdió su sentido y feneció junto a su cultura. Durante el siglo V a.C., la cultura se desarrolló al filo de la vida cotidiana y fue la idea de la muerte la que prevaleció sobre el deseo de inmortalidad. Sin embargo, el dominio de la cohesión social y de la fidelidad al Estado-ciudad amortiguaron la presencia de la muerte y fue la vida la que triunfó sobre ella. Por el contrario, a finales del período clásico, la cultura se evadió, se retiró de la vida cotidiana y entonces fue el deseo de inmortalidad el que se acrecentó. Al mismo tiempo, se descompuso la sociedad y el individualismo le ganó terreno al espíritu comunitario. La muerte, así, vencía a la vida y, con ella, a la misma tragedia. Y es que la tragedia griega bordeó la vida y se abismó en la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA, José (1971): *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, Nueva.
- BENTLEY, E. (1982): *La vida del drama*, Barcelona, Paidós.
- BOWRA, C. M. (1983): *La Atenas de Pericles*, Madrid, Alianza.
- CARSE, James P. (1987): *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana*, México, FCE.
- COPLESTON, Frederick (1986): *Historia de la Filosofía. I. Grecia y Roma*, Barcelona, Ariel.
- DE QUINTO, José M.^a (1962): *La Tragedia y el hombre*, Barcelona, Seix Barral.
- DE ROMILLY, Jacqueline (1982): *La Tragédie grecque*, París, Quadrige/Presses Universitaires de France.
- ESQUILO (1989): *Tragedias completas*, edic. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, EDAF.
- EURÍPIDES (1982): *La diecinueve tragedias*, edic. Angel M.^a Garibay, México, Editorial Porrúa.
- (1990): *Andrómaca, Héacles Loco, Las Bacantes*, edic. Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Alianza.
- (1993): *Alcestes, Medea, Hipólito*, edic. Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza.
- FINLEY, M. I. (1975): *Los griegos de la Antigüedad*, Barcelona, Nueva.
- FLACELIÈRE, R. (1959): *La vida cotidiana en Grecia en el Siglo de Pericles*, Buenos Aires, Lib. Hachette.
- FRÄNKEL, Hermann (1993): *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid, Visor.

- GARCÍA-BACCA, Juan David (1964): *Introducción literaria a la filosofía*, Caracas, Univ. Central.
- GENTILI, Bruno (1996): *Poesía y público en la Grecia antigua*, Barcelona, Quaderns Crema.
- GOLDMANN, Lucien (1985): *El Hombre y lo Absoluto. El dios oculto*, Barcelona, Península.
- GRIFFIN, Jasper (1988): «Introducción», en *Historia Oxford del mundo clásico. I. Grecia*, Madrid, Alianza.
- GUZMÁN GUERRA, Antonio (1985): «Aspectos literarios, sociológicos y escénicos», en *El teatro griego*, Madrid, Cuadernos de Historia 16, n.º 292.
- HAUSER, Arnold (1988): *Historia social del arte y la literatura*, Barcelona, Labor.
- HESÍODO (1983): *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos.
- KITTO, H. D. F. (1979): *Los griegos*, Buenos Aires, EUDEBA.
- LANGER, Susanne K. (1967): *Sentimiento y forma*, México, Centro de Estudios Filosóficos.
- MORIN, Edgar (1992): *El método. Las ideas*, Madrid, Cátedra.
- (1994): *El hombre y la muerte*, Barcelona, Kairós.
- MURRAY, Gilbert (1943): *Esquilo, creador de la Tragedia*, Buenos Aires, Espasa.
- MUSCH, Walter (1977): *Historia trágica de la literatura*, México, FCE.
- NAVARRO, José Luis, y RODRÍGUEZ, José M.^a (1990): *Antología temática de la poesía lírica griega*, Madrid, Akal.
- NICOL, Eduardo (1977): *La idea del hombre*, México, FCE.
- OTTO, Walter J. (1997): *Dioniso. Mito y Culto*, Madrid, Siruela.
- PLATÓN (1983): *Diálogos*, vol. II, edic. de J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri y J. L. Calvo, Madrid, Gredos.
- (1985): *Diálogos*, vol. I, edic. de Emilio Lledó Íñigo, Madrid, Gredos.
- (1986), *Diálogos*, vol. III, edic. de Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1966): «Sófocles y el panorama ideológico de su época», en *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid, Cuadernos Fundación Pastor.
- (1972): *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta.
- (1980): *Lírica Griega Arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid, Gredos.
- ROHDE, Erwin (1983): *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, México, FCE.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (1991): «La herencia del mundo clásico: ecos y pervivencias», en *Pautas para una seducción. Ideas y materiales para una nueva asignatura: Cultura Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- RUSSELL, Bertrand (1994): *Historia de la Filosofía Occidental*, vol. I, Madrid, Espasa.
- SÓFOCLES (1995): *Tragedias completas*, edic. José Vara Donado, Madrid, Cátedra.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1987): *Historia de la Estética. I. La estética antigua*, Madrid, Akal.
- THEOGNIS (1975): *Poèmes Elégiaques*, París, Société d'édition «Les Belles Lettres».
- VERMEULE, Emily (1984): *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, México, FCE.
- VERNANT, Jean Pierre, y VIDAL-NAQUET, Pierre (1987): *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus.

ABSTRACT

Life and death, individual and community were considered by five century b.C. greeks as not excludent antagonistic thruths. Insofar as tragic thought is supported by that kind of trues, greek tragedy offers us a complete sociological information about the evolution of the former dualities. Along classical period, the development of greek culture took place close to their daily life, and the concept of death prevailed their wishes of immortality; however, life succeeded because of greeks great social cohesion and they extreme faithfulness to the *polis*. On the contrary, at the end of this age, greek culture escaped from everyday life and the wish of inmortality widely increased. At the same time, social life broke down and individualistic mentality surpassed the communitary spirit. Thus, death beat down life and, jointly, tragedy.