



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
El humor y Lo cómico

La “doble oportunidad” de lo cómico: Aristófanes, la comedia, el público y la sociedad ateniense a fines del siglo V a.c.

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánica con Mención en Literatura

Estudiante:

Ignacio Andrés Rebolledo Hemard

Profesores patrocinantes:

Luis Vaisman

Matías Rebolledo

Santiago-Chile

2012

AGRADECIMIENTOS

A Sandra, mi madre, y a Carlos, mi padre, por su perseverancia y apoyo incondicional para llevar a cabo cada uno de mis propósitos. Por cada uno de los instantes compartidos. Por sus enseñanzas y su cariño. Por su constante preocupación y dedicación. Por querer sinceramente para uno lo mejor que uno desee. Porque han inculcado principios que llevan a formar las convicciones que hacen de mí la persona que soy.

A mis hermanos, Sandra y Felipe, por el cariño entregado. Por las andanzas compartidas, por los buenos momentos y los retos. (Mentira, los retos no los agradezco). Por todas las cosas que me enseñaron desinteresadamente desde mi infancia. Por las bicicletas, libros y juguetes traspasados.

A toda mi familia porque se han preocupado con distintos gestos para que podamos compartir desde lo que cada uno es. Por todas, todas las comidas que desde pequeño me han hecho valorar cada espacio para relacionarme sinceramente con otras personas.

A mis sobrinas y primos chicos, porque gracias a ellos se hace posible mantener presente algo de la alegría inocente de la infancia. Por sus preguntas bien intencionadas. Por sus inagotables ganas para hacer algo. Por sus pequeñas locuras espontáneas y anécdotas. Por sus sonrisas.

A mis amigos, a cada una de ellas y ellos. Porque han compartido distintos momentos de sus vidas conmigo: sus alegrías y penas; frustraciones y sueños. Por compartir muchos de sus anhelos dejando de lado las caretas. Porque todos los panoramas, conversaciones, viajes, críticas, emociones, confianzas y risas han hecho que formemos una experiencia en común, compartiendo semejanzas y diferencias. Para aquellos que se encuentran hoy y para todos quienes, pese a la distancia, hacen sentir de una u otra forma su cariño.

Al profesor Luis Vaisman, por el apoyo y la confianza desde el momento en que fue propuesto este informe de seminario. Por estar dispuesto a orientar y generar en ello una sonrisa o una carcajada; haciendo de este curso un lugar más humano. Por su preocupación por cada uno de nuestros intereses personales y por tratar de comprenderlos.

A Matías Rebolledo, por el compromiso y la preocupación que tuvo con nuestro curso. Por tener siempre una respuesta a nuestras inquietudes. Porque siempre contamos con él.

A las profesoras del área de Literatura General y Comparada, que durante el tiempo compartido me han transmitido una experiencia invaluable. Por haber depositado su confianza en mí y hacer del trabajo realizado un perfeccionamiento continuo.

A todos aquellos profesores que dentro de sus labores hicieron de la universidad un espacio de encuentro entre personas.

Y cómo no, a las tías de la biblioteca y a todos los funcionarios con buena disposición. Por hacer más ameno el día a día. Por hacer de la biblioteca un espacio en el cual, pese al silencio, había sonrisas y conversaciones compartidas. En especial a Fátima y Julia.

A todos ellos, por los momentos compartidos y los recuerdos forjados,

Gracias.

Ignacio Andrés Rebolledo Hemard.

ÍNDICE

Introducción.....	6
Acercamientos teóricos.....	8
La risa y lo cóico.....	9
El humor y el humorismo.....	13
La comedia.....	15
“Aristófanes: la comedia, el público y la sociedad ateniense a fines del siglo V a.c.”	
Aristófanes.....	20
La estructura de la Comedia Antigua.....	21
Lo cómico y lo serio en la comedia aristofánica.....	22
La función de la comedia en Aristófanes.....	28
El coro y la parábasis, el aparte: la relación directa con el público.....	30
El cambio de la concepción aristofánica en tiempo de crisis.....	37
Conclusiones.....	39
Referencias bibliográficas.....	41
Anexos	
Anexo 1.....	43
Anexo 2.....	44

Cuenta la anécdota que un día, mientras paseaban dos escritores junto a un estanque de aguas remansadas, uno de estos, intrigado, le pregunta al otro:

-¿Cómo se llamarán estas flores acuáticas que crecen en los estanques?

-Mire –le responde el otro- esas flores se llaman con esa palabra que tanto usted usa en sus versos. Nenúfares, nenúfares.

INTRODUCCIÒN

El presente trabajo es la culminación de un proceso emprendido a lo largo del Seminario de Grado Lo cómico y el Humor. De ahí que en estas páginas se busque, en una primera instancia, dar cuenta de la problematización teórica y conceptual que existe por parte de diferentes autores frente a nociones tales como la risa, lo cómico y la comedia, el humor y el humorismo para, a partir de ello, abocarnos a su estudio y aplicación en un objeto literario de interés personal: la comedia de Aristófanes.

La discusión bibliográfica inicial nos permitirá plasmar el trabajo realizado durante el Seminario desde sus textos fundamentales y, además, abordarlos en función de la obra aristofánica. En este sentido, las distintas miradas aportadas desde autores modernos pretenden reposicionar la obra de este comediógrafo griego que, pese a la distancia en el tiempo, sigue siendo un objeto de interés en nuestra actualidad.

De igual manera, con tal de lograr dicho objetivo, esperamos no forzar la interpretación de la obra aristofánica a partir de las concepciones actuales, sino más bien generar un diálogo que permita explorar la comedia de Aristófanes como punto inicial para su posterior estudio pormenorizado.

Así, en el presente informe nos dedicaremos a analizar la obra aristofánica y los modos de incorporación del público al interior de la experiencia teatral de la comedia. Con tal propósito, se identificarán, en una primera instancia, los elementos de lo cómico y lo serio presentes en *Las Avispas* (del 422 a.c.), para, luego, estudiar los distintos procedimientos de la comicidad y a la función de la comedia de Aristófanes.

En relación con lo anteriormente expuesto, el trabajo busca profundizar en las distintas consideraciones del público al interior de la estructura comunicacional del texto y de la representación de la obra. Y, en este marco, la comedia será presentada desde una doble dirección de la comunicación teatral. Ello supone que además de desarrollarse un conflicto a partir del discurso dramático presente en la obra y en el escenario, se produce una interacción en la comedia que permite reorientar el conflicto hacia el público de la obra y su respectiva configuración de mundo.

De este modo, el estudio permitirá presentar los rasgos fundamentales de la Comedia Antigua tanto a nivel estructural como representativo y, de igual manera, indagar

en los planteamientos críticos al interior de la obra de Aristófanes con respecto a la sociedad en la cual produce su obra.

Para finalizar, la comparación de *Las Avispas* (del 422 a.c), *Las Ranas* (del 405 a.c), y *Pluto* (del 388 a.c.) buscará establecer una transición en Aristófanes desde un tipo de comedia de carácter político, hacia una comedia con una menor cantidad de alusiones directas al contexto y sus partícipes. En dicho marco, el estudio tratará de atisbar respuestas a los motivos por las cuales se produce este cambio, las posibles influencias del mismo contexto en dicho tránsito, y las manifestaciones de esta evolución en los procedimientos dramáticos y teatrales de la comedia aristofánica; manteniendo siempre el énfasis en aquellos que se vinculan con el público.

ACERCAMIENTOS TEÓRICOS

Las múltiples formas a partir de las cuales se ha abordado el problema de lo cómico permiten diferenciar los factores y fundamentos teóricos que inciden en su elaboración, tanto en su incidencia en nuestras vidas como en sus manifestaciones dentro del arte.

En este sentido, un texto elemental que inaugura la discusión teórica y bibliográfica dentro del Seminario de Grado ha sido *Los significados de la comedia*, de Wylie Sypher.

Sypher sustenta su noción de lo cómico (y de la comedia) en función del contexto de crisis en el cual dicho fenómeno se encuentra inserto. Así, lo cómico se transforma en una manifestación propia de una experiencia humana, de la vida y del mundo en el que el hombre se desenvuelve, y, para su caso, se encuentra en un vínculo permanente con el escenario desolador posterior a la Segunda Guerra Mundial. Con respecto a ello Sypher señala:

“Nuestra nueva apreciación de lo cómico surge de la confusión existente en la conciencia moderna que ha sido tristemente herida por las políticas del poder, que trajeron consigo los estragos de las bombas, el dolor atroz de los interrogatorios, la miseria de los campos de concentración, y la eficiencia de las grandes mentiras. Dondequiera que el hombre ha podido pensar en las difíciles condiciones que actualmente lo afectan, ha experimentado la “succión del absurdo”. ”¹

De acuerdo con lo anterior, Sypher presenta una noción de lo cómico propia de una experiencia del hombre moderno, quien ha visto fracasar su idea de progreso al vivir los desastres producidos por y desde lo humano. El panorama de su presente ha llevado a una noción de lo cómico donde las condiciones del hombre y de su sociedad sólo se hacen (in)explicables a través del absurdo. En los postulados de Sypher la “doble oportunidad” presente desde el origen de la comedia, esta oscilación dual entre lo trágico y lo cómico, deviene y se plasma como “succión del absurdo” –dada la experiencia del hombre–.

¹ Sypher, Wylie: *Los significados de la comedia*. Trad. Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado Lo cómico y la comedia. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004. p. 6.

Ahora, si bien ello podría implicar una descontextualización a la hora de abordar dicha problemática hacia visiones y obras del pasado, la presencia de una “doble oportunidad” –conjunción de los extremos de lo trágico y lo cómico, de la risa y el dolor, de la festividad y el sacrificio, de la lógica y el desate de los impulsos-, permite retrotraernos a la manifestación particular de cada uno de estos aspectos, así como a sus relaciones en cada momento de la cultura de occidente y sus expresiones dentro de una tradición literaria.

La risa y lo cómico

La complejidad para abordar las diversas concepciones acerca de la risa y lo cómico ha producido una serie de discursos que buscan fijar ambos elementos como objeto de estudio que, dado los múltiples factores que en ellos inciden, genera visiones ya complementarias, ya contradictorias entre sí. De igual manera -y sobre todo en el caso de la risa-, los acercamientos teóricos han implicado la elaboración de un conocimiento que reúne planteamientos subjetivos anclados en una forma particular de experiencia humana, así como implican el uso de distintos aportes disciplinarios. En este sentido, al abordar la risa y lo cómico se entrecruzan visiones desde la antropología, la psicología, la fisiología, la estética, la literatura, la filosofía, la historia, entre otros.

Ahora bien, aun cuando los límites entre la risa y lo cómico se han mantenido difusos, podemos instalar a partir de Henri Bergson (en su texto *La risa*) un primer intento por deslindar ambos conceptos para el presente trabajo. Así, en base a este autor, por una parte, la risa corresponde a un elemento concreto, inserto en un medio natural y con una función social específica; mientras que lo cómico se circunscribe a un plano abstracto, de contrastes intelectuales y sensibilidades.

No obstante lo anterior, a medida que avancemos en el presente informe, veremos que la mayor complejidad para analizar la risa y lo cómico como objeto de estudio separado reside en que no sólo la risa, sino que de igual forma lo cómico, resulta ser una manifestación del medio social en el cual se encuentra inserto, presentando funciones determinadas dentro de este medio. De ahí que los postulados de diversos autores no deslinden las diferencias entre la risa y lo cómico, sino que emplean ambos términos indistintamente.

Asimismo, pese a que la risa se presenta como un elemento concreto –a partir de una manifestación fisiológica y colectiva de lo humano-, sus implicancias abstractas en el plano individual y social entran en relación con una noción carente de definición estabilizadora: lo cómico.

En este marco, un acercamiento teórico con respecto a la risa en tanto elemento psicológico y de comportamiento social, es postulado por Sigmund Freud en su texto “El chiste y su relación con lo inconsciente”. Bajo la perspectiva de Freud, la risa es, en primera instancia, un agente de liberación para el individuo y presenta repercusiones a nivel de su comportamiento psíquico.

El análisis del chiste realizado por Freud se yergue sobre la base de que su motivo de ser es la ganancia de placer, ello al haber un gasto psíquico ahorrado en el sujeto. Para el presente trabajo haremos hincapié en uno de los postulados de Freud, el cual establece que este ahorro de energía psíquica provendría de una trasgresión y canalización de aquellos elementos que se encuentran reprimidos, sofocados o inhibidos en el individuo a partir de sus relaciones en sociedad: “(...) la inhibición ha devenido de pronto superflua al producirse la representación prohibida siguiendo el camino de la percepción auditiva [*recepción en general añadiremos nosotros*], y por eso está pronta a descargarse a través de la risa.”²

De este modo, la risa es presentada como un efecto de la superación de aquellos obstáculos externos al individuo, los cuales posteriormente son reconducidos por éste como obstáculos internos y represiones para, así, superarlos. La risa reivindica a los individuos al cancelar las inhibiciones que se le presentan en el mundo, permitiéndole al sujeto ahorrar una energía psíquica empleada en mantener un sistema de creencias, con sus respectivos valores morales en la sociedad y modos de deber ser: religioso, político, social, económico y cultural.

Ahora, si bien la concepción freudiana remite a una función liberadora dentro de la construcción del sujeto y la sociedad, la experiencia dual propuesta por Sypher en lo

² Freud, Sigmund: “El chiste y su relación con lo inconsciente”. En: *Obras completas*. Volumen VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2000. p. 142.

cómico (específicamente en la risa para este caso), también se manifiesta en las posibles funciones coercitivas del fenómeno que postulan otros autores.

En este marco, Charles Baudelaire, en “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”, da cuenta de una dualidad que encierra la risa en tanto símbolo, dualidad de la cual derivan sus efectos coercitivos al interior del individuo y de la sociedad: “La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de grandeza infinita y de una miseria infinita.”³

Para Baudelaire, en la risa entra en tensión un sentimiento de superioridad y de debilidad del mismo hombre. Superioridad, en tanto que “el hombre muerde con la risa” al otro y manifiesta el sentimiento conjugando entre el orgullo y la aberración luego de su expulsión del paraíso. En este sentido, lo cómico y su concepción como signo satánico deriva de este sentimiento de superioridad⁴. Y por otra parte, debilidad, en la medida que devela de igual modo una subordinación del hombre ante una entidad superior y, en segundo lugar, debilidad porque corresponde a una manifestación que sobrepasa el control de lo humano, convulsión involuntaria generada por la desgracia del otro. La risa manifiesta la debilidad de la carencia del poder sobre sí mismo, pero ejerce, a partir de ello, un poder sobre los otros.

Por otro lado, siguiendo esta línea de análisis del fenómeno de la risa como elemento coercitivo, Henri Bergson le atribuye un rol de agente de modificación externo de las conductas: “la risa castiga las costumbres, haciendo que nos esforcemos por parecer lo que debiéramos ser, lo que indudablemente llegaremos a ser algún día.”⁵ Así, para Bergson, la risa se vuelve un “gesto social” que hace interiorizar en el sujeto un temor con tal de no dar cabida a la manifestación de las excentricidades, propugnando, por consiguiente, un modo de deber ser.

³ Baudelaire, Charles: “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”. En: *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Machado libros, 2001. p. 94.

⁴ Baudelaire señala: “lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica, es el unánime acuerdo de los fisiólogos de la risa sobre la razón primera de ese monstruoso fenómeno” *Op. cit.* p. 89.

⁵ Bergson, Henri: *La risa*. Buenos Aires: Losada, 1947. p. 22.

La risa produciría en el sujeto un miedo a ser objeto de ésta, fomentando en el individuo un constante estado de alerta que lo hace reaccionar ante las situaciones que la sociedad exige cierta flexibilidad (en oposición a una rigidez mecánica del automatismo del comportamiento⁶), y reprime cualquier forma de aislamiento diferenciador que la sociedad castiga mediante la risa. Todo lo anterior para Bergson se encontraría en función de un fin último de perfeccionamiento general. La risa adquiere, entonces, una función moralizante tanto en la construcción del sujeto como en la de la sociedad.

De este modo, el fenómeno de la risa requiere de una interacción del sujeto con la sociedad en la cual se encuentra inserto. Bergson, en este sentido, señala que la risa (y lo cómico) es, en primer lugar, un elemento propiamente humano puesto que implicaría un reconocimiento de nuestra conducta (humana), en aquello que nos produce risa. Lo anterior subentiende que la risa y lo cómico son un fenómeno social (condición que de por sí posibilita el rol moralizante antes expuesto). El sentimiento grupal sería un elemento constitutivo de la risa, ya que “por muy espontánea que se la crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios.”⁷

Ahora bien, de las distintas nociones que hemos presentado acerca de la risa se desprenden, de igual modo, los alcances que se manifiestan en lo cómico. Si bien este concepto no presenta una definición concreta, un primer acercamiento lo podemos encontrar en esta diferenciación en el plano de lo abstracto que ya postulaba Bergson. De ahí que lo cómico sea empleado como una categoría estética, la cual implica una relación entre el receptor y aquel objeto que produce la risa.

En este sentido, Bergson postula que lo cómico -en tanto plano abstracto-, apela al intelecto del hombre. Así, para que haya una manifestación de la risa, el mismo teórico asume que se requeriría de un distanciamiento de las emociones con el objetivo de que quien ríe no sienta piedad ni efecto: “Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura.”⁸

Sin embargo, tal como hemos expuesto con Sypher, lo cómico puede ser igualmente una manifestación de la experiencia del hombre, de su vida. Ello implicaría que, en

⁶ Bergson señala: “La vida y la sociedad exigen de cada uno de nosotros una atención constantemente despierta, que sepa distinguir los límites de la situación actual, y también cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu que nos capacite para adaptarnos a esa situación.” *Op. cit.* p. 22.

⁷ *Ibid.* pp. 14-15.

⁸ *Ibid.* p. 14.

oposición a un distanciamiento, lo cómico requiere de una disposición mental que involucre a quien lo percibe. Elder Olson, en este marco, postula que la identificación de lo cómico – en tanto cualidad-, implica un proceso que permite distender los modos de recepción por parte de los sujetos. Y, de acuerdo con ello, Olson define lo cómico como una “condición eufórica producida por la liberación de los deseos y de las emociones que mueven a la acción.”⁹

Tal como hemos podido apreciar, aun cuando la risa y lo cómico presentan una enorme dificultad para una definición unívoca, ambos presentan como elemento constitutivo la “doble oportunidad” tanto a nivel individual como a nivel social. Y aun cuando la risa remita a una manifestación concreta al ser, en primera instancia, de carácter individual, al ser un modo de relacionarse socialmente entra en contacto con lo cómico, cualidad que así como puede estar presente como categoría abstracta en el arte y en los modos de lo humano, se encuentra de igual manera presente en su experiencia en el mundo y en la construcción de este mundo.

El humor y el humorismo

Continuando con este acercamiento teórico hacia nuestro objeto de estudio, Luigi Pirandello, en su ensayo “El Humorismo”, instala un cuestionamiento que busca deslindar los conceptos de humor y humorismo.

En primer lugar, para Pirandello la idea de humor remite al pasado etimológico del concepto, el cual desde el latín presenta una acepción principal cuyo sentido material corresponde a fluidos corporales, vapores, humedades, licores; y, por otro lado, una acepción vinculada con una disposición humana, de sus fantasías, vigos o caprichos.

El humor en tanto fluido corporal presentaría, así, cuatro manifestaciones fundamentales, a saber: la sangre, la flema, la cólera y la melancolía. Al interior del cuerpo humano, la presencia de cada una de ellas produciría determinados efectos en el comportamiento humano. Así, por ejemplo, la melancolía antes de presentar una connotación de estado anímico que pervive hasta el día de hoy, significaba una materialidad correspondiente a la bilis (negra) o hiel.

⁹ Olson, Elder: *Teoría de la comedia*. Barcelona: Seix Barral, 1978. p. 41.

En este marco, podemos observar cómo a lo largo de su desarrollo histórico el concepto de humor –con sus acepciones específicas en cada idioma- habría presentado un desplazamiento desde su condición material a una significación de carácter espiritual, asignándosele el sentido de disposición anímica pasajera o, incluso, de un estado permanente (ya sea en el sujeto o en cada cultura donde, además, el humor varía diacrónicamente)¹⁰.

Ahora, así como en la risa y lo cómico se presenta una diferenciación entre el plano concreto y uno abstracto, podríamos observar que en el caso de la concepción de Pirandello, la diferencia entre el humor y el humorismo radicaría en que mientras el humor responde a una manifestación material o espiritual en lo humano; el humorismo implicaría un proceso abstracto ante un objeto (artístico) determinado. El rol del receptor de lo cómico encuentra su paralelo en un proceso al interior del humorismo, aun cuando en ambos remita a aspectos diferenciados.

El humorismo, tal como señala Pirandello en “Esencia, caracteres y materia del humorismo”, corresponde a un elemento que se manifiesta en el receptor, produciendo cierta disposición anímica ante un objeto artístico. Sin embargo, el proceso de recepción y el cambio de una disposición anímica son propios tanto de lo cómico como del humorismo.

De ahí que Pirandello busque entablar una diferenciación entre ambos conceptos. Por una parte, en lo cómico habría un tránsito de disposición anímica que conduce a la risa, el cual se origina por la percepción de lo contrario y se basa en el quiebre en las expectativas del sujeto receptor¹¹. Por otro lado, el humorismo requeriría de una recepción no tan sólo a nivel de percepción de esta contradicción, sino de interiorización por parte del receptor de aquello que motiva tal contradicción: “de aquella primera *observación de lo contrario* me ha hecho pasar a este *sentimiento de lo contrario*. Esta es toda la diferencia que hay entre lo cómico y lo humorístico.”¹²

El humorismo reviste un proceso de reflexión a partir de lo contrario y es esta reflexión la que provoca un involucramiento con el objeto apreciado. La reflexión

¹⁰ Para ver un estudio pormenorizado del humor y de su desarrollo histórico remitirse a *¿Qué es el humor?*, de Jonathan Pollock.

¹¹ Recordar los postulados de Elder Olson con respecto a lo cómico como la relajación de los modos de recepción ante cierto objeto.

¹² Pirandello, Luigi: “Esencia, caracteres y materia del humorismo”. En: *Ensayos*. Madrid: Guaderrama, 1968. p. 163.

desarrolla la contradicción en el receptor, haciendo que la risa se vuelva sufrimiento y la alegría, tristeza. De este modo, el humorismo implica una forma de incidencia en el receptor, el sentimiento de lo contrario hace que la risa inicial se transforme en una identificación y asimilación de las motivaciones que presentan el objeto de la risa, donde la modificación en el humor del receptor (ahora ya como disposición anímica producto de la reflexión) puede tender hacia un involucramiento con la turbación que produce lo serio.

La “doble oportunidad” de cavilación entre lo cómico y lo serio, entre la fiesta y el sacrificio, reaparece con nuevos matices en el humorismo. Sin embargo, el reconocimiento de lo contrario se ha vuelto, en el humorismo, una interiorización esencial de estas contradicciones.

La comedia

“La comedia es el rito original; un rito transformado en arte.”¹³ A través de esta frase Wylie Sypher, en *Los significados de la comedia*, alude al común acuerdo que existe para identificar el origen ritual de la comedia.

Sypher se remonta a la idea de tragedia y comedia propuesta por Aristóteles, quien postula que ambas habrían surgido de la improvisación presente en los ditirambos y en los cantos fálicos, respectivamente, para luego evolucionar hasta encontrar su “forma natural”.

Así, los distintos elementos presentes en el ritual habrían sido elaborados posteriormente en la tragedia y la comedia a medida que se efectuó su desarrollo histórico, produciéndose una transformación poética del rito. Y es a partir de ello que se habría dado lugar a las representaciones específicas de cada género artístico, con sus respectivas acciones y modos de abordar temas, con un desarrollo diferenciado de personajes y argumentos, así como se produce la incorporación de determinada dicción, música y nociones de espectáculo por parte de ambas formas dramáticas.

En este origen ceremonial, según Wylie Sypher, habría un rito de muerte-y-resurrección donde se representaría el asesinato del año viejo (del rey viejo) y se le daría un recibimiento a la nueva estación. Además, junto con el asesinato del rey viejo y el consumo de su cuerpo sacrificado, el rito permitía expurgar, mediante la expiación de un chivo expiatorio, los pecados de la comunidad. “Este antiguo rito de muerte-y-resurrección,

¹³ Sypher, Wylie. *Op. cit.* p. 31.

entonces, parece tener un doble significado: la muerte del dios o rey para salvarlo a él y a la tribu de la infertilidad de la vejez, y la expulsión de los males (o demonios) en medio del regocijo de un pueblo redimido por el sacrificio del héroe víctima.”¹⁴

La arcaica ceremonia de fertilidad contemplaría una competencia entre el viejo rey y el nuevo (un *agon*); una fiesta o un matrimonio -que conmemoraría la iniciación, reencarnación o resurrección del dios asesinado-; y una procesión final de triunfo con cánticos de júbilo (*komos*). A su vez, dentro de los ritos presentes en la ceremonia, se podría dar lugar a una iniciación o prueba de fuerza (o fertilidad) del héroe bajo la forma de un catecismo o interrogatorio. Luego, el rito contemplaría un “descubrimiento” o reconocimiento (*anagnorisis*), o bien se podía presentar la interrupción del sacrificio por un intruso inoportuno (*alazon*), un profanador de los misterios, un extraño (*alien*). Este “intruso” o “extraño” habría sido puesto a prueba en una lucha con el rey joven o el hombre irónico (*eiron*) –pudiendo ser igualmente un catecismo donde él no supiera las respuestas-, o, por otra parte, éste podía ser expulsado. Ya sea en uno u otro de estos casos, en el rito habría un debate o una competencia dialéctica, y ésta se habría mantenido en el desarrollo de la comedia.

Sin embargo, en la ceremonia este carácter serio del debate era llevado a cabo en medio de una celebración. En sus inicios, el drama habría sido un rito de fertilidad que reunía en él tanto el sacrificio como la fiesta.

La comedia, de acuerdo con lo anterior, presenta una doble acción del rito que fluctúa entre ambos extremos -traspasándolos en ocasiones-, oscilando entre la lógica del debate racional (o la competencia), y la pasión proveniente de la orgía fálica presente en el mismo. Es este carácter, esta “doble oportunidad”, lo que logra reunir, tal como expresa Sypher a partir del pensamiento de Cornford, “el significado dual e incompatible de sacrificio y fiesta, de crueldad y festival, de lógica y licencia.”¹⁵ La comedia desdibuja los límites entre lo serio y lo cómico, entre lo sagrado y lo profano, permitiendo, así, que conviva en medio del carnaval la más fuerte crítica.

Esta oscilación en lo cómico, tal como hemos podido observar anteriormente, puede comprender aspectos trascendentes de la experiencia del ser humano tanto desde lo cómico,

¹⁴ Sypher, Wylie. *Op. cit.* p. 33.

¹⁵ *Ibid.* p. 35.

como desde lo serio. Es así como esta experiencia determina a tal punto la concepción de lo cómico que puede develar una “succión del absurdo” (como en la concepción de Sypher), o producir el sentimiento de lo contradictorio postulado por Pirandello para el humorismo. Pues bien, lo serio puede trasvasijarse en lo cómico y, de igual modo, la significación de lo cómico puede ser llevada hacia una experiencia de lo serio.

Por otra parte, la “doble oportunidad” de lo cómico en la comedia también se presenta dentro de la configuración del individuo en tanto sujeto psíquico y, de igual modo, dentro de sus implicancias para la construcción de las sociedades.

En el caso del desarrollo psíquico, tal como expusimos anteriormente, Freud plantea que el chiste (y con ello la risa) permite una descarga de energía psíquica a través de la cual se logra dar a conocer por un instante los impulsos del yo, posibilitando un “desenmascaramiento” del sujeto. Asimismo la comedia instalaría al individuo en una festividad donde se da cabida a un desplazamiento de las apariencias, tal como lo arguye Sypher: “La comedia es una liberación, un desprenderse de las máscaras que nos ponemos en nuestro trato con los demás, los cuales se han puesto máscaras decentes para tratar con nosotros.”¹⁶

A partir de ello podemos ver cómo en y a través de la comedia se hacen patentes los impulsos reprimidos cotidianamente a través de la risa del espectador. Y, tal como establece Freud, la descarga de los impulsos permitiría recuperar una sanidad desgastada por las máscaras cotidianas. En consecuencia, la comedia funciona como una manifestación artística en la cual la risa reclama las “antiguas libertades” a las que apela Freud, y, su rol conduce al individuo a mostrarse sin los ademanes de la vida diaria, regidos por las obligaciones morales y sociales adquiridas.

De esta manera, las repercusiones de lo cómico y de la risa en la comedia le otorgan una función a esta forma dramática, puesto que ella tendría una forma propia de la catarsis que Aristóteles le atribuye a la tragedia. Sypher señala: “Como la tragedia, la comedia es homeopática. Cura la locura con la locura”¹⁷.

¹⁶ Sypher, Wylie. *Op. cit.* p. 39.

¹⁷ *Ibid.* p. 40.

La capacidad de la comedia para desinhibir al individuo, no obstante, así como apela a una superación de los obstáculos externos, también hace evidente los dos extremos de la “doble oportunidad” como parte de un proceso conjunto al interior del sujeto. Este proceso individual, de igual modo, es posibilitado desde la comedia en lo que Elder Olson - en su texto *Teoría de la comedia*-, denomina “catástasis”.

Para Olson, en la comedia se hace posible una transición de las emociones, produciéndose una relajación de la preocupación a través de la desaparición de la preocupación en sí. Ello no implica una sustitución por los contrarios, sino una disolución absoluta de todo aquello que pudiésemos considerar como un elemento serio.

A través de la “catástasis” se transformarían en absurdo las bases de lo que nos provocaba tensión en un objeto (como imitación), y lo que bajo nuestras expectativas se nos presentaba de manera seria, es valorado conscientemente como representación cómica¹⁸.

Ahora bien, aun cuando la comedia presenta un descubrimiento de los elementos que permiten reivindicarnos -en tanto sujetos psíquicos- por medio de la liberación de impulsos reprimidos y máscaras cotidianas; la salvación presente en el rito de muerte-y-resurrección implica la expulsión del Adversario y/o del Tentador, y ello configura también una forma de representación social de los elementos que son aceptados y los que son rechazados dentro de una sociedad.

Dentro de este marco, Sypher postula una serie de significados sociales de la comedia al establecer nexos entre el mundo representado y la concreción de sus efectos en la realidad aludida en este mundo: “La ambivalencia de la comedia reaparece en sus significados sociales, porque la comedia es odio y diversión, rebelión y defensa, ataque y escape. Es revolucionaria y conservadora. Socialmente, es a un tiempo simpatía y persecución.”¹⁹

¹⁸ Olson intenta elaborar una teorización de la comedia derivando sus nociones de planteamientos aristotélicos. De ahí que para Olson la comedia es una manifestación artística cuya base es la imitación de acciones. En este marco, según este autor la comedia corresponde a la imitación de una *acción desvalorizada*: “podemos definir la comedia como la imitación de una acción sin valor [*sin ser tomada en serio*] hecha a través del lenguaje, representada y no narrada, que tiene por efecto una catástasis de la preocupación a través del absurdo.” (*Op. cit.* pp. 54-55) Así, los modos de imitación y de disposición ante las acciones distinguen a la comedia de la tragedia y no las acciones en sí mismas: “(...) cuando decimos que la tragedia imita una acción seria, entendemos que se trata de una *acción que la tragedia convierte en seria*; de la misma manera la comedia imita una *acción convirtiéndola en un asunto ligero*” (*Ibid.* p. 54)

¹⁹ Sypher, Wylie. *Op. cit.* p. 64.

El comediante, en este sentido, dentro de los modos de plantear los temas y la elaboración del rito de sacrificio-y-renacer configura un planteamiento frente a estos extremos de la “doble oportunidad”.

Pues bien, tal como hemos visto anteriormente, a través de la risa puede plantearse una confrontación entre el mundo (re)presentado y nuestra concepción de dicho mundo. Así, el comediógrafo opta en su obra por generar ya un efecto aprobatorio, ya uno de rechazo o de neutralidad; y para ello recurre a los efectos de la risa y de la expiación producida en la comedia.

De este modo, la comedia puede producir que la conducción del odio hacia el “extraño” sea un catalizador que oculte los miedos que pudiese tener el público y que no quieren ser expuestos. En este caso, el odio propio de la ambivalencia en la comedia -que se genera a partir de una diferencia que remece o pone en duda una configuración de mundo por parte del “extraño”-, se encontraría al servicio de la mantención del sistema de creencias preexistente. A estos artistas cómicos Sypher los denomina “conservadores” o “reaccionarios”.

En este tipo de comedias, el “extraño” sería una víctima aislada y su sacrificio vendría a ser un mecanismo de defensa pública, que se vale de la risa cómica para humillar al “extraño”. Sypher añade: “A su alborotado modo, la comedia aniquila el poder del mal en la persona del chivo expiatorio. Sin embargo, ya hemos visto que esta risa triunfal es un modo de defensa, porque el enemigo que tiene poder sobre nosotros debe ser neutralizado transformándolo en una víctima inocua.”²⁰

En segundo lugar, se encuentran para Sypher los artistas cómicos de carácter “revolucionario”, que no defienden el sistema de creencias de su época, sino que cuestionan y critican los conflictos que se ocultan bajo las normas sociales.

Para ambos casos vistos anteriormente se puede establecer un nexo con la concepción bergsoniana de la risa como castigo. La condena de las costumbres mostradas en escena hace, bajo esta visión, que la risa se vuelva un catalizador de los odios hacia conductas reprobables socialmente, reconduciendo el mundo representado en escena hacia una construcción de mundo en la realidad de los espectadores. No obstante ello, cabe

²⁰ Sypher, Wylie. *Op. cit.* p. 69.

reparar en que serán las motivaciones y finalidad con las cuales se produce lo cómico lo que determine el significado social de la comedia.

Por último, una tercera posibilidad que establece Sypher es que en la comedia no se resuelva el conflicto entre las creencias incompatibles, reduciendo la tensión de los ideales opuestos en el conflicto a través de la risa. En este caso, la función de la obra cómica tendría un fin exclusivo de producir divertimento mediante el espectáculo.

Ahora bien, pese a que existe un significado social de la comedia que implica la intencionalidad del artista cómico, los efectos de ella también varían dependiendo de la experiencia del espectador frente a la comedia y su sensibilidad para reírse de sí mismo o de la comicidad propia de la obra. Así, para Sypher lo cómico presenta como finalidad una introspección en los temores y errores propios o de la sociedad.

El reconocimiento de los errores sería lo que conduce, en la comedia, a una liberación a través de la risa y ello permitiría forjar un conocimiento que propicia la catarsis de nuestra disconformidad individual o colectiva.

“Aristófanes: la comedia, el público y la sociedad ateniense a fines del siglo V a.c.”

Aristófanes

La obra de Aristófanes se yergue como una de las primeras manifestaciones del género cuyo conocimiento textual pervive hasta el presente, y es ella la que nos permite acceder a la formación de la denominada Comedia Antigua.

Como establece Luis Gil Fernández en *Aristófanes*, más que haber certidumbres acerca de la vida del autor al cual se abocará el presente informe, existen ciertos datos que permiten establecer puntos de referencia a partir de su producción literaria. Una muestra de ello son su fecha de nacimiento y lugar de origen, ya que existe el acuerdo en torno a que Aristófanes habría nacido entre el 450 y 440 a. c., en la demo Cidateneo; siendo esto deducible de las alusiones en sus obras iniciales, obras en las cuales hace referencia a personajes de esta localidad y dirige sus invectivas contra Cleón, nativo del mismo demo.

La obra aristofánica cuenta con una vasta producción de comedias, siendo de ellas conservadas hasta nuestros tiempos once: *Los Acarnienses* (del 425 a.c), *Los caballeros* (del 424 a.c.), *Las Nubes* (del 423 a.c.), *Las Avispas* (del 422 a.c), *La paz* (421 a. c.), *Las aves* (414 a. C.), *Lisístrata* (411 a. c), *Las tesmoforias* (del 411 a. c.), *Las ranas* (405 a. c.), *Las asambleístas* (392 a. c.), y, por último, el *Pluto* (del 388 a.c.).

Todas estas comedias dan cuenta de una continuidad a lo largo de la producción aristofánica que, no obstante, experimenta modificaciones dado los distintos procesos por los cuales atraviesa la polis ateniense.

Así, las comedias de Aristófanes presentan distintos elementos y finalidades de lo cómico a lo largo de su desarrollo, estando ello en estrecho vínculo con el contexto en el cual se inscriben. En este sentido, habría una serie de procesos históricos para la polis ateniense que modifica las formas de vida al interior de ella, al igual que la de sus ciudadanos. Tal como establece el propio especialista Gil Fernández:

“La vida de Aristófanes coincide, pues, con el momento de máximo esplendor económico, político y cultural de Atenas, con la derrota de Esparta de ésta y el derrocamiento de la democracia, la implementación del régimen de los Treinta tiranos, la restauración posterior de las libertades y la recuperación, en un tono menor, de la vida privada y pública en todas sus manifestaciones.”²¹

Cada uno de estos procesos provocará un cambio paulatino en la obra aristofánica y, junto con ello, se producirá, de igual modo, una modificación tanto en el propio género dramático como en sus mecanismos cómicos, en la relación que establece con el público y en el posicionamiento adoptado en las obras por parte de este gran comediógrafo.

La estructura de la Comedia Antigua.

Tal como hemos señalado anteriormente, la tragedia y comedia comparten un origen común en el cual la presencia del rito desemboca en una estructura formal compartida por

²¹ Gil Fernández, Luis: *Aristófanes*. Madrid: Gredos, 1996. pp. 11-12.

ambas formas del drama, esto es, un prólogo, una párodo, un agón, escenas episódicas y un éxodo²².

Sin embargo, la comedia a ello añade una parábasis, elemento constitutivo para la formación de la comedia. La parábasis corresponde a la parte de la comedia en la cual se produce un quiebre en la acción dramática y el coro se dirige directamente al público. Según Luis Gil Fernández, en la parábasis “el coro se dirige al público para ejecutar un interludio que interrumpe la acción y sirve para que el autor entre en debate personal con sus enemigos y exponga sus puntos de vista.”²³

De este modo, las funciones de la parábasis se encuentran en estrecha relación con las finalidades que el autor le asigna a su comedia y los modos a través de los cuales pretende repercutir en el público.

Además, en tanto elemento diferenciador, la parábasis es el rasgo formal fundamental dentro de la Comedia Antigua y plasma el rol preponderante del coro al interior de la obra aristofánica. Sin embargo, tal como veremos más adelante, este rol del coro comienza a decaer a lo largo del desarrollo de la comedia (desapareciendo ya en la Comedia Media y en la Comedia Nueva), y al interior de la propia obra de Aristófanes se avizora su paulatina desaparición.

Lo cómico y lo serio en la comedia aristofánica

Un primer acercamiento a la obra de Aristófanes implica identificar aquellos elementos que generan comicidad al interior de su obra y con qué fines estos son

²² Luis Gil Fernández precisa cada una de estas partes de la comedia y su presencia dentro de la obra aristofánica. El *prólogo* correspondería, según Aristóteles, a la parte que precede a la entrada del coro en la orquesta. Gil Fernández añade a ello que en el *prólogo* de igual modo se pondría en contacto al espectador con el héroe cómico y el tema cómico; dando a conocer los personajes y el problema a desarrollar en la obra.

En cuanto a la concepción de la *párodo*, Gil Fernández complementa la concepción aristotélica de ésta como el primer parlamento del coro, puesto que ella comprendería desde la parte que comienza con la entrada del coro en la orquesta hasta su primer parlamento.

Por otro lado, Gil Fernández postula que los estudios modernos han descubierto una nueva parte de la estructura de la comedia: el *agón*. Éste sería el momento en el cual se da lugar a la discusión del pensamiento de la pieza (o parte de él). En el *agón* el protagonista vence o convence progresivamente al antagonista dentro del debate, lo que conduce hacia la resolución del conflicto.

En cuarto lugar, las escenas episódicas serían los momentos en los cuales tienen cabida la descripción de los resultados de la disputa. En ellas, por una parte, el protagonista se enfrenta con personajes secundarios a los cuales expulsa y, por otra, se da lugar a un rol ejemplificador del drama.

Finalmente, el *éxodo* corresponde a la parte final de la comedia donde los actores y coro abandonan la orquesta para, así, concluir la obra en fiesta, banquete o bodas. *Op. Cit.* pp. 23-39.

²³ *Ibid.* p. 28.

empleados por el comediógrafo. Ello puesto que la “doble oportunidad” de lo cómico y lo serio incide en la elaboración artística y, de igual modo, atañe a la concepción poética que se desprende de la obra.

Con este objetivo es que a partir de la identificación de lo cómico en la obra de Aristófanes podremos acceder a su íntima relación con lo serio para, luego, reparar en cómo ello incide en la realización teatral de la obra.

Ahora bien, partiendo con nuestro cometido, los mecanismos que generan comicidad al interior de la comedia, incluyendo la aristofánica, son variados; y, tal como expone Bruno Hongre en *Lo cómico: Teoría*, estos abarcan distintos niveles para su realización en el drama, pudiendo entrecruzarse con tal de producir determinado efecto.

De esta manera, Hongre identifica seis niveles de lo cómico, distinguiendo entre lo cómico de los gestos, lo cómico de las palabras, lo cómico de situación, lo cómico del personaje, lo cómico de costumbres, y lo cómico de lo absurdo.

Si bien cada uno de estos niveles remite a un ámbito específico de la realización dramática, podremos observar que en la obra de Aristófanes estos operan interrelacionándose dentro de cada comedia, abarcando distintos planos de la realidad y de la representación artística.

En primer lugar, Hongre atribuye a lo cómico de los gestos un nivel elemental de lo cómico, puesto que corresponde a recursos tales como caídas, golpes, mímicas faciales, gesticulaciones y manipulación de objetos. Ahora, para el caso de la comedia aristofánica, lo cómico de los gestos se ve determinado por las condiciones materiales para la representación de la obra, ya que la disposición del teatro griego implicaba que los elementos en escena fueran visibles para el público en su conjunto. Así, indumentarias tales como las máscaras empleadas por los actores o el falo que portaban (vestigio de su origen ritual-festivo), daban cuenta del carácter cómico en conjunto de la representación dramática.²⁴

De este modo, los otros cinco niveles de lo cómico presentan una mayor posibilidad de análisis actual dentro de las comedias de Aristófanes.

²⁴ Para tener una idea algo más completa del teatro griego y de las indumentarias empleadas en la representación remitirse a anexos 1 y 2.

Dentro de estos, lo cómico de las palabras y lo cómico de situación adquieren significaciones que podemos entrelazar para su análisis, aun cuando cada uno abarca distintos planos de la representación y de los efectos que se busca generar por parte del comediógrafo. Así, mientras que en lo cómico de las palabras se da cabida a distintos juegos lingüísticos y alusiones de desmesura verbal propiciadas por la licencia de la comedia (a diferencia de la solemnidad propia de la tragedia); en un tercer nivel, el de lo cómico de situación, los efectos derivan de las peripecias de la intriga (generándose circunstancias imprevistas o incómodas, malentendidos, entre otras).

Si bien ambos niveles aluden en una primera instancia al efecto cómico en el público -generando un gran dinamismo en la obra de Aristófanes-, tanto lo cómico de las palabras como lo cómico de la situación pueden remitir, en segundo término, a implicancias más allá de la mera risa.

Una muestra de ello la podemos apreciar en el siguiente extracto de *Las Avispas*, del 422 a.c., comedia que corresponde a un período inicial en la creación de Aristófanes:

“BDELICLEON- A ver, pronto aquí uno de vosotros. Mi padre ha entrado en la cocina y está royendo no sé qué como un ratón dentro del agujero. Tú, mira no se escape por el tubo de los baños; y tú recuéstate contra la puerta.

SOSIAS- Esta bien señor.

BDELICLEON- ¡Oh poderoso Posidón! ¿Quién hace tanto ruido en la chimenea?
¡Eh, tú! ¿quién eres?

FILOCLEON- Soy el humo que salgo.

BDELICLEON- ¡El humo! ¿De qué leña?

FILOCLEON- De higuera. »²⁵

Tal como podemos apreciar, si bien se presenta una situación cómica en la cual se exacerban las posibilidades del lenguaje y de la situación hasta su ridículo (“soy el humo que salgo”), persisten otros elementos en ambos niveles de lo cómico que establecen un nexo con las referencias del público y su configuración de mundo. La situación (y la obra) presenta la disputa entre Filocleón y Bdelicleón, y es el juego de palabras en los nombres de los personajes lo que manifiesta, desde un primer momento, un conflicto entre el amigo (*filo*) de Cleón y su enemigo (*bdeli*), respectivamente.

²⁵ Aristófanes: *Las Avispas*. En: *Las Avispas, La paz, Las aves* Buenos Aires: Losada, 1944. pp. 21-22.

Por otra parte, dentro de la misma situación cómica antes expuesta, la alusión a la madera de higuera hace referencia, en la práctica, a los sicofantas. El vínculo con el mundo y la sociedad griega pone en evidencia a través del lenguaje una práctica jurídica y su cuestionamiento, mostrando una postura en la comedia que denuncia la corrupción de estos delatores, quienes exponen ante los tribunales acusaciones a otros ciudadanos.

La crítica política que se aprecia a lo largo de *Las avispas*, en este sentido, alude a la perversión de los ciudadanos que con tal de obtener un pago por parte de la polis -pago que a partir del gobierno de Cleón sube de dos a tres óbolos-, comienza a elevar la cantidad de acusaciones infundadas o falsas. Así, la crítica insta no tan sólo al rechazo de una práctica corrompida, sino también a quien ha propiciado esta situación: el demagogo Cleón, el amigo del sicofanta (Filocleón).

De este modo, la crítica hacia la sociedad griega se ve reflejada en una comedia donde sus personajes son representantes de su mundo. La vinculación con el mundo real permite desarrollar artísticamente una obra en la cual la sociedad se reelabora y refleja.

A partir de este vínculo con la realidad, podemos identificar otros dos nuevos niveles de lo cómico: lo cómico del personaje y lo cómico de costumbres.

Bruno Hongre establece, en cuanto a lo cómico del personaje, que sus efectos se sustentan en la psicología, enfatizando en los rasgos de la naturaleza humana, en los “tipos humanos”. De acuerdo con ello, no sería el carácter del personaje lo que nos divertiría, sino sus inadaptaciones al desenvolverse y sus respectivos efectos.

Sin embargo, tal como podemos observar en *Las Avispas*, lo cómico del personaje no sólo abarca la inadaptación de un personaje y su tipicidad, sino que -en el caso de Aristófanes-, también genera instancias propicias para que los efectos cómicos que provocan risa en el público se encuentren en función de la crítica hacia su sociedad.

Que Filocleón sea un personaje obsesionado con hacer acusaciones y juzgar no sólo produce risa en las situaciones en las que se muestra su obsesión, sino que busca dar cuenta de una práctica presente en la sociedad griega de la época. Por ende, la exacerbación de los rasgos de los personajes representados de manera ficticia y artística en la obra develan, así, los trasfondos cuestionados de la época en la cual se insertan los sujetos reales que representan; generando una crítica a un mundo en el cual el público ve reflejada sus relaciones cotidianas y su actuar.

Por otra parte, en las primeras obras de Aristófanes lo cómico del personaje se encuentra en relación con lo cómico de costumbres; ello debido a que busca generar un vínculo directo con el público, rasgo propio de este último nivel de lo cómico.

Según Hongre, en lo cómico de costumbres el público se ríe ante el cuadro caricaturesco del medio social que se presenta, de una profesión u otros modos de la época, pudiendo apelar el autor para ello a factores puramente cómicos y/o satíricos. Así, en una obra el autor podría, por una parte, caricaturizar las tendencias de su época, sus modos de vivir, pensar o hablar a la moda -enfaticando, para ello, los rasgos de sus personajes-; o bien, por otra parte, atacar directamente los vicios de su época mediante ironías incisivas o palabras dirigidas a contemporáneos precisos.

En el caso de *Las Avispas*, tal como hemos analizado, la comicidad que provoca el autor instala una crítica de costumbres tanto a nivel de ciudadanos específicos, como de la sociedad griega de fines del siglo V a.c. A través de la risa Aristófanes rechaza a Cleón ridiculizándolo en escena, del mismo modo como muestra la corrupción propia de las funciones de un coro de ancianos heliastas o yergue un juicio contra el general Laques personificado como perro (entre otras alusiones específicas).

En este sentido, Luis Gil Fernández establece que la comedia de Aristófanes corresponde a un tipo de comedia de carácter político, en el amplio sentido de lo que la política implicaba para la sociedad griega, esto es, como la manifestación de todo aquello que se inscribía en la vida de la polis. La crítica que establece lo cómico de los personajes y de las costumbres de la sociedad en *Las Avispas* establece, así, un vínculo entre la corrupción a partir de los intereses personales de los sujetos y las repercusiones en desmedro de la polis ateniense producto de dicha corrupción:

“FILOCLEON: Empezaré por probar desde las primeras palabras que nuestro poder no es menor que el de los reyes más poderosos. Pues ¿quién más afortunado, quién más feliz que un juez? ¿Hay vida más deliciosa que la suya? ¿Existe algún animal más temible, sobre todo si es viejo? Para cuando salto del lecho, ya me están esperando unos hombrones de cuatro codos que me escoltan hasta el tribunal: apenas me presento, una mano delicada, que fue esquiladora del erario, estrecha blandamente la mía: los acusados abrazan suplicantes mis rodillas, y me dicen con lastimera voz: “Ten compasión de mí, padre mío; yo te lo pido por los hurtos que hayas podido cometer en el ejercicio de alguna magistratura o en el

aprovisionamiento del ejército”. Pues bien, este a quien me refiero no sabría siquiera si yo existía si no le hubiera absuelto la primera vez”²⁶

En la sociedad griega el paso de la institución fundamental del *oïkos* (“hogar”) y de la moral regida por las divinidades al de la *polis*, produjo un cambio que implicaba un rol político activo de los sujetos en función de esta colectividad y no de intereses personales, teniendo cada vez mayor responsabilidad del hombre por sus acciones²⁷.

Por último, y continuando con la identificación de los distintos niveles de lo cómico, Bruno Hongre establece lo cómico de lo absurdo. Éste vendría a abarcar aquellas situaciones o palabras en las obras que producen escenas anormales y revelan las incoherencias del mundo social, mostrando contradicciones de los principios lógicos a los que estamos acostumbrados concebir como naturales. Si bien esta noción se presenta con una mayor incidencia en el teatro moderno, en el caso de Aristófanes igualmente podemos reconocer elementos propios de lo absurdo.

En el caso de *Las Avispas*, la solución del conflicto cómico entre Bdclicleón y Filocleón se realiza cuando el anciano es convencido por su hijo para que efectúe juicios dentro de su hogar, y es en este momento donde aparecen dos actores disfrazados de perro: el perro Ladrón (el general Laques) y el perro de Cidateneo (Cleón). Además, dentro de esta situación se presentan como testigos utensilios de cocina (la mano del mortero, el rallador de queso, la cocinilla, la marmita y otros).

Como podemos apreciar, por una parte, estos elementos guardan relación directa con el tratamiento de las acciones propio de la comedia. No obstante, dentro de esta misma situación los elementos aparentemente absurdos para una representación realista dan cuenta de un quiebre en la ilusión poética que alude, en última instancia, a una crítica ficcionalizada del mundo real. En Aristófanes, aun cuando los procedimientos que producen risa hacen de esta situación algo absurdo en sus formas, contienen argumentos serios que evidencian la corrupción de los ciudadanos griegos, la ambición personal en desmedro de la polis, y la crítica de los cada vez más abundantes y absurdos juicios emprendidos por los atenienses.

²⁶ Aristófanes. *Op. cit.* pp. 39-40.

²⁷ El tránsito y el conflicto que ello implicó se encuentra presente en obras trágicas, tales como *La Orestíada*. Especialmente en el caso de *Las Euménides* se muestran las conductas reprobables de un estado pre-legal de la sociedad griega, guiada por intereses circunscritos a intereses minoritarios y regidos por los temores ante el castigo divino (de las Erinias), y el posterior al surgimiento de una nueva institucionalidad jurídica en la polis.

En conclusión, en la obra de Aristófanes los distintos niveles de lo cómico remiten de igual modo a un trasfondo serio. La “doble oportunidad” proveniente del origen de la comedia vuelve a surgir: la comedia y la risa no sólo generan el regocijo de los espectadores, sino que además instalan una crítica en y hacia la sociedad ateniense de fines del siglo V a.c.

La función de la comedia en Aristófanes

En la obra dramática, la búsqueda de una postura del autor no surge a niveles explícitos ni certeros ya que, tal como expresa Pierre Larthomas en *Le Langage Dramatique*, “el autor dramático sólo se puede expresar a través de portavoces; su *yo* es siempre otro.”²⁸

Si bien lo anterior implica una dificultad para el análisis de las obras dramáticas, los elementos cómicos y serios presentes en la comedia configuran de igual modo una intencionalidad por parte del autor; intencionalidad que se manifiesta en las múltiples voces presentes en la obra, en los mecanismos artísticos empleados, en el mundo que la obra misma representa, y en el tipo de relación que directa o indirectamente establece con su público.

En el caso de Aristófanes, su concepción de la obra dramática y la función que a ella le otorga se hace visible a través de la disputa en el averno entre los poetas trágicos Esquilo y Eurípides, en *Las Ranas*, comedia del 405 a.c.

En esta obra, por una parte, el triunfo de Esquilo apela a la validación de un poeta que reafirma los valores de la polis –valores que han sido cuestionados con el surgimiento de la sofística-, y otorga una función poética de las obras que implica evidenciar, con tal de fortalecer los valores de la sociedad, la corrupción moral y política de Atenas. Así, la derrota de Eurípides en el debate busca rechazar el uso pernicioso de la palabra y a la decadencia artística, ello con el objetivo de establecer una finalidad de la palabra poética y su injerencia en la polis.

De acuerdo con lo anterior, la obra cómica de Aristófanes conjuga en la creación artística los fines de los mecanismos cómicos empleados y sus efectos en el público. El

²⁸ Larthomas, Pierre: *Le Langage Dramatique*. Paris: PUF, 1997. p. 32: “l’auteur dramatique ne peut s’exprimer que par personnes interposées: son *je* est toujours un autre.”

público, en este sentido, se encuentra inserto dentro de una relación directa con la obra, relación propia de la representación teatral: “Arte de sociedad en la cual las obras se inscriben en una duración limitada, el teatro es, por naturaleza, un arte brutal que busca una eficacia inmediata.”²⁹

La inmediatez de los efectos que busca provocar la comedia implica aludir a referencias a las cuales el público tiene acceso para, así, producir los efectos cómicos (y serios) esperados. El empleo de parodias de pasajes trágicos y sus formas de declamación, las parodias del mito y de relatos épicos, la sátira mordaz en base a personajes de conocimiento público para la polis, y la elaboración cómica de las costumbres de la época, remiten, en Aristófanes, a la efectividad de su obra, así como a la necesaria contemporaneidad de la comedia y sus objetivos prácticos. En cuanto a ello, Luis Gil Fernández señala en torno a la función de la comedia: “Si la tragedia dirige su mirada hacia el pasado, en lo que tiene de grandioso o sobrecogedor, la comedia lo pone en la actualidad inmediata para avizorar sus defectos y sus miserias y exponerlos a la opinión pública con un desenfado sin parangón histórico posible”³⁰

Ahora bien, el auditorio sabe que está frente a una representación diferenciada de la realidad al ser un espectáculo, mas a ello se suma el hecho de que en la comedia existe un tratamiento de las acciones y temas, y mecanismos empleados por Aristófanes que -a diferencia de la tragedia- ejercen un quiebre en la ilusión poética.

Aristófanes emplea la parábasis e igualmente hace uso de mecanismos de lo cómico que hacen patente el carácter ficticio de su obra (apareciendo en su comedia personajes irreales, objetos inanimados actuando, situaciones fantásticas, entre otras). No obstante ello, la finalidad que el comediógrafo presenta dentro de su concepción artística hace que éste busque poner en juego tanto los efectos cómicos de su obra en el público, como las formas de concebir la sociedad ateniense de la época. Aristófanes desplaza el realismo en la representación teatral a la efectividad en el mundo en el que se inscribe su obra.

²⁹ Larthomas, Pierre: *Op. cit.* p. 36: “Art de société dont les oeuvres s’inscrivent dans une durée limitée, le théâtre est, par nature, un art brutal qui recherche une efficacité immédiate”.

³⁰ Gil Fernández, Luis. *Op. Cit.* p. 14.

El coro y la parábasis, el aparte: la relación directa con el público.

Dentro de la representación de la obra dramática el público se vuelve un elemento relevante para la preconcepción de la obra por parte del dramaturgo: “El verdadero autor dramático escribe su pieza para esta colectividad anónima que es el público. Y este público es, en cierta medida, responsable de la obra.”³¹

En este sentido, en *L'univers du théâtre*, los autores establecen cómo la noción de espectáculo ya determina la forma dramática, ya que así como alude al carácter de representación pública, implica una interacción con los espectadores.

Cabe señalar que, con tal de entablar las relaciones que se producen al interior del teatro, los mismos autores establecen una diferencia entre espectadores y público. Mientras los primeros corresponden al conjunto de personas que asisten a una representación teatral, el público es aquel que presenta un rol activo dentro de la interacción producida en el teatro. Este último concepto será al que nos remitiremos en el presente informe, dado el carácter activo que presenta para la comunicación teatral.

Así, “la representación teatral no es pura actuación encerrada sobre sí misma y los actores: ella muestra, no es sólo manifestación de pulsaciones interiores sino *signo* proyectado hacia los espectadores.”³² El signo y su significación se proyectan hacia el público y requiere de éste para que aquello que se muestra sea comprendido e interiorizado por el interlocutor.

No obstante, la efectividad presente y actual del lenguaje dramático -que requiere de una actividad presente por parte del receptor-, alcanza una significación no sólo *in situ* (en tanto actos locutivos e ilocutivos de habla), sino que también remite al carácter perlocutivo del lenguaje³³.

³¹ Larthomas, Pierre. *Op. cit.* p. 36. “Le véritable auteur dramatique écrit sa pièce pour cette collectivité anonyme qu’est le public. Et ce public est, dans une certaine mesure, responsable de l’œuvre”

³² Girard, Oullet y Rigault: “le jeu théâtral n’est pas pur jeu refermé sur lui-même et les jokers: il montre; il n’est pas seulement manifestation de pulsations intérieures mais *signe* projeté vers des spectateurs” En: *L’univers du théâtre*. Paris: PUF, 1978. p. 12.

³³ John Austin establece, en *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, que existen tipos de actos de habla. Los *locutivos* corresponden al acto de decir algo, mientras que los *ilocutivos* corresponden a aquellos que implican llevar a cabo un acto al decir algo (por ejemplo, dar una orden). Por último, los actos *perlocutivos*, no sólo implican el acto producido al decir algo (ilocutivo), sino que también producen consecuencias en el mundo, es decir, configuran estados en el mundo. Buenos Aires: Paidós, 1990.

Por lo tanto, como hemos ido señalando, en la comedia -especialmente en la parábasis-, el lenguaje no sólo configura el mundo de la representación ficticia sino que, a través del quiebre en la ilusión poética, busca dirigir explícitamente al público un mensaje directo e incidir en su actuar, pretendiendo generar mundo.

Una manifestación de ello lo podemos observar en el empleo de la parábasis. En el caso de *Las Avispas*, ésta se inicia con una interpelación al público por parte del coro, reteniendo la atención de los receptores y mostrando una intención de aplicación -en la realidad-, del sistema de creencias que emite el corifeo:

“CORO: Id alegres adonde queráis. Escuchad, en tanto, innumerables espectadores, nuestros prudentes consejos, y procurad que no caigan en saco roto: esa falta es propia de un auditorio ignorante; vosotros no la podéis cometer.”³⁴

Por otra parte, un segundo elemento presente en esta parábasis es la búsqueda de un reconocimiento de la obra de Aristófanes. El coro, en la parábasis, cumple el rol de transmitir la opinión del autor -dado el quiebre representativo en la comedia-, y no sólo hace explícita la voz del comediógrafo, sino que muestra una postura del mismo ante la realidad vivida por la sociedad ateniense. El objetivo de ello radicaría en generar un reconocimiento de los elementos presentes para, así, propiciar un cuestionamiento en los receptores -o al menos producir controversia en la audiencia-, o bien, ser una concepción difundida y puesta en práctica por el público al persuadirlo. En este último caso, tras las sutilezas cómicas de la comedia aristofánica y los elementos explícitos (tales como los de la parábasis) existiría una “argumentación cómica” dentro de la representación dramática.

Bajo esta perspectiva podemos dar nuevamente una explicación al por qué de la categorización de las comedias aristofánicas como comedias políticas. El mundo aludido y el que es (re)configurado da cuenta de una postura ideológica ante la sociedad ateniense, ante el tipo de manejo ejercido por parte de quienes rigen esa sociedad, ante la conducta de los ciudadanos, y ante las repercusiones para la polis de los procesos por los cuales atraviesa; siendo la reconstitución de sus valores lo que busca rescatar Aristófanes.

Ahora, dado que el autor muestra una postura directa en la parábasis -y debido también a que las comedias eran representadas con un fin competitivo dentro de los

³⁴ Aristófanes: *Op. Cit.* pp. 59-60.

festivales-, se realiza de igual modo una defensa de la obra del autor, cuyo fin es obtener una valoración positiva por parte del público. Sin embargo, las virtudes del poeta cómico son resarcidas al interior de la parábasis en función de la misma crítica efectuada contra sus contemporáneos.

En *Las Avispas* podemos ver cómo para ello, en primer lugar, se reivindica una nobleza del quehacer poético, cuya base sigue siendo la función moralizante del arte y su alcance. Las alusiones cómicas que se presentan en la parábasis arguyen a favor de las acometidas del autor hacia el demagogo Cleón (en *Los Caballeros*) y a la continuidad de sus ataques sobreponiéndose a las represalias del gobernador. Y, por consiguiente, el rescate de las propias obras por parte del autor se encuentra en virtud del bienestar de la polis.

De ahí que, en un segundo lugar, el corifeo reprocha al auditorio no haber apreciado la última obra de Aristófanes (*Las nubes*), mostrando que no fue comprendida aun cuando criticaba a los sofistas, quienes -bajo su perspectiva-, eran sujetos que con el artificio de la palabra derruían las creencias y valores de la polis.

Tal como hemos podido ir viendo a lo largo del presente informe, si bien se presentan constantes evocaciones a la realidad en la obra aristofánica, sus repercusiones no son posibles de categorizar de manera unívoca bajo los criterios de Wylie Sypher empleados para los significados sociales de la comedia. Ello puesto que, aun cuando podríamos aducir que en *Las Avispas* existe una crítica hacia el sistema de creencias de la época -al develarse los conflictos que subyacen en las relaciones de la sociedad ateniense-, los planteamientos de Aristófanes nos llevan a identificar una intención de reposicionar los valores antiguos, en una sociedad que antes fue mejor. Es así como a partir de ello podríamos asignarle un carácter conservador a las finalidades que se propugnan a través de lo cómico y lo serio en la obra. La risa y el castigo que ejerce contra las costumbres del presente y sus contemporáneos buscan, en última instancia, reposicionar los valores de un pasado visto como única forma de erigir un mejor presente para una polis corrompida:

“CORO: (...) La blancura de nuestros cabellos vence ya al cisne; fuerza será, sin embargo, reanimar en estos restos el vigor juvenil; pues mi vejez, según creo, vale más que los rizos, adornos y disolutas costumbres de muchos jovencuelos”³⁵

De esto podemos concluir que mientras lo cómico en la representación alude a un proceso de identificación secundaria de aplicaciones serias -donde el público reconoce lo serio partiendo de lo cómico- y que denominaremos como *lo serio en lo cómico*; en los mecanismos de la comedia dirigidos a público –en este caso la parábasis de *Las Avispas*-, se le otorga un significado serio a aquello que se nos presentaba como algo cómico, esto es, *de lo cómico a lo serio*. De esta manera, la comicidad inicial de “las avispas” -que guardaría relación con lo cómico de los personajes y de las costumbres de un coro de heliastas corrupto-, presenta un nuevo significado intencionado seriamente por el autor:

“CORO: (...) Si nos miráis con detención, observaréis, que somos semejantes a las avispas en nuestras costumbres y modo de vivir. En primer lugar, cuando se nos irrita no hay animal más colérico e intratable; y en todo lo demás hacemos lo que ellas. Reunidos en enjambres nos repartimos en diferentes avisperos: unos a juzgar con el Arconte, otros al Odeón, otro con los Once, y otros, pegados a la pared con la cabeza baja y sin movernos apenas, nos parecemos a las larvas encerradas en su capullo. El procurarnos la subsistencia nos es sumamente fácil, pues nos basta para picar al primero que se nos presenta. Pero hay entre nosotros zánganos desprovistos de aguijón, que se comen sin trabajar el fruto de nuestros afanes. Y es doloroso, ciudadanos, que quien nunca peleó, quien nunca se hizo una ampolla manejando el remo o la lanza en defensa de la república, se apodere así de nuestro salario. Por tanto, opino que en adelante quien no tenga aguijón no cobre el trióbolo.”³⁶

El valor del rol político del ciudadano ateniense recae en el buen ejercicio de sus labores en la polis. Así, por un lado, en la parábasis se rescata la virtud guerrera de quienes son capaces de luchar por su polis con aguerrido ímpetu³⁷. Y, por otra parte, vuelve a instalar un rol de los tribunales dentro de la sociedad, los que debiesen juzgar a aquellos

³⁵ Aristófanes: *Op. Cit.* p. 61.

³⁶ *Ibid.* pp. 62-63.

³⁷ Cabe señalar que esta idea de defensa guerrera de la polis, a medida que avanza la Guerra del Peloponeso, es modificada por Aristófanes (Vide *La Paz* y *Lisístrata*). La actual postura de *Las Avispas* responde a un posicionamiento de Aristófanes en el estado actual del conflicto bélico, no a una postura intransigente de virtud guerrera a como dé lugar.

que efectivamente corrompen a la sociedad, en oposición a su transformación en una fuente fácil de ingresos para quienes, como Filocleón, desvirtúan la polis.

De este modo, en la parábasis de *Las Avispas* Aristófanes hace explícitamente serio aquello que investía de comicidad. La doble oportunidad resurge con *lo serio en lo cómico* y en el tránsito *de lo cómico a lo serio*, y en ambos casos se busca modelar las costumbres de la sociedad a través del mensaje; ya sea de modo cómico (que es preponderante), o de modo serio. El sacrificio del rito y el castigo bergsoniano de las costumbres a través de la risa busca, de igual modo, establecer la introspección a la cual alude Sypher (o incluso el humorismo de Pirandello). En Aristófanes, el reconocimiento de los errores propios y de la sociedad busca fundar una sabiduría que catalice la disconformidad colectiva retratada en la comedia.

Ahora, la modificación del carácter de la comedia de Aristófanes se puede identificar en *Las Ranas*. En esta obra ya se atisba una modificación en las funciones del coro.

En *Las Ranas*, existen dos coros. Y es el primero, el coro de ranas, el que muestra una modificación de la participación del coro en la obra, circunscribiéndose principalmente a su carácter cómico. El coro de ranas simula un cántico dionisíaco y emula, de igual modo, el cántico producto de las legumbres de la festividad³⁸:

“CORO: (...) repitamos los himnos que en honor de Diónysos Níseo, hijo de Zeus, entonamos en la sagrada fiesta de las ollas, cuando la multitud embriagada se dirige a nuestro templo del pantano. Brekekekex, coax, coax.”³⁹

Las ranas acompañan a Heracles en este descenso (degradado) al Hades, y, en dicho contexto, el coro de ranas aporta elementos de comicidad para la denigración del dios. Lo

³⁸ Cabe destacar que dentro de los niveles de lo cómico existe una amplia gama de recursos que producen risa y cuyo foco se encuentra en el relajo de la inhibición vinculada a aspectos fisiológicos del hombre, sobre todo en el desate de los impulsos de carácter escatológico y sexual.

³⁹ Aristófanes: *Las Ranas*. En: *Obras Completas*. Buenos Aires: El ateneo, 1958. pp. 548-549.

cómico en esta obra reside en lo cómico de los personajes y las situaciones, los dioses ya no son tratados de manera sagrada, sino satíricamente⁴⁰.

Luego, la obra presenta un segundo coro compuesto por iniciados en los misterios, resquicio del carácter ritual de la comedia y la función originaria del espectáculo. Este sería el coro efectivo de la comedia, quien realiza la parábasis. Ahora bien, la parábasis de *Las Ranas*, mantiene sus invectivas políticas dirigidas a sus contemporáneos y a las decisiones que estos han adoptado, plasmando, nuevamente, un fuerte interés de persuadir a los ciudadanos ante determinadas situaciones (como el rechazo a Cleofón, el cuestionamiento de la ciudadanía otorgada luego de la batalla de las Arginusas y el trato a los generales que participaron en esta batalla, entre otras).

Por otra parte, tal como hemos señalado anteriormente, en *Las Ranas* se hace explícita la función de la literatura propugnada por Aristófanes. Y es en la voz del coro que tiene cabida:

“CORO: Dioses infernales, conceded un buen viaje al poeta que retorna a la luz, y a nuestra ciudad grandes y sensatos pensamientos. De esta suerte nos libraréis de los grandes males y del horrible estruendo de las armas. Cleofón y los que como él piensan, váyanse a pelear a su patria”⁴¹

Como anteriormente habíamos señalado, la postura ante la guerra por parte del comediógrafo se ha modificado (al punto de identificar a Cleofón y todos quienes le siguen como extranjeros), y es la creación artística la que debe generar la sabiduría necesaria para velar por el bienestar de la polis, así como para tomar las decisiones que ello implican.

Ahora bien, la función que lleva a cabo la concepción poética del autor vencedor se entrelaza con la postura adoptada por el autor en *Las Avispas* y, tal como señala Emiliano M. Aguilera, “la crítica literaria, que ocupa el fondo de la obra, no es más que un pretexto para evocar el recuerdo de las antiguas virtudes y glorias de Atenas, a fin de inspirar

⁴⁰ En relación con ello, Gil Fernández entrega una posible explicación de la degradación de la figura divina en la sociedad ateniense de la época. Para este autor, en la ilustración griega se estaría dando lugar a una nueva postura ante las creencias religiosas, dados los múltiples cuestionamientos en la época. Así, en dicho contexto convivirían una religión olímpica, la religión patriótica, una religiosidad personal y distintas formas de superstición. Para Gil Fernández Aristófanes ya habría perdido, al igual que sus contemporáneos, la fe en los dioses olímpicos. Ello explicaría que se hiciera tolerable tanta blasfemia hacia los dioses. Para mayores detalles Vide *Aristófanes*. pp. 91-98.

⁴¹ Aristófanes: *Las Ranas*. p. 599.

prudentes resoluciones a sus contemporáneos por el doloroso contraste de lo que fueron antes y lo que son hoy.”⁴²

En otro plano, esta interacción directa con el público en la obra se puede ver en los apartes, momentos del drama en los cuales el discurso de los personajes se dirigido al público. Girard et all permiten generar una noción del aparte en base a su contraposición con el monólogo: “La disposición sensible de emisión, situación física, etc., en el caso del monólogo, es la misma que en el aparte dirigido a público. La única diferencia es que el primero funciona en el sistema de comunicación intraficcional, mientras que el segundo depende de un sistema extraficcional.”⁴³

El aparte hace explícito el vínculo en la obra con el público presente, y en el caso de sus apariciones en *Las Ranas*, éstas buscan evidenciar, a través del quiebre en la ilusión poética, un estado de la realidad (representada y efectiva en el mundo) en la que los espectadores son parte activa:

A)

“DIÓNYSOS: ¿Has visto en algún lugar a los parricidas y perjuros de que aquí nos habló?

JANTIAS: ¿No lo has visto tú?

DIÓNYSOS: Por Posidón, ahora los veo. ¡Ea! ¿Qué hacemos?”⁴⁴

B)

JANTIAS: Pero ¿Esquilo no tenía defensores?

EACO: Aquí como ahí, el número de los buenos es muy exiguo.”⁴⁵

Sin embargo, aun cuando en esta obra se mantiene la función moralizante de lo cómico en los recursos dirigidos directamente a público que anteriormente analizábamos, la comicidad reside en lo cómico del personaje y de situación. En este sentido, en *Las ranas* preponderan los procedimientos para hacer reír y los recursos cómicos para producir dicho

⁴² Aguilera, Emiliano M. En: Aristófanes: *Comedias Completas* Vol. II. Barcelona: Iberia, 1957. p. 117.

⁴³ Girard, Oullet y Rigault. *Op. cit.* p. 41: “La disposition sensible d’émission, situation physique, etc., Dans le cas du monologue, est la même que dans l’aparté ádrese au public. La seule différence est que le premir fonctionne dans le systéme de communication intraficcional, alors que le second relève d’un systéme extraficcional.”

⁴⁴ Aristófanes: *Las Ranas*. p. 550.

⁴⁵ *Ibid.* p. 569.

efecto, en desmedro del carácter político de la obra dramática que previamente observábamos en *Las Avispas*.

Para concluir, como hemos señalado, el desarrollo de la comedia arsitofánica experimenta una modificación paulatina en desmedro de las funciones del coro. Es así como en la última de las obras que perduran hasta el día de hoy: *Pluto*, del 388 a.c., ya observamos que su aparición sólo cumple un rol propio de la estructura de la comedia e inclusive, en momentos donde el coro debiese estar, se ha prescindido de él.

El coro en *Pluto* se vuelve un personaje más dentro de la obra, siendo un elemento que genera comicidad y que, de igual modo, conduce la acción principal; dejando de aportar contenidos propios que expliciten una postura intencionada.

De este modo, el coro deja de aportar contenidos que expliciten una postura intencionada por parte del comediógrafo. El coro se vuelve un elemento accesorio para la comedia y ello lo podemos observar en que éste permanece mudo durante gran parte de la obra para, luego, tener una aparición breve antes de hacer el cierre de la obra con sus cánticos.

El cambio de la concepción arsitofánica en tiempos de crisis

Ahora bien, esta desaparición en la injerencia del coro se ve acompañada de una disminución en las alusiones directas al contexto en el cual se generan las obras de Aristófanes. En este marco, ya en *Pluto*, del 388 a.c., así como el coro adquiere un rol accesorio en la representación, los elementos satíricos y de interacción con el público se vuelven cómicos en su conjunto y no en la especificidad de las alusiones e intenciones. El carácter de esta comedia y la temática ficcionalizada se vuelve más social, dejando de lado el rol inherentemente político de sus obras iniciales.

Ante ello, es posible intentar dar una respuesta por medio de la interacción entre la creación artística de Aristófanes y el influjo del contexto de la sociedad ateniense de fines del siglo V a.c. Si Aristófanes en un comienzo fundaba su comedia en la crítica constante de su época, era porque su obra se encontraba inserta en un momento de crisis de la sociedad griega, crisis que se arrastraba desde el comienzo de la Guerra del Peloponeso.

A partir de ello, la comedia presentaba una doble dirección en la comunicación teatral que permite reorientar el conflicto hacia el público de la obra y su respectiva

configuración de mundo. Aristófanes denunciaría la corrupción buscando remecer a través de la risa a los ciudadanos y así evitar una inminente caída.

El pasado del imperio ateniense que se había vivido entre el 479 y 431 a.c. -donde su fuerza naval había permitido consolidar económica, social y políticamente a esta polis como principal hegemonía de Grecia-, se ha resquebrajado a medida que el conflicto producido por la Guerra del Peloponeso produce condiciones críticas dentro de la sociedad ateniense de fines del siglo V a.c.

Es este pasado esplendoroso al que pretende apelar Aristófanes en sus primeras obras mediante una crítica al presente de una realidad particular con sujetos específicos. Sin embargo, cuando la decadencia se acentúa y se avizora la consumación de la derrota de la polis ateniense -que ocurre finalmente en el 404 a.c.-, su obra ya no pretendería reparar un estado de mundo en el cual su lazo con el público pudiese cambiar las circunstancias del momento.

Es así como en el caso de las últimas obras aristofánicas estudiadas, de la especificidad de las circunstancias presentes en el argumento de la obra se da paso a lo cómico de las situaciones y de los personajes.

De esta manera, tanto la fluctuación entre lo particular y lo general a lo que alude lo cómico, así como el empleo y función de los distintos niveles de lo cómico plasmados por cada autor dramático en su obra serán lo que, a lo largo del desarrollo histórico de la comedia, modificarán sus formas de representación, los modos de plasmar artísticamente una intencionalidad por parte de los comediógrafos, y la interacción de la obra cómica con el público.

CONCLUSIONES

A partir del presente informe hemos podido instalar la complejidad de los aspectos referentes a lo cómico, aspectos desplazados dentro de los estudios literarios a lo largo de la tradición cultural de occidente al ser considerados como menores.

Cada uno de los elementos teóricos tales como la risa y lo cómico, el humor y el humorismo, y, por último, la comedia, encierra en sí una riqueza en las implicancias para abordarlas que, en última instancia, remiten de una u otra forma a la manifestación de una “doble oportunidad”. Esta conjunción entre lo serio y lo cómico porta una multiplicidad de significados individuales y sociales, liberadores y coercitivos que en la comedia se despliega de variadas formas.

En este sentido, ha sido el origen ritual de la comedia y su “doble oportunidad” lo que ha permitido dar una continuidad al presente trabajo, y vislumbrar posibles respuestas para su aplicación en la primera manifestación del género que se encuentra documentada hasta nuestra época: la comedia aristofánica.

Los límites entre lo serio y lo cómico, entre lo sagrado y lo profano se vuelven difusos en medio del carnaval. En él lo serio es expresado con la desmesura de lo cómico y las risas contienen una fuerte crítica.

Así en Aristófanes hemos podido constatar cómo en su primer momento (donde se encuentra *Las Avispas*), la representación teatral instala no tan sólo mecanismos de lo cómico dirigidos al público –buscando que identifique lo serio de modo secundario a partir de la risa-, sino que también presenta (sobre todo en la parábasis) un significado serio explícito de aquello que se representa en escena.

En este sentido, en Aristófanes podemos atisbar una finalidad de la comedia que busca hacer reconocer al público los errores propios y los de su sociedad, instalando una especie de reflexión humorística. Si bien Pirandello niega tal cualidad humorística a la obra aristofánica -al considerar que en sus comedias se muestra sólo una oposición moralista-, esta oposición basada en el pasado instala, en el presente, una crítica directa que busca remecer las costumbres corruptas de la época. La crítica, asimismo, busca generar una reflexión que permita trasladar los significados cómicos hacia lo serio, repercutiendo -en

mayor o menor medida- en los actos de los ciudadanos y la responsabilidad política de sus actos.

El conflicto presentado en la obra dramática es reconducido hacia el público ya sea por medio de su relación directa o indirecta; y el lenguaje dramático se abre hacia sus receptores, volviéndose una forma de interacción artística con el contexto en el cual se inscribe.

Por otra parte, el presente trabajo lejos de haber pretendido ser un análisis exhaustivo de la obra aristofánica, ha buscado ser una contribución para las distintas perspectivas de análisis de ésta en tanto objeto de estudio. La distancia temporal con la obra aristofánica aun cuando genera dificultades para comprender la totalidad de sus implicancias, abre, de igual modo, distintas posibilidades de estudio que permiten acercarnos cada vez más a una obra fundadora del género cómico.

Cabe además señalar que queda aun por ver cómo estos elementos estudiados en el informe, en especial los concernientes al público, se han ido desarrollando a lo largo de las distintas manifestaciones de la comedia dentro de la tradición literaria y su representación dramática. Aun falta por comprender las circunstancias que hacen en el teatro occidental asignarle determinada función y características a los discursos a público para, así, entablar la manifestación de la “doble oportunidad” de lo cómico en las obras posteriores al rito original.

Que abierta, pues, la invitación a continuar un estudio, donde lo cómico no sólo remite a su efectos de divertimento, sino que se yergue como forma compleja de acceder al conocimiento de lo humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristófanes: *Las Avispas*. En: *Las Avispas, La paz, Las aves* Buenos Aires: Losada, 1944.
- *Las ranas*. En: *Obras Completas*. Buenos Aires: El ateneo, 1958.
- *Pluto*. En: *Comedias Completas*. Vol. II. Barcelona: Iberia, 1957.
- Austin, John: *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- Baudelaire, Charles. “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”. En: *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Machado libros, 2001. pp. 79-117
- Bergson, Henri: *La risa*. Buenos Aires: Losada, 1947.
- Freud, Sigmund: “El chiste y su relación con lo inconsciente”. En: *Obras completas*. Volumen VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.
- Gil Fernández, Luis: *Aristófanes*. Madrid: Gredos, 1996.
- Girard, G.; Oullet, R.; Rigault, C.: *L'univers du théâtre*. Paris: PUF, 1978.
- Hongre, Bruno. “Lo cómico: teoría”. En: *Le dictionnaire portatif du bachelier*. Paris: Hatier, 1998. Traducido del francés por Luis Vaisman para uso exclusivo del seminario de grado Lo cómico y el humor, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2012.
- Larthomas, Pierre: *Le Langage Dramatique*. París: PUF, 1997.
- Olson, Elder: *Teoría de la comedia*. Barcelona: Seix y Barral, 1978.
- Osborne, Robin: *La Grecia Clásica*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Pirandello, Luigi: “El humorismo” y “Esencia, caracteres y materia del humorismo”. En: *Ensayos*. Madrid: Guaderrama, 1968.
- Sypher, Wylie: *Los significados de la comedia*. Trad. Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado Lo cómico y la comedia. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004.

-Ubicación de las imágenes del anexo y sus referencias:

Anexo 1:

-Doat, Jean: *Teatro y público*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961. p. 96.

Anexo 2:

-Imagen 1 en: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/130015167>

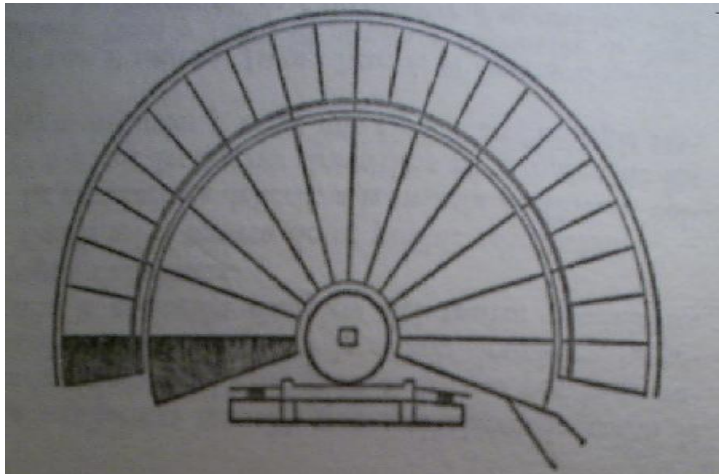
-Imagen 2 en: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/130012020>

-Imagen 3 en: <http://bacchicstage.wordpress.com/>

ANEXOS

ANEXO 1

El modelo del teatro griego adquiriría un orden concéntrico y circular. Los espectadores se encuentran dispuestos en zonas concéntricas. El círculo central corresponde a la orquesta.



ANEXO 2

Con tal de dar una idea acerca de las nociones de espectáculo e indumentaria empleada en la representación de las comedias, presentamos una serie de cráteras griegas en las cuales se encuentran dibujadas escenas formas concomitantes a la comedia, puesto que representaciones pictóricas de la comedia en sí no se preservarían.

1.- Cáliz-crátera representando a un phylax enmascarado como un juguista. Del 400 al 390 a. c. Atribuido al “Grupo de Konnakis”. Imagen extraída desde página virtual de The Metropolitan Museum of Art.



2.- Cáliz-crátera con una escena teatral. Posible datación entre el 400 y 390 a. c. The Metropolitan Museum of Art.



3.- Escena de phylax. Cratera de campana apulia de figuras rojas, segundo cuarto del siglo IV a.c. Esta pieza se encuentra conservada en el Museo Arqueológico de España.