

¿TEORIA DE LA COMEDIA EN ARISTOFANES?

María Elina Miranda C.
Universidad de La Habana, Cuba.

Trough an analysis of specific terms in the *parábasis* of Aristophanes's plays, as well as through the study of its dramatic techniques, this paper tries to establish some conceptual lines of what could be called a particular theory of comedy in this playwright. This theory conceives the comic play in a double manner: as scenic action in the complexity of the relationship with the spectators, but also as a literary piece in the so special cultural times of Athens that is Aristophanes's time.

Nadie duda de que en la obra de Aristófanes se encuentra uno de los mayores exponentes de la crítica literaria en la antigua Grecia, ni de que las comedias aristófánicas constituyen un hito en la historia teatral y literaria. Por otra parte, aunque de forma implícita, en su inicio no es menos cierto que la teoría literaria en la Antigüedad se desarrolla paralelamente a la propia literatura, en tanto los poemas homéricos, primera manifestación literaria conservada de los antiguos griegos, no sólo presuponen un cuerpo de doctrinas en torno a la creación poética, sino que éste se puede rastrear a través de las numerosas referencias diseminadas a lo largo de los poemas. Por ello, en cuanto a la comedia y, en general, en relación con la propia teoría literaria, resulta primordial dilucidar los presupuestos teóricos de quien, como Aristófanes, fue uno de los artífices en la conformación del género cómico como tal y uno de sus más legítimos representantes, a la vez que en él, como afirmara Atkins, culminó el juicio crítico del siglo V a.n.e.¹

Al igual que Píndaro, Aristófanes muestra una clara conciencia de su oficio y de su propia importancia, con la diferencia de que, mientras el poeta beocio da cima a poco más de dos siglos de lírica coral, la comedia ática daba sus primeros pasos como género literario cuando el poeta se hace cargo del desarrollo del mismo. La tarea no era fácil y el propio Aristófanes, en la parábasis de *Caballeros*, la conceptúa como «la labor más difícil de todas» (v. 516), y si bien el término empleado, *comoedodidaskalía*, se refiere, en un sentido estricto, a la tarea de dirección escénica, como la entiende Lesky,² por el contexto y por la ambivalencia que le confiere el que normalmente fuera el autor quien asumiera tal función, bien podemos tomarlo, con mayor amplitud, como el oficio de comediógrafo.

Mas si la labor resulta tan ardua, ello se debe, sobre todo, a que el cómico no se conformaba con continuar por veredas ya trilladas, sino que buscaba desbrozar nuevos caminos para imponer un nuevo tipo de comedia en el cual se plasmara la idea que se había forjado del género y de su propia función como poeta, en nada desmerecedor del quehacer trágico; y tal es así, que en la defensa de *Nubes*, obra en la cual el poeta había depositado sus más caras esperanzas y cuyos resultados habían sido tan poco satisfactorios, vuelve a referirse al esfuerzo, esta vez abundante, que la pieza le procuró (vv. 523-4).

Las dificultades no eran desconocidas para el cómico que en la parábasis de *Caballeros* valora la experiencia de sus antecesores, sujetos a la inconstancia del público; pero con su propio fracaso, debió de corroborar hasta qué punto en su afán de elevar el nivel poético de la comedia, de modo que pudiera parangonarse con la tragedia —género dramático que ya había alcanzado su completa madurez—, debía contar con la aceptación de los espectadores.

Si insiste y hace suyo el reto, no es menos cierto que está confiado tanto en sus propias posibilidades, como en su conocimiento del público. Se sabe *dexiós* (*Ac.* 629), *sophós* (*Nub.* 520), *áxios* (*Paz* 738, *Cab.* 509), *áristos* (*Paz* 736). No desconoce hasta qué punto es reputado (*Avisp.* 1023-55), sin dejar de estar consciente que ello se debe al regocijo provocado en los espectadores con sus invenciones (*Nub.* 561).

Cuando cotejamos los juicios emitidos por el poeta en torno a su propia obra y a la de los otros cómicos, resalta su empeño por separarse de la mera bufonada y de los recursos groseros y manidos que si bien, amparados por la tradición, arrancaban la risa del espectador rústico, cada día iban hallando menos cabida en un público en el cual cerca de un siglo de representaciones teatrales había dejado necesariamente su *impronta*, sin contar con los movimientos intelectuales y las

manifestaciones artísticas y literarios que habían hecho de Atenas, en el decursar del siglo V, el centro cultural del mundo griego.

Ello, sin duda, era uno de los factores que *impelía* a un Eurípides a buscar nuevos asuntos y tratar de encontrar un sustituto para el lugar que en la tetralogía ocupaba el drama satírico, cuya estructura cerrada, lastrada por sus estrechos vínculos con el ritual de donde brota, lo había *anquilosado* hasta perder toda posibilidad de desarrollo y sentirse cada vez más como supervivencia de algo arcaico.

Esta situación del drama satírico, las aspiraciones del cómico como creador y el comprender que tenía que enfrentarse con un público que, de una manera u otra —sin caer en las idealizaciones posteriores—, era avezado, también *dexiós*, como gustaba llamarlo Aristófanes no sin ironía. (*Nub.* 521-527), debieron actuar como acicate sobre el comediógrafo.

Se propone apartarse de lo que había sido la comedia en sus primeras manifestaciones: rechaza la farsa megarense (*Avisp.* 57) y se opone a que se siga abusando del viejo motivo del Heracles goloso (*Avisp.* 69, *Paz* 741), tan típico de la parodia mitológica. Por otra parte censura el uso de recursos tradicionalmente empleados por los cómicos para provocar risas:

...sin venir armada de un instrumento de cuero, rojo por la punta, grueso y a propósito para hacer reír a los niños; que no se burla de los calvos ni baila el cordax ni introduce un viejo golpeando con su bastón a todos los que encuentra para disimular la grosería de sus chistes ni asalta la escena agitando una antorcha y gritando ¡Io! ¡Io! (*Nub.* 538-43)

y, en general, repudia los chistes groseros y las bromas gastadas (*Nub.* 295, 525; *Paz* 739-40, 748, 750; *Ranas* 2-15, 358), pues

busca hacer una comedia sin «esas desgracias y esa carga y esas bufonadas innobles» (*Paz* 748) y que sea algo «más sabio que una comedia grosera» (*Avisp.* 66).

Con relación a la obra vemos, por tanto, aflorar los mismos calificativos que usa para sí: *dexiós* (*Avisp.* 65, *Nub.* 548), *sophós* (*Avisp.* 66, *Nub.* 522), y como él se precia de decir lo justo, también la comedia lo hace (*Ac.* 590). Un nuevo adjetivo se agrega en *Nubes* (v. 537), *sóphron*, cuyo sentido se aclara al explicar que lo es «confiando en sí misma y en sus versos» (*Nub.* 544).

Si el público, el poeta y la obra misma, se definen como *dexiós*, de modo que se acentúa la habilidad, la pericia adquirida, se siente asimismo que en el término *sophós* sigue resonando el valor de *téchne* que tenía en Homero, añadiéndose las connotaciones muchos más amplias que había adquirido en Solón, el cual hace de *sophía* prácticamente un equivalente de poesía, pero sin llegar al sentido de sabiduría con que comenzaban a emplear el término sus contemporáneos, según se desprende de la oposición a «grosero» con que lo emplea el cómico en *Avispas* (v. 66).

La comedia no es, por tanto, mera inventiva bufonesca, aunque esta tenga su papel. Recordemos el juicio que le merecen a Aristófanes sus predecesores, y en especial Cratino, cuya torrencial imaginación es al unísono virtud y defecto. El cultivo de la comedia implica aptitud y destreza, el manejo de una *téchne* y no olvidar que también es poesía. La medida en que los distintos factores han de conjugarse, la hacen *sóphron* por naturaleza, es decir, poseedora de uno de los valores fundamentales del pensamiento griego, la *sophrosyne*, lo cual da paso al elemento intelectual que la caracteriza.

El poeta o maestro, como gusta autotitularse (*Cab.* 509, *Nub.* 545, *Av.* 1016, 1049, *Ac.* 628, *Paz* 738, *Pl.* 798), está muy

lejos de sentirse un instrumento o mediador, como sucedía en Homero, y valora justamente la capacidad del creador que debe proyectarse siempre hacia la búsqueda, y hallazgo, de lo nuevo; sin *desdeñar* la calidad (*Nub.* 547-8).

Una y otra vez Aristófanes fustiga a quienes se contentan con caminos ya frecuentados, a los que se repiten o plagian, y enfatiza lo necesario de la novedad (*Avisp.* 1053, 1044, *Paz* 750, *Nub.* 533-8, *Asamblea* 579-80, fr. 528 K), la cual no se limita a la forma, sino que comprende también el contenido (*dianoía*), según vemos en *Avispas* (v. 1044) y en *Paz* (v. 75); al tiempo que insiste en la calidad de los versos (*Nub.* 544, *Paz* 750) y en el rehuir la vulgaridad en cuanto a la *invektiva* cómica se refiere (*Paz* 750).

La comedia no sólo debe ser *dexiá, sophé, dikáia, sóphron*, contar con buenos versos, plasmar nuevos pensamientos en formas novedosas halladas por la imaginación cómica del poeta, cuyas burlas se distinguirán por la falta de grosería y vulgaridad, sino que todo ello constituye un edificio, una estructura (*Paz* 749), y frente a la «charlatanería» de otros cómicos (*Cab.* 545) opone la necesidad del *lógos* (*Avisp.* 64, *Paz* 50); de lo cual se infiere, como asegura Rostagni, que frente a la mera bufonería de la mayor parte de sus predecesores, con la excepción de Crates, para Aristófanes el *lógos*, el argumento, implica una cierta estructura racional, «llena de sentido y de verdad».³

Mediante esta, al aunar los diversos elementos considerados, se busca agradar a los espectadores (*Nub.* 561, *Cab.* 525, *Paz* 764), al tiempo que sirve de instrumento cognoscitivo, como se colige de algunos versos de *Avispas*. En ellos aconseja al público cómo ha de acoger a los poetas cuando intentan abrir nuevas perspectivas y le advierte que si «guardan sus pensamientos» (v. 1055), con el tiempo esto se revertirá en su beneficio al exhalar ellos también aroma de destreza; pero, sobre todo, el poeta busca compeler en un sentido ético, en cuanto defiende lo

justo, lo verdadero, lo que estima de mayor provecho para sus conciudadanos.

En relación con los poetas, en general, asentará en *Ranas* su función didáctica (vv. 1050-5); pero ya desde sus primeras obras había declarado: «Diré cosas terribles, pero justas» (Ac. 501); y abundaba: «Dice que os enseñara muchas cosas buenas como para que seais felices... pero enseñando lo mejor» (Ac. 656-7). Por ello siente cumplida su función como comediógrafo «causando pocas molestias, dando mucho placer y haciendo todo lo que debía» (Paz 764).

Así pues, a fines del siglo V, Aristófanes toma posición —como si anticipara la polémica del XIX y aún de este siglo— en relación con la función didáctica del arte. El *delectare* y el *prodesse*, para usar los términos horacianos, no constituyen polos *antinómicos*, sino que para el comediógrafo, según el sentir de los antiguos, ambos van unidos; y es más, se muestra consciente de que su efectividad social estará en razón directa del agrado que como poeta logre suscitar.

Con tan altas miras ha de concordar el asunto seleccionado y el poeta propone que la comedia responda a los problemas de la polis (Ac. 499); por tanto desdeña el ataque a simples ciudadanos o a mujeres (*Nub.* 549-550, *Av.* 1029-30, *Paz* 751) y cree su deber enfrentarse con todo su coraje (*Cab.* 510, *Ac.* 640) a aquellos que constituyen los verdaderos peligros para la vida ciudadana, sin reparar cuán poderosos sean. El elevado concepto de comedia que auspicia y de su propia función social (Ac. 633), constituyen la base sobre la que fundamenta su propia estimación, sin poner reparos, como los héroes homéricos, en reclamar el reconocimiento público (*Paz* 761).

De lo expuesto se deduce que para Aristófanes la comedia era un hecho literario de rango semejante al de la tragedia, lo cual se confirma al contrastar sus criterios con los parámetros

valorativos con los cuales enjuicia quién es el mejor poeta en *Ranas*, «el más importante documento crítico que poseemos del siglo V y probablemente el más regocijante en toda la historia de la crítica literaria», como afirma Grube.⁴

Prólogos, versos, coros, monólogos, personajes, recursos estilísticos, son analizados y puestos en la balanza. Eurípides reprocha a Esquilo sus personajes mudos, su poca acción, su estilo pomposo y enigmático, su grandilocuencia, la monotonía de sus ritmos. Esquilo no perdona a Eurípides el haber «degradado» el arte trágico al introducir todo tipo de personajes, escenas de realismo cotidiano, pasiones amorosas como motivación de la acción, argumentaciones y digresiones sutiles, tono coloquial, un colorido impresionista en las partes líricas.

Así pues, un primer acercamiento que parece preludiar las modernas técnicas de análisis literario, es lo que nos propone el cómico y en él aborda hasta las relaciones entre forma y contenido. Pero, al no arrojar este examen de la pericia técnica resultados decisivos, pasa a valorar la función social del poeta, el sabio consejo (*nouthesia*) que ayuda a formar mejores ciudadanos. Mas como Dioniso tampoco ahora puede arribar a una conclusión y se muestra vacilante, apremiado por Hades para emitir su veredicto, hace que este dependa de su propio gusto. «Este es mi juicio: elijo al que mi alma desea» (*Ran.* 1467-8).

En la formulación del juicio crítico hay que considerar, por tanto, tres factores: la destreza del poeta, su consejo y también el gusto del espectador, que deviene determinante una vez que los otros no han podido aportar elementos conclusivos, aunque no desdeñables. Son precisamente estos mismos aspectos los que se distinguen en la conformación del ideal de comedia forjado por el poeta, lo cual evidencia su aspiración a que la comedia como género dramático alcance la misma categoría, aunque dentro de su especificidad, que goza la tragedia y ello ha de influir necesariamente en las búsquedas formales del poeta

en torno a la integración de la pieza como un todo, el *kathólou poiein* del que hablara Aristóteles.

Al hacer de estos presupuestos parte de su concepción poética, Aristófanes se mostraba no sólo como heredero de los poetas anteriores, sino también como un hombre muy al tanto de las direcciones por las cuales en ese momento marchaba la reflexión teórica sobre el arte. Desde Homero, la poesía griega había reconocido el valor de la *téchne*, mientras que ya en Hesíodo se encontraba explícita la función didáctica, misión del poeta para muchos líricos; pero también la conciencia del encanto que la poesía ejerce sobre el hombre era un viejo tópico, plasmado en los mitos de Orfeo, Lino y Anfión, presente en Homero, en tanto que la importancia del gusto había sido afirmada por líricos, como Arquíloco y Safo. Sin embargo, como teoría fueron los pitagóricos los que introdujeron las nociones de *psychagogia* y *goetela*, puntos de partida del desarrollo sofístico y en especial de Gorgias, como ha demostrado Rostagni.⁶

El sofista y retor llegó a Atenas en el 427, año en que Aristófanes hacía estrenar su primera comedia. No hay motivos para pensar en influencias, ni siquiera por rechazo directo, aunque Gorgias, como sofista, no podría estar ajeno a los ataques del cómico contra los representantes de la nueva sabiduría, a más que la insistencia del comediógrafo sobre lo justo, necesario y verdadero (*Nub.* 518-9), hace pensar si no estaría contestando en parte a las teorías de Gorgias sobre el arte, como *apáte*, encanto/engaño, ya que también el sofista, según Plutarco,⁶ empleó al parecer los términos *dikaíos* y *sophós* en relación con el arte, pero en lógica correspondencia con su definición indicadora de la naturaleza irracional del mismo, su «más sabio» ha de entenderse como una sensibilidad particular para experimentar la *apáte* artística, mientras que su «más justo», retomando la vieja acepción premoral, se atiene más a la *díke* propia de la poesía, puesto que para Gorgias la finalidad artística, como expone en su *Helena*, radica en «suscitar el placer» y «alejar el dolor».

Aristófanes, quien hace explícita la función didáctica de la poesía, presente en tantos autores que le precedieron, comparte presupuestos sofistas, a pesar de sus ataques: no sólo por su confianza en la capacidad del hombre para aprender, sino que, como hemos visto, al destacar el gusto como factor decisivo e insistir en el regocijo consustancial a la comedia, evidencia que no es ajeno al elemento emocional encerrado en la naturaleza del arte.

Por tanto, si bien no es posible determinar su relación con uno u otro sofista, sí resulta un índice de la participación de Aristófanes en las preocupaciones de su tiempo, por una parte, y por otra, de que no es un mero receptor, en tanto también en él hallamos la elaboración de una poética, en la cual integra, además de consideraciones y doctrinas de las que resulta legatario, su propia práctica, su finura y sensibilidad de discernimiento, aspectos que le impedían olvidar, al considerar la naturaleza del arte, el papel del gusto, puesto que estaba consciente de que el éxito de su «enseñanza» estribaba en la efectividad de su comedia como tal.

Tampoco falta en su obra el controvertido término de *mímesis*, usado en *Tesmoforias* cuando Eurípides va en busca de Agatón y este se presenta en ropas femeninas explicando:

Pues es necesario que el poeta tenga un carácter relacionado con las obras que hace. Por ejemplo, si compones piezas con personajes femeninos, su persona debe participar de sus maneras... Si compone obras sobre hombres, en su cuerpo tiene la cualidad necesaria. Lo que no se posee, se le atrapa por *mímesis*.

...

Pues es una necesidad que se componga de acuerdo con la naturaleza (vv. 149-152-154-56-167).

Como nos define Rodríguez Adrados: *Mimesis* deriva de *mimos* y *mimeisthai*, términos que se referían originalmente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana —divino o animal— héroes de otros tiempos». ⁷ Cita como ejemplo más antiguo su empleo por Esquilo en *Edonos*. En esta acepción de encarnar y no de imitar, es que Aristófanes usa el término en *Tesmoforias*, y también el mismo concepto está implícito en la escena de *Acarnienses*, cuando Diceópolis dialoga con Eurípides.

Pero ya, como afirma Grube, ⁸ el vocablo ha adquirido un significado semi-técnico, pues con él se alude no al ritual, sino al vínculo entre el poeta y su obra, la plasmación de las cualidades del primero en su creación, y por extensión, la identificación del poeta con los caracteres que quiere representar; en fin, la dependencia existente entre la naturaleza de la poesía y la del poeta.

A pesar de lo ridículo de la escena de *Tesmoforias*, Aristófanes nos permite entrever ideas existentes en torno a la creación poética que él compartía, ya que sobre este mismo principio, el comediógrafo ha predicado de sus comedias las mismas virtudes que se atribuye a sí mismo, y ha erigido su crítica, al calificar las obras de Frínico como bellas, las de Teógnis, frías, las de Filócles, feas, etc. De esta manera ha dado cabida y trasmutado en términos técnicos una serie de calificativos, retomados después por sus sucesores en el tan difícil oficio de la crítica literaria; con lo cual se confirma el juicio que Sandys precisó a principios de este siglo, al sostener lo afirmado con anterioridad por Saintsbury: «La crítica de Aristófanes... descansa sobre una razonada visión del arte y del gusto tanto como de la política y la religión». ⁹

Habría que agregar que esta interpretación del arte no sólo sirve de sustento a la crítica aristofanesca, sino que se

vuelca en una concepción coherente de la comedia y del arte en general. Por primera vez encuentra de este modo su formulación explícita algunos presupuestos de la poética preplatónica, y en su *empeiria*, para valernos del lenguaje empleado por Rostagni,¹⁰ se anticipa la *epistème* de Aristóteles, el cual no por casualidad elige al cómico como modelo junto con Sófocles, en lo tocante a representar a los hombres en acción (*Poética*, 1448a).

Si pensamos en la división característica de las poéticas peripatéticas posteriores, con tanta influencia en el desarrollo de la teoría literaria hasta el siglo XIX, en las cuales se consideraban tres aspectos: *poíesis*, *poíema* y *poietés*, nos damos cuenta de que, en una forma u otra, el cómico se pronuncia en relación con todos los acápites comprendidos bajo el rubro de *poietés*, en el cual se centra el interés dentro de la llamada poética preplatónica: formación e instrucción del poeta, objetivo y función de su obra, lugar del poeta en la sociedad y por qué ocupa esta posición, cuál es el poeta perfecto. Al mismo tiempo en sus comedias se encuentran aspectos vinculados con el acto de creación, *poíesis*, y también con la obra misma, *poíema*, según hemos apuntado. Es más, en relación con estos últimos acápites aparte de la preocupación por la definición del género, se nota que el comediógrafo no es ajeno a la noción de lo *aptum* (*epieikés*) que tanta importancia alcanzará en las poéticas posteriores para definir la obra, y así lo atestigua cuando en *Asambleas de mujeres* defiende lo conveniente de los cantos para la comedia (vv. 888-9), o cuando en la parábasis de *Avispas* declara: «...tengo una opinión de la conveniencia (*epieikés*), a fin de no convertir en alcahuetas a Las Musas que se sirven» (vv. 1027-28).

De estas palabras, aún dentro del contexto de burlas, se desprende una alta conciencia de la dignidad del arte traducida en indignación contra todos aquellos que pretenden ganarse el favor del público por medios ajenos a la obra misma, como los que reparten golosinas al público. (*Av.* 58, *Pl.* 797-99) o que

pretenden introducir elementos poco convenientes (no *aptum*) al carácter del género; por ejemplo, en relación con la tragedia, las danzas desenfrenadas de Carsino y sus hijos, que critica principalmente en el éxodo de *Avispas*, o el uso de maquinarias teatrales, tan del gusto de Eurípides (*Ac.* 407-411, *Tesmof.* 95-97), *Paz* (155-176), y en general contra los que olvidan su función social y se valen de groserías, chistes chocarreros, repeticiones y plagios, sin preocuparse por la calidad ni por lo que el verdadero artista debe al público. De nuevo el comediógrafo se anticipa y toma partido en una de las cuestiones artísticas más debatidas en nuestros tiempos, la relación de la obra con el público.

Así pues el análisis de las opiniones expuestas por el cómico en su obra, muchas veces en la parábasis, donde el poeta se dirige directamente al público rompiendo la ilusión dramática, nos garantiza que Aristófanes era también un *dextós* en relación con el pensamiento de su época en torno a la obra literaria y no sólo podía considerarse heredero y continuador de criterios, teorías, al tiempo que ayudaba a conformar un lenguaje técnico, sino que tomaba posiciones y estructuraba una teoría coherente, la cual gana su mayor significación y originalidad al aplicarla al género que cultiva. Si bien la crítica literaria es casi tan vieja como la propia comedia ética y lo fragmentario de nuestra información siempre inspira reservas, hay que convenir, junto con Grube,¹¹ que los reclamos del comediógrafo de haber introducido un nuevo tipo de comedia, son totalmente justificados, y que a él se debe por primera vez la formación de principios críticos que entrañan una concepción clara de la problemática literaria y de la significación de la comedia en particular.

De hecho el tipo de comedia que Aristófanes propone, si nos atenemos exclusivamente a sus palabras, hubiera agrada-do con seguridad a Aristóteles y hubiera servido, perfectamente, de modelo a un Menandro. Esa misma definición resultaría un

buen argumento para que Rostagni probara su tesis de que el fragmento 191 Koch, usualmente atribuido a Antífanes, en el que se describe la suerte del comediógrafo en comparación con la del trágico, formaba parte de una comedia perdida de Aristófanes, *Polaxis*. Pero entre la teoría y la práctica del cómico hay diferencias.

No obstante, antes de proseguir, es conveniente que nos detengamos en lo expuesto por Rostagni,¹² porque de ser cierta su presunción, sería imperdonable hablar de poética explícita en Aristófanes sin tener en cuenta este interesante fragmento que por su importancia cito en extenso:

El arte de escribir tragedias es afortunado de cualquier manera que se mire. En primer lugar, las historias son bien conocidas por el público aún antes de que alguno de los personajes diga una palabra. Así el poeta sólo tiene que mencionarlos. Nombro a Edipo, y ya conoces todo el resto; su padre era Layo, su madre, Yocasta; sabes quiénes son sus hijas, sus hijos, qué le pasará, qué ha hecho.

Si en otra ocasión, se habla de Alcmeón, al mismo tiempo se ha mencionado a todos sus hijos y se ha contado que mató a su madre en un raptó de locura y que Adrasto pronto vendrá muy enojado y saldrá de nuevo... y cuando los poetas ya no pueden decir nada más y sus recursos dramáticos están agotados, sacan la «máquina» tan fácilmente como levantan un dedo, y los espectadores quedan satisfechos. Pero nosotros no tenemos esas ventajas. Por el contrario, tenemos que inventarlo todo: nuevos nombres... los antecedentes, la situación presente, el desenlace, el prólogo. Si un personaje llamado Cremes o Fidón omite alguno de estos puntos, se le chifla. Pero no a un Peleo o a un Teucro.

Los argumentos de Rostagni son, en verdad, muy atendibles, sobre todo si tenemos en mente su señalamiento de que esta obra, y por tanto la forma de pensar que en ella se manifiesta, ha de situarse en el último período del autor, cuando ya es posible comenzar a hablar de comedia media.

Es cierto que se evidencia el interés por el *lógos*, apreciado en otros pasajes no discutibles como aristofanescos; bien puede justificarse los nombres citados como empleados por Aristófanes; la crítica al uso de la «máquina» también se encuentra en *Paz*; se utiliza un lenguaje de carácter técnico que hace recordar *Ranas*, mientras que el lamento del fragmento está en consonancia con la conciencia de la decadencia de la poesía contemporánea expresada en la obra antes citada y también, de acuerdo con las noticias, en otra comedia aristofanesca perdida, *El gritón*, en la cual se buscaba en el Hades el símbolo de la poesía antigua para conducirlo de vuelta al recinto ateniense.

Además Rostagni trata de precisar el sentido de la queja mediante un paralelo con el proemio de *Persicá*, un poema épico de Quérilo de Samos, sin tener en cuenta que el lamento de este autor difiere de lo expuesto por Aristófanes. No se trata de inquietudes, sino de la constatación de una realidad, pues como bien expone Lesky: «el propio poeta, que hace un intento más por referir sucesos históricos con los recursos de la epopeya griega, admite que la poesía de este tipo carece de actualidad».¹³ Y esta diferencia se hace necesaria extenderla también a otras consideraciones.

Aristófanes en sus numerosas críticas y en particular en *Ranas* —dejando a un lado necesariamente el perdido texto de *El gritón*—, muestra, en efecto, conciencia de la decadencia de la poesía, en particular de la trágica, como en general del ideal de vida ateniense que pretende defender; mas precisamente por ello, opone un nuevo tipo de comedia, no desmerecedora de la tragedia en cuanto manifestación artística, y cuya función es

atraer la atención sobre los problemas de la ciudad y compulsar así la actuación pública; de ahí, la superioridad que constantemente reclama para sus comedias.

En verdad, en sus últimas obras conservadas, donde se advierte el giro hacia la llamada comedia media, no hay prácticamente manifestaciones en relación con la creación artística que abunden en un sentido o en otro. En *Asamblea* sólo hallamos el descontento por el abandono de las partes musicales que el poeta estima tan convenientes en una comedia (vv. 887-79) y en *Pluto* critica a los que quieren propiciar el favor del público con un reparto de golosinas (vv. 797-9).

Estos pasajes más bien reafirman posiciones anteriores y no nos permiten pensar en un cambio en la concepción aristofanesca de la comedia. De modo que, al fragmento en cuestión (191 Koch) no parece avenirse con el empeño con que Aristófanes solía enfatizar la necesidad de novedad dentro de la comedia ni con la alta estima que la conciencia de la complejidad de su labor le confería y que le hacía proclamar el trabajo del comediógrafo como el más arduo (*Cab.* 516). Difiere notablemente, por tanto, el sentido de la valoración del trabajo del comediógrafo y cambia el signo positivo del pronunciamiento de *Caballeros* en negativo. El susodicho fragmento más bien reclama un autor heredero de un género ya establecido y no uno que estaba contribuyendo creativamente a su definición.

Una vez más hemos de lamentar los azares de la transmisión por los cuales se ha perdido una comedia de título tan sugerente como *Poiesis*. De ella hasta las noticias aportadas, nos llena de incertidumbre, a veces, por las inexactitudes que contienen. Sin embargo, esté Rostagni o no en lo cierto, lo fundamental para nosotros es que el tipo de comedia al que alude el fragmento, ciertamente está prefigurado en la obra aristofanesca.

Ahora bien, como apuntáramos antes, lo que explícitamente declara el comediógrafo en relación con su obra y con su oficio, podría ser desvirtuado fácilmente con ejemplos tomados de su propia producción. A pesar del reconocimiento del *lógos*, no es menos cierto que, ya no para un crítico contemporáneo, sino para el propio Aristóteles, una comedia de Aristófanes deja mucho que desear en cuanto al *kathólou poiein* postulado por el filósofo. Por otra parte, si optamos por partir de elementos más concretos, tendremos que junto a la relación de lo que Aristófanes rechaza, tanto en la comedia anterior como en la de sus contemporáneos, se puede oponer, sin ninguna dificultad, un inventario de ejemplos tomados de sus propias obras donde el cómico incurre en los mismos vicios que en otros censura: roba risas a Megara en la escena de las cerditas en *Acarnienses*, arremete contra personajes menores en todas sus obras, no hay límite para sus ataques sin siquiera perdonar a los muertos, usa el falo, los golpes, baila el cordax, por burlarse de los calvos se burla de sí mismo, no faltan las groserías ni los chistes escatológicos ni las obscenidades.¹⁴

Se hace evidente, por tanto, que para hablar de una teoría de la comedia en Aristófanes no podemos conformarnos con lo que éste hace explícito en su obra; no obstante, el conocimiento de los presupuestos teóricos que animan al autor en su tarea, ilumina la práctica, en la cual los ideales del poeta chocan con una tradición que en muchos aspectos hunde su raigambre en lo ritual y cuya subsistencia y consolidación fueron favorecidas por el tiempo en que los elementos cómicos continuaron desarrollándose de modo prácticamente espontáneo, una vez se habían separados los propios de la tragedia y esta se había transformado en un producto netamente artístico bajo los auspicios del estado ateniense.

Había, pues, que contar con un público habituado a aquellos aspectos consustanciales al género desde sus orígenes, con exigencias definidas en relación con la comedia y que no se

contentaba con sonrisas delicadas, sino que buscaba una risa estentórea, sin melindres, propia de un pueblo joven, para darse por satisfecho.

No se le escapaba al cómico, como ya se ha apuntado, la suerte corrida por sus predecesores, como Magnes y Cratino, que perdieron el favor del público luego de haber gozado de su predilección, ni los vaivenes a los que se vio sujeto Crates, a pesar de su delicada inventiva.

Su propio fracaso con *Nubes*, comedia en la que había cifrado tantas esperanzas, lo atribuye a la falta de comprensión por parte de un público al que otras veces gusta calificar de avezado: «le traicionásteis el año pasado cuando sembraba novísimos pensamientos, que por no entenderlos bien hicisteis que no dieran fruto». (*Avisp.* 1044-45), a la par que pretende consolarse con la acogida de los entendidos (v. 1049).

Esta oposición público-entendidos nos lleva a constatar la advertencia que sobre la heterogeneidad del público ateniense nos hiciera Don Alfonso Reyes.¹⁶ Con los siglos transcurridos, se ha ido aumentando la distancia que nos separa de los ciudadanos que anualmente se congregaban en el teatro de Dioniso, en la ladera de la Acrópolis, de modo que con facilidad concluimos que era un público ideal. Don Alfonso nos obliga a enfocar de nuevo nuestra visión, cuando se pregunta a cuál público iba en realidad dirigida la comedia aristosfanésca.

¿Entendería y gustaría el campesino, que proporcionó tantos protagonistas al cómico, de las tiradas en que se parodiaban los versos de Eurípides o de algún otro poeta? ¿Cómo acogería la élite intelectual de Atenas las eternas burlas del cómico? Pues si bien Aristófanes se revela como un profundo conocedor y un fino receptor del sentir popular, y sus comedias están cargadas de riqueza folklórica, es también una inteligencia inquieta, en ebullición, al que atraen intensamente las

confrontaciones intelectuales, las cuales acompañan a las tendencias de la «nueva sabiduría» que animan la vida espiritual de la ciudad, y se siente penetrado por las mismas novedades a las que pretendía oponerse. Ya su antiguo rival Cratino se había percatado de esta ambivalencia en la actitud del cómico frente a Eurípides y había acuñado la palabra *euripidaristophanídsein* para designar este fenómeno.

La dualidad del cómico y su compleja relación con los espectadores, en el marco que proporcionaba la cambiante realidad ateniense en el último cuarto del llamado siglo de Pericles, así como las experiencias amargas por las que pasara Aristófanes en su afán de conformar un nuevo género dramático, hay que tenerlo en cuenta para entender cómo en la obra de este poeta se aunan los versos más bellos, la fantasía más agradable, la observación de costumbres más delicada con las caricaturas de fuertes trazos, las bromas más groseras, los denuestos más terribles, sin faltar bufonerías, obscenidades y escatologías.

El camino que sigue el cómico en su afán de desarrollar la comedia como género esencialmente teatral y capaz de parangonarse con cualquier otra manifestación literaria, no es el de imponer una opción radicalmente distinta de aquella a la que el público estaba acostumbrado, sino que acepta el desafío que supone la producción de una comedia artística mediante la asimilación de los elementos tradicionales y el tanteo de distintas vías para lograr plasmar su ideal teórico dentro del ámbito cómico heredado. Para ello contaba con su propio valor como poeta, con el aprovechamiento de las posibilidades que el teatro en su momento le ofrecía y con una viva interrelación con su público.

Toda su obra se desenvolverá en esa tensión polar entre sus aspiraciones y los requerimientos de su público, inmersos ambos en los vaivenes de la cambiante realidad ateniense de ese

momento; pero si bien el análisis de la obra conservada del cómico no coincidirá en muchos aspectos con las consideraciones del poeta sobre su propio quehacer, y que cobran expresión prácticamente a lo largo de toda su obra, no es menos cierto que ellas suponen una conciencia clara de sus objetivos y una reflexión teórica no sólo acorde con las tendencias intelectuales del momento, sino incuestionablemente creativa y sustento de su crítica literaria.

NOTAS

1. Atkins, *Literary Critics in Antiquity*, Londres, Methuen, 1952.
2. Cf. A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1963, p. 456.
3. A. Rostagni, *Scritti minori: Asothetica*, Turín, Bottega di Erasmo, 1975, T. I. p. 69.
4. G.M.A. Grube. *The Greek and Roman Critics*, Londres, Methuen, 1965, p. 25.
5. Cf. Rostagni, *op. cit.* T.I., cap. I.
6. Plutarco, *De glor. Ath.* 5 (82B 23DK).
7. F. Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*. Barcelona, Ed. Planeta, 1972, p. 52.
8. Cf. Grube, *op. cit.* p. 30.
9. J.E. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, Cambridge, University Press, 1903, p. 54 cita a G. Saintsbury, *A History of Criticism and Literary taste* Edinburgh and Donden, 1900, I, p. 22.
10. Rostagni, *op. cit.* p. 75.
11. Cf. Grube, *ob. cit.* p. 22.
12. Cf. Rostagni, *op. cit.* T. I, cap. 2.
13. Lesky, *op. cit.*, p. 332.
14. Recordemos en este sentido, a manera de ejemplo, las referencias al falo en *Tesmoforias* y en *Nubes* o la procesión fálica de *Acarnienses*; los golpes que reciben Jantias y Dioniso en *Ranas*; los chistes a costa de la madre de Eurípides o de Cleón, aun cuando ya estaba muerto, las burlas de personalidades como Clístenas o Cleón; las alusiones a los calvos en la parábasis de *Paz* o en la descripción de *Pluto* en la obra de este mismo nombre; la escatología de los inicios de *Paz* o de la escena de Blépiro en el prólogo de *Asamblea*. En fin, tales recursos se encuentran diseminados por toda la obra.
15. Cf. A. Reyes, *La crítica en la edad ateniense*, México, El Colegio de México, 1941, cap. 6, p. 129 ss.