



Onomázein

ISSN: 0717-1285

onomazein@uc.cl

Pontifícia Universidad Católica de Chile
Chile

Morales T., David
LA RESPUESTA EMOCIONAL EN LA COMEDIA ANTIGUA: RISA E INDIGNACIÓN
Onomázein, núm. 12, 2005, pp. 179-197
Pontifícia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134516558009>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA RESPUESTA EMOCIONAL EN LA COMEDIA ANTIGUA: RISA E INDIGNACIÓN*

David Morales T.

Pontificia Universidad Católica de Chile

Correo electrónico: dmorales@alumni.puc.cl

Resumen

El siguiente trabajo intenta reconstruir, en un esquema tentativo, la respuesta emocional propia de la comedia, en base a un ejercicio de análisis de la comedia *Nubes* de Aristófanes. Esta interpretación se realiza considerando elementos de sus condiciones internas y de aspectos externos, y tanto desde el contexto general del sentido del humor como de la comedia antigua en particular. Para tal efecto, y basándose en conceptos de la *Poética* de Aristóteles, se propone un contrapunto estético con el género trágico, en que se sugiere que ambas expresiones teatrales, siendo antitéticas, son complementarias de una misma concepción antropológica, pues de algún modo convergen en una visión común del hombre de la llamada época trágica.

Palabras clave: comedia antigua; las *Nubes* de Aristófanes; teatro griego antiguo; época trágica.

Abstract

This work attempts to reconstruct tentatively the emotional spirit of the comedy, by analyzing Aristophane's comedy Clouds. The interpretation considers internal and external elements in the light of the concept of sense of humour and also of ancient comedy. Taking Aristotle's Poetics, a parallel is established with the tragedy, which suggests that, although antagonistic, these genres are anthropologically complementary, as they portray a common view of man of the so-called tragic epoch.

Key words: ancient comedy; Aristophane's Clouds; Greek theater; tragic epoch.

* Este trabajo es resultado parcial del proyecto Fondecyt N° 1010466, titulado “Las Nubes de Aristófanes en la perspectiva del Sócrates de Platón y Jenofonte”, desarrollado entre los años 2000 y 2003.

*Lo cómico, para producir todo su efecto,
exige como una anestesia momentánea del corazón,
pues se dirige a la inteligencia pura.*

H. BERGSON

I

En este trabajo pretendo hacerme cargo de los conceptos que encabezan este escrito; por eso, ante todo, me parece necesario situar los géneros mayores en que se situará esta discusión cuyo objeto teórico principal es el fenómeno de la risa. Esta es una cualidad únicamente humana y, por lo mismo, un excelente problema científico para el conocimiento antropológico. En efecto, el hombre es un animal que ríe, como un aspecto que se puede sumar a sus otras notas distintivas, tales como la sociabilidad y, sobre todo, la inteligencia. Provisionalmente entonces –y siguiendo la definición clásica– el hombre es un animal racional, es decir, un animal que tiene *logos*, y desde esta definición podemos inferir su capacidad natural de vivir en sociedad y de celebrar su vida en la acción espontánea de reír.

Por cierto todos los que han teorizado sobre el tema concuerdan, en general, en que la risa es un fenómeno social. Así, el investigador norteamericano R. Provine postula que la clave para reírse de verdad se asocia a la presencia de otra persona, estar con otro y pasar tiempo con él, lo que indica que la base del humor está en la vida en grupo, ya que la risa surge como un fenómeno social en que uno se ríe de otro, o de sí mismo, objetivándose. Además, es posible también constatar que no todos los grupos sociales se ríen de las mismas cosas. Es interesante advertir que en la visión de los antiguos no se asocia, necesariamente, la acción de reír con un estado de felicidad, puesto que, en la antigüedad, muchas veces la risa se desprendía de la vista de espectáculos cruentos, tales como los castigos y las ejecuciones públicas. Este ejemplo no es menor, si consideramos que el sentido del humor es uno de los nervios más íntimos de cada cultura y también de cada persona en particular, puesto que el acto de reír puede ser la muestra de la vertebración moral de un individuo, y también el eco de los márgenes valóricos de una sociedad determinada.

Sobre este asunto, el humorista español Javier Cansado habla desde la experiencia cuando afirma que la risa es la expresión que más comunica con el inconsciente. Una idea que ya tiene su versión psicoanalítica en los escritos de Freud sobre el tema.

De tal suerte, los márgenes de sentido del sentido del humor se deben referir a la vida social, puesto que además la risa es un estímulo contagioso, que denota una liberación de energías reprimidas por la socialización, pues –como diría quizás Marcuse–, no existiría la civilización si no hubiera mecanismos conscientes de represión.

Otro elemento de juicio en relación al modelo antropológico que subyace a la liberación jocosa se puede recabar a partir de Hobbes, para quien el resorte del humor estriba en un repentino acceso de autoestima frente al potencial rival que puede representar otro hombre –aplicando aquí el axioma de que *el hombre es un lobo para el hombre*–, lo que en parte explicaría el necesario ingrediente de残酷 que surge en las fiestas de reversión. Un aspecto que subraya F. Nietzsche cuando señala que *no hay verdadera fiesta sin残酷* (cf. *G.M.* I,11).

Reír nos hace sentirnos libres y recuperar el espíritu lúdico del niño interior, en un estado que Artaud llamó de *constante anarquía*, pero muchas veces este gozo se realiza a costa de la humillación y el rebajamiento de otras personas como nosotros.

LA INDIGNACIÓN DE SER OBJETO DE RISA

Aquí es cuando conviene introducir el envés de la risa, pues cuando nos desplazamos desde la alegre perspectiva del sujeto espectador a la triste pasión de ser objeto de una burla, aquella alegría inicial puede convertirse en motivo de tristeza y de indignación.

En efecto, la indignación es, en caso de que alguien sea objeto de burlas, una reacción natural frente a la denostación social en el espacio público. Es por este motivo que la prudencia en el humor es una nota de distinción en todo sujeto moral. No toda acción humana es objeto de risa; quiero decir, más precisamente, no toda acción humana *debería* ser objeto de risa. Como se puede apreciar, estamos introduciendo el lenguaje deontológico de la ética. Pero lo que me propongo señalar con esta observación inicial es que, en principio, el análisis del sentido y contrasentido del humor tiene un evidente componente ético, que es fundamental a la hora de valorar y distinguir los objetos propios de la percepción de lo risible en el escenario individual e intersubjetivo, social y político.

En consecuencia, pretendo hacerme cargo de una interpretación de los elementos antes mencionados, a propósito de un autor de comedias y una de sus obras, interesante en particular para la historia de la filosofía y el origen de la ética como disciplina discursiva.

NUBES OSCURECEN EL CIELO DE UN POETA

Como se sabe por la tradición, las obras de teatro de la época clásica se representaban en formato de competencia con otras obras, lo que sin duda significaba un gran desafío y desgaste emocional para los autores y productores, ya que en pocos minutos se juzgaba el trabajo y el prestigio de mucho tiempo. El hecho es que *Nubes* quedó tercera en una carrera de tres, lo que provocó una gran decepción en un joven poeta que tenía mucha ilusión de triunfar, lo que se evidencia por el hecho de que en aquella ocasión compitió con su nombre propio. Esta es una obra que tiene mucha elaboración y reflexión en torno a un tema de fondo: la crítica de las nuevas tendencias en la educación de la juventud –un tema, en cierto modo, de todos los tiempos–, cuestión frente a la cual el joven Aristófanes defiende una postura conservadora frente a la moda de la ilustración sofística.

El poeta, después de la derrota, reaccionó con *indignación* contra un público poco receptivo y unos jueces insensibles a las sutilezas de su arte, que sin duda pecó de ser demasiado intelectualista para efectos de provocar la respuesta emocional que se debería conseguir en una comedia, esto es, conseguir que el público se ría hasta llorar. De la otra parte, es muy probable que el público haya quedado decepcionado en su natural expectativa de divertirse y que incluso algunos hayan reaccionado con *indignación* por la aburrida lección de moralidad y de sarcasmo contra un pueblo no ilustrado y sumido en la embriaguez ritual que, suponemos, envolvía a la mayoría de los asistentes al festival dionisíaco.

El resentimiento de Aristófanes, en tanto, quedó plasmado en la *Parábasis* (cf. v. 500 y ss.) que se conserva en la versión escrita y corregida un par de años después, y que figura en el texto que se salvó del gran naufragio de la literatura clásica griega.

ACCIÓN Y REACCIÓN EN LA EXPERIENCIA DEL TEATRO

Aristóteles, en su canónica observación sobre las causas naturales de la inclinación por los espectáculos de reproducción imitativa, señala que todos disfrutan con las imitaciones, porque el hombre es el más hábil para imitar y además adquiere sus primeros conocimientos mediante la imitación. Si esto es así, tenemos que los placeres que llamamos “estéticos” se ligan con la experiencia espiritual de la comprensión; de ahí la necesidad indispensable de respetar el principio de verosimilitud, para reforzar el *re-conocimiento* de aquello *re-presentado* por las artes dramáticas imitativas.

Pero ¿de qué orden son estos placeres intelectivos?, o, mejor dicho, ¿en qué difieren y en qué se asemejan las respuestas emocionales de la tragedia y de la comedia? Las diferencias son obvias en relación al tipo de acción y a los caracteres –*spoudaios* vs. *faulós*–, pero ¿cuál sería la semejanza que orienta el afán humano por ambos géneros? Siguiendo al Peripatético, entendemos que es una forma de placer comprensivo, en relación a situaciones, cuyo artificio nos libera de emociones que habitan en el alma.

En general se habla de una *catarsis*, traducible como purgación, purificación, aligeramiento, sanación o liberación. Pero ¿una sanación de qué?

Si existe alguna pasión que pudiera sintetizar de modo general el gran problema de la existencia humana, esta es sin duda el sufrimiento en todas sus formas –la gran preocupación del príncipe Sakyamuni–. Si aceptamos esto, es dable suponer que la purgación o purificación, el aligeramiento o la liberación que se obtiene en la posible convergencia de las expresiones teatrales es la *catarsis* de diversas formas de sufrimiento. En la tragedia no parece necesario esforzarse mucho para comprender que el sufrimiento de los protagonistas puede lograr empatizar a la audiencia y que, junto con las lágrimas de compasión –*eleos*– y la contracción que es propia del terror –*fobos*–, el espectador puede llegar a sentir un cierto alivio al advertir que no es él mismo el objeto de tales padecimientos, reafirmando así su condición de sujeto que contempla en *teoría*.

Ahora bien, pienso que es posible analogar esta operación de la respuesta emocional antes descrita en el universo de la comedia.

Entonces podríamos afirmar que, en el caso de la comedia, no es necesario hacer gran esfuerzo para comprender que el potencial “sufrimiento” de los protagonistas puede llegar a simpatizar con la audiencia que contempla el espectáculo de lo ridículo –*to geloion*–, que es la situación que padecen los que son objeto de la burla de ficción. Así también, junto con un acceso de risa, el público puede sentir un cierto alivio al apercibir que no son ellos mismos los que están en situación *indigna*, sino aquellos que son semejantes o peores que ellos mismos. Esto ocurre en un escenario –*skene*– en que el personaje satirizado por la parodia muestra al público *que es inferior a la calidad y mérito de una persona o no corresponde a sus circunstancias* (DRAE s. v. *indigno* 2), o sea, uno *que no tiene mérito o disposición para cosa alguna* (ibíd. 1). Estas definiciones de la voz sustantiva de *indigno* (del lat. *indignus*) son aspectos que reflejan aquel resorte de la pasión que resulta del reverso de la risa, como un lugar de tránsito desde las antípodas que recorre cualquier sujeto cuando se transforma en objeto; en este caso, por la burla provocadora

de justa indignación. Dicho de otro modo, quien es objeto de *risas* o se siente burlado deviene sujeto *indignado* –por ej., el caso del público de *Nubes*– y se siente poseído por una reacción anímica que apunta a la satisfacción, por una justa restauración, del respeto debido, del derecho a ser digno –no más indigno– recuperando el derecho inalienable de la *dignidad* personal.

Por último, conviene tener presente que Aristóteles considera estas pasiones del ánimo como síntomas de virtud. Así lo considera en su estudio sobre las disposiciones intermedias en que desarrolla sus esquemas para alcanzar la medianía. Cito:

La indignación es el término medio entre la envidia y la malignidad, y estos son sentimientos relativos al dolor y al placer que sentimos por lo que sucede a nuestros prójimos; pues el que se indigna se aflige por los que prosperan inmerecidamente; el envidioso, yendo más allá de este, se aflige de la prosperidad de todos, y el malicioso, se queda tan corto en afligirse, que hasta se alegra (E.N.1108b., trad. De J. Pallí).

A continuación aplicaré el anterior marco teórico en un ejercicio de hermenéutica en torno a la respuesta emocional de la comedia.

II

LA VERDAD POÉTICA EN LAS NUBES

Quizás uno de los casos más extraordinarios de la influencia decisiva de una obra de arte en el devenir histórico sea precisamente la caracterización del filósofo Sócrates en la comedia *Nubes*, de Aristófanes (c. 450-386), estrenada en las fiestas de Dionisio de Atenas, en la primavera del 423 a.C. En efecto, la profunda crítica social del autor de comedias se concentra esta vez sobre Sócrates y su ‘pensatorio’, en la forma de un ataque satírico contra las modernas formas de educación que emergen en la época de la ilustración ateniense y que ejercen un peligroso efecto disolvente sobre los ideales tradicionales de la *paideia* y la piedad cívica. Por lo anterior, es evidente que la tremenda fuerza persuasiva de esta ficción literaria es fruto de una poética didáctica –a la postre forjadora de opiniones comunes–, basada en la verosimilitud de un personaje cómico.

Por otro lado, la escolaridad del siglo XX ha aportado perspectivas teóricas para reconocer, en la figura del Sócrates aristofánico, solo algunos rasgos de similitud con el hombre real. Esta cualidad de verosimilitud es un aspecto central en el buen desarrollo del arte dramático a representar, ya que conduce al espectador tanto al placer

propio que otorga el reconocimiento de los objetos de la *mímesis* como a la especial catarsis de la risa, “pues la tarea del poeta, es decir, lo que podría ocurrir, o sea, lo posible respecto a lo verosímil y lo necesario”. Y agrega el Macedonia más adelante que “en la comedia, los que disponen el argumento dan cualquier nombre *según lo verosímil*” (cf. *Poet.* 9). De esta manera, el Estagirita comprende que las reglas del reconocimiento efectivo deben atenerse a lo que se puede reconocer por parte del público, y solo de tal suerte el poeta nos puede conducir a la deseable *catarsis*, gatillada en este caso por lo cómico y que produce la risa. A esta última commoción se llegará mediante la liberación de ciertos sentimientos socialmente reprimidos y que afloran cuando se actualiza el juicio crítico provisto por la representación. Además, es de considerar que –a través de su sentido del humor– tanto en esta como en otras comedias aristofánicas se trasunta un nítido afán moralizador de la sociedad y de las costumbres.

No obstante, la primera presentación de la comedia *Nubes* estuvo signada por un sentido fracaso del joven poeta que, a sus veintiséis años, ya tenía cuatro de experiencia en certámenes teatrales, con al menos dos triunfos anteriores, en las fiestas Leneas, con *Acarnios* en 425, y con *Caballeros* en 424. Su revés en la recepción del público, en las Dionisias de Atenas, lo relegó al último lugar de la competencia del año 423¹. Esta experiencia, de amarga decepción, fue como un balde de agua fría al amor propio del talentoso comediante, que, unos años después, la recompuso, en una versión revisada que, al parecer, nunca fue bien terminada ni vuelta a representar en vida del poeta. Esta versión libresca es el texto que sobrevive hasta hoy –junto a otras diez obras– de los cuarenta y tres títulos que se le atribuyen².

Quizás la característica más propia de la Comedia Antigua, es decir, de la primera época –género del que Aristófanes es el máximo representante– es su desenfadada y valiente libertad de expresión lite-

¹ Las comedias de Aristófanes fueron 43 –de las cuales 32 títulos se han perdido o son dudosos– en casi cuarenta años de producción. A continuación señalamos solo las once que sobreviven completas al naufragio de la literatura clásica griega. En orden cronológico indico el festival en que compitieron, ya sea en las fiestas *Leneas* (=L.) –donde se dirige a un público amplio y panhelénico– o en las *Dionisias* (=D.), más claramente Atenocéntricas. 425, *Acarnios*, en Leneas, con primer premio; 424, *Caballeros*, en L., con primer premio; 423, *Nubes*, en Dionisias, tercer premio. 422, *Avispas*, L., segundo premio; 421, *Paz*, D., segundo premio; 414, *Aves*, D., segundo premio; 411, *Lisístrata*, L.; 411, *Tesmoforías*, D.; 405, *Ranas*, primer premio; 392, *Asambleístas*, L.; 388, *Pluto*. Cabe señalar que a partir de *Ranas* la temática se restringe y la estructura formal se emparenta con la Comedia Nueva, que no podía incluir a personalidades públicas en su tinglado crítico.

² Segundo K. J. Dover, la edición revisada dataría del 418-416 ; cf. *Aristophanes*, en *The Oxford Classical Dictionary*, 3^a ed., 1996 (en adelante *OCD*).

raria. En efecto, el poeta sobrevive indemne a todas las revoluciones políticas de Atenas, que acompañaron sus casi cuarenta años de dramaturgia (aprox. del 427 al 388 a C.). Además, no deja de sorprender que la mayoría de las obras de su primera época hayan sido compuestas entre el sonido del bronce de la guerra y las breves épocas de tregua del conflicto con Esparta. El tema bélico no está ausente en sus obras y, por demás, se refleja en su declarado afán pacifista en obras tempranas, tales como *Acarnios* (425) y *Paz* (421), que anhelan una solución diplomática al largo conflicto entre ciudades hermanas.

Por cierto, la comedia es un género político, es decir, se genera desde y hacia una comunidad determinada, y por eso es sorprendente la libertad de expresión que exhibe, ya que, a pesar de su deslenguaje, no se levantaron querellas judiciales en su momento –un claro síntoma de la *isonomía* que se practicaba en las fiestas religiosas del período democrático–. De esta manera, los valores cívicos que acompañan al surgimiento de la Comedia Clásica la hacen mucho más cercana a la contingencia social que su hermana mayor, la tragedia, no obstante que, en muchos aspectos, la comedia es tributaria de esta. De hecho, hay muchos motivos de las comedias que son derechamente parodias de poetas trágicos o de partes de sus obras.

Al decir que es un “arte político” también se debe entender que es un arte dirigido a la ciudad, es decir, a los ciudadanos que la constituyen, lo que implica por cierto pensar moralmente, tomando partido por el bien común y censurando abiertamente lo nocivo. No obstante lo anterior, entre la abierta descalificación de algunos sujetos y la sutil exaltación de otros hay una amplia gama intermedia de ambivalencias que surgen sutilmente de las peripecias cómicas de los satirizados. Esto es algo común al género si nos detenemos en su análisis. Después de todo, y como Aristóteles observa, la comedia esencialmente es “la reproducción imitativa de hombres viles y malos”, y los sujetos de la peripecia, lejos de ser destacados héroes, son tipos comunes o risibles antihéroes; “y es lo ridículo un defecto y una vergüenza indolora y en absoluto corruptora, como justamente la máscara cómica es algo feo y desfigurado pero sin dolor para el que la porta” (cf. *Poet.* 5).

De tal modo, las argumentaciones del drama cómico clásico contienen elementos sociales y politizados, pero también moralizantes y *ethopoéticos*, que en ocasiones quedan velados por la ambigüedad de la ironía del género. Ahora bien, afirmar que una expresión cómica es siempre irónica no implica que el ‘significado cómico’ se deba reducir solamente a lo contrario de lo obviamente expresado en los textos, pues entendemos que aquello que se está parodiando, en la expresión literaria, puede y debe contener distintas

lecturas³. Al menos en *Nubes* al poeta no le basta con sorprender a su “público de sabios” con un solo nivel de interpretación de aquello que se parodia (cf. *parábasis*, v. 500 y ss.)⁴.

Sumado a lo anterior, la total libertad de expresión de un joven poeta ilustrado hace aún más compleja su cabal comprensión, sobre todo si sus dichos tienen distintos niveles de lectura. Al respecto hago mía la observación de Van der Waerdt de que “la comedia, tal como otra literatura hecha en serio, puede ser escrita en muchos niveles, y un intento de reducir *Las Nubes* a su denominación más vulgar posible es especialmente inapropiado, pues Aristófanes se sale de su modo habitual en la *parábasis* para enfatizar que esta obra fue emprendida para los *sophoi* entre la audiencia (cf. vv. 525-526), en contraste a las concesiones al gusto del público, como en las *Avispas*”. En este punto importa reconocer que su técnica literaria admite niveles de interpretación, y que con clara intención la primera *parábasis* ha sido dirigida a los sabios entre la audiencia. En esta línea, Hubbard (1991) agrega la aguda observación de que “Aristófanes difiere de Sócrates en que hay una dimensión moral en su *sophía*; su

³ El concepto de ironía, si bien está históricamente asociado a la figura literaria del Sócrates platónico, es usado en su sentido lato por Aristófanes en *Nubes* 449 y ss., donde Estrepsíades confiesa que está dispuesto a ser también un *eirôn* (= simulador), que dice menos de lo que sabe (cf. Aristóteles, *E.N.* 1124b30, donde la simulada ignorancia cumple la función de provocar la confusión del antagonista, como hacía Sócrates con los sofistas).

⁴ La estructura formal de la Comedia Clásica se divide en cinco movimientos: *prólogo, párodo, agón, parábasis y éxodo*. Su parte más original –con respecto a la tragedia– es la *parábasis*, nombre que deriva de la expresión *parabaínein eis to théatron* (cf. *Acarnienses*, 629; *Caballeros*, 508; *Paz*, 735; *Nubes*, 250, 1110), mediante la cual se designa al acto de encararse con el auditorio. Corresponde a un momento reflexivo del autor que, de modo expreso, suspende la ilusión de la representación dramática y justifica sus intenciones expresivas con plena libertad. Este recurso dramatúrgico decae hasta desaparecer en tiempos de la Comedia Nueva, al punto que, por ej. en *Pluto* (del 388) no se utiliza, y tampoco en la obra poética de Menandro. Este momento de interpelación pública –impensable en la tragedia– podría ir acompañado de la caída de la máscara actoral del corifeo, pues el autor sentía la obligación de justificarse racionalmente, siguiendo tal vez la moda impuesta por la época de la ilustración. En *Las Nubes* hay dos *parábasis*. En la primera (vv. 520 y ss.) se evidencia claramente cómo esta pertenece a la más tardía versión literaria, pues el corifeo-poeta resiente aquí su “derrota por rivales groseros de la mejor de sus comedias”, una que, apelando a la sapiencia (*frónesis*), “no se precipita en la escena con antorchas” (cf. final), sino que ha buscado “traer ideas nuevas” que son todas ingeniosas. Seguidamente, el coro de nubes invoca conjuntamente a Zeus, Poseidón y al “Éter augustísimo, que mantiene la vida del universo”, desarrollando una irónica exposición de la piadosa nueva física. En la segunda *parábasis* (vv. 1110 y ss.), el coro de nubes anuncia que Estrepsíades tendrá que arrepentirse de la educación de su hijo. De tal modo, lo característico de las *parábasis* son las consideraciones metateatrales, que pudieran acompañar un cambio de vestimenta, ya que el término *parabáinein* conlleva el sentido de salirse del contexto en una digresión personal, como en vv. 525 y ss. (cf. Luis Gil, *Aristófanes*, ed. Gredos, 1998, p. 28 y ss.; tb. P. Van der Waerdt, “Socrates in the Clouds”, en *The Socratic Movement*, ed. Cornell, 1994, p. 48-86).

comedia no es solamente *sophós* sino también *sophron*, no solo aguda sino también prudente (cf. v. 529-537)”.

Estas perspectivas moralizantes del autor de las *parábasis* delatan la radiante influencia de una época de ilustración intelectual, y de paso permiten reforzar la hipótesis de que el material filosófico –que se parodia en *Nubes*– haya estado en boga en su tiempo, siendo reconocible, al menos, por unos pocos ciudadanos cultos. Esta interpretación armoniza con el ambiente del siglo de Pericles, abonado por un movimiento intelectual de sofistas, metecos y retóricos, que se perfila como una tendencia de creciente autonomía de la razón frente al debilitamiento de las instituciones públicas y los valores religiosos, que conformaron el primer paradigma histórico del concepto de “siglo de las luces”, que son las huellas sintomáticas de un movimiento históricamente racionalista, y que el poeta ha escogido como materia de su *parodia*, es decir, como la “imitación burlesca de una cosa seria”⁵.

La imitación burlesca escrita en verso⁶ de una obra seria, por ejemplo de un escrito *Sobre la Naturaleza*, solo podría cumplir su intención de mover el juicio y la emoción a risa –liberando su carga de emoción– si se verifica en la audiencia un mínimo reconocimiento de los temas representados, pues si esto no es así se corre el riesgo de caer en el serio pecado de la inverosímilitud⁷, con la mala suerte de no cumplir su objetivo natural de poner en ridículo a personas o situaciones, explorando, entre otras emociones, esa mezcla de placer y dolor que es la envidia (*fthónos*)⁸.

⁵ DRAE, s. v. 2. Por otro lado, P. Rau es un autor que introduce la distinción entre parodia y distorsión en el drama; así se comprende que la parodia es ‘la aplicación de predicados elevados a sujetos humildes’, en tanto que en la distorsión ‘se degrada lo sublime envolviéndolo en formas ridículas y burlescas’, que son entendidas como formas de una *paratragedia* o metateatro, en que se cumple una reflexión sobre el estilo trágico, pues en la producción aristofánica hay parodias de la épica, lírica, de refranes, plegarias, oráculos e instituciones, pero sobre todo de la tragedia (Cf. Luis Gil, o.c., pp. 47 y 52).

⁶ La estructura métrica de los diálogos de comedia, llamados en general *yambos*, se acercan más al estilo coloquial que la tragedia –que es más solemne–, en la que hay parodias líricas y de solemnidad satírica.

⁷ El apego de la *Poética* (cf. 1454^a5) al respeto por ‘la necesidad y la verosimilud’ en el argumento del drama, es una cuestión canónica que no preocupó a autores como Eurípides, que en algunas tragedias trastocó la continuidad natural del tema con la introducción de un final sobrenatural, como *deus ex machina* (cf. *Medea*).

⁸ Platón, *Filebo*, 48a-50^a. Por otro lado, Hobbes describe a la risa como un acceso repentino de autoestima, provocado por el descubrimiento de la propia superioridad frente a la debilidad ajena. Para el sicoanálisis de Freud, en tanto, la risa es una manera de descargar represiones sociales e impulsos agresivos reprimidos, en una operación de venganza sobre una realidad discordante con los propios deseos. En todo caso, la buena literatura cómica provoca la risa descubriendo analogías y conexiones entre cosas que pasan inadvertidas y de ahí su necesario afán de novedades, eso sí, siempre en el marco específico de un grupo humano (Bergson), pues las comedias aparecen remitidas a una historia común, en tanto se dirigen a un colectivo social determinado.

¿POR QUÉ EL SÓCRATES DE LAS NUBES ES INVEROSÍMIL?

En efecto, el inventario de aspectos disímiles que brotan de un vistazo general del personaje arroja un conglomerado de sincretismos que rinden diversos análisis en cada una de sus facetas. Algunos de ellos son:

- a) Ser un filósofo de la naturaleza que expone una interpretación libre de la doctrina materialista y ecléctica de pensadores como Anaxágoras y Diógenes de Apolonia. Esta es la imagen que impacta con fuerza en su primera aparición en escena y, que en gran medida, alimenta la leyenda negra de un Sócrates descreído (cf. v. 225 ss.).
- b) Poseer una sensibilidad religiosa y mística con mezcla de ritualismo, al estilo de las religiones personales de misterios y de salvación purificadora (v. 265, cf. 145).
- c) Promotor de métodos experimentales de observación mediante técnicas de medición, que pudieran remitir al ejercicio intelectual de ciertos jónicos y pitagóricos (v. 195).
- d) Diestro en el arte sofístico de la retórica forense, a tal punto que este arte puede ser enseñado en su pensadero; eso sí, demostrando destrezas mentales previas, pues,
- e) Esta última habilidad solo puede ser enseñada siempre que el discípulo venga iniciado en conocimientos mínimos de geometría, astronomía, gramática y ortografía (cf. 875 y ss.), y, por último,
- f) Su discipulado tiene las características propias de una secta religiosa hermética, cuya sed –que se podría postular como la propia casa de Sócrates⁹– es finalmente destruida por el verdadero protagonista de las peripecias del drama, el rústico Estrepsíades. Este desenlace –que comprendemos pertenece solo a la versión escrita– se puede relacionar con la leyenda helenística en torno a la expulsión de la secta pitagórica de Crotona y al incendio provocado allí por Cilón y sus secuaces¹⁰.

Esta suma de elementos disímiles, además de exigir en la audiencia una preparación intelectual ilustrada en estos temas, por lo demás tratados simbólicamente, le restan la ligereza de ánimo que

⁹ Cf. Platón, *Protágoras*, que muestra una reunión de sofistas en una casa de Calias. Irónicamente Sócrates es pobre en recursos, pero rico en amigos. Análogamente, cf. Jen. *Ciropedia*, y la anécdota del rey Ciro con Creso.

¹⁰ Cf. D.L. 8.38-39; Porfirio, *Vida de Pitágoras*; 57-58, Jámbllico, *Vit. Pit.*, 35.

suponemos reinaba en una fiesta en honor a Dionisios. Dicho en breve, el personaje es simplemente inverosímil, pues al decir de Conford, representa ‘todas las malas influencias que pudieron haber en la época’ y, por lo tanto, era algo imposible de encarnarse en una sola persona. Es decir, como lo demuestra más tarde Jenofonte de modo positivo, este retrato era totalmente inverosímil. Si esto es así, no concurrió entonces el placer que es propio del espectáculo mimético, que consiste en la operación mental de hacer relaciones sintéticas que sirvan como bálsamo de la dura experiencia vital.

La pregunta es, entonces, ¿cuáles fueron las causas de un tan sonado fracaso del joven comediógrafo Aristófanes? Para reconstruir un contexto que haga posible una respuesta a este asunto, a continuación presentaré un posible esquema en base a un contrapunto con Aristóteles y su teoría de las respuestas emocionales en el arte. Puesto que, en principio, pienso que para acceder a las claves poéticas profundas de una comedia antigua se debería considerar una mínima revisión, contemporizante, de aquellas respuestas emocionales que son propias de la inspiración cómica y que debieron guiar la intencionalidad creativa del autor. Para efectos de ensayar una reconstrucción de estos asuntos, pretendo desarrollar una interpretación tentativa en torno a las respuestas emocionales de la comedia.

EL CANON POÉTICO DE ARISTÓTELES

Recordemos que Aristóteles, en su *Poética*, designa al tipo de acción representado en la comedia como lo ridículo o risible (*to geloion*, cf. 1449a) y menciona como respuesta emocional que se sigue de este tipo de espectáculo “una vergüenza indolora en absoluto corruptora”. Pero veremos que esta especie de vergüenza ajena no es la única respuesta emocional que surge dentro de las posibilidades del drama cómico. Para comenzar debemos tener presente que en la sátira es necesario tener ante la vista un objeto reconocible, pues lo que se entiende por parodia es siempre la imitación burlesca de una cosa seria, y las exageraciones teatrales son las que acentúan el contraste entre la realidad original y su *mimesis* literaria, es decir, entre lo que puede ser trivial, solemne o grave y lo que se reproduce de modo ridículo cuando es transpuesto en clave cómica.

Por otra parte, el tema de la respuesta emocional en la comedia es también comentado en el *Tractatus Coislinianus* –que se supone seguiría el canon de Aristóteles-. Allí se afirma que la emoción inducida es *a través del placer de la risa*, ya que este placer específico es la respuesta emocional más propia de la comedia. De lo ante-

rior podemos inferir que el espectáculo de lo ridículo provocaría en el espectador la expresión propia de este tipo de catarsis *a través del placer de la risa*. No obstante la evidencia de esta ecuación causa-efecto, del espectáculo de contemplación y su correlativa respuesta emocional, podemos todavía pensar que el complejo proceso emocional de este placer liberador no se agotaría con una reducción a lo meramente risible, pues hay matices diversos en el dinamismo de este complejo placer cinético de la risa que, por medio de la contemplación y la reacción, purifica las emociones contenidas en el sujeto, pues *el placer no es un fin sino un proceso* (cf. *E.N.* 1152b25).

Por cierto que reírse parece ser el placer propio de la comedia, pero eso no implica que sea la única respuesta emocional posible, ni tampoco que sea la exclusiva del género, pues reír, más que la causa del placer, parece ser el efecto final de un proceso más largo y complejo que, por lo general, coincide con un estallido de carcajadas en el *momentum* álgido del drama cómico. Así las cosas, y siguiendo a Aristóteles en sus anotaciones sobre el proceso de purificación de sentimientos –por medio de la transposición estética del teatro– constatamos que habría una respuesta emocional compleja y propia para cada género teatral.

A modo de contraejemplo, los momentos trágicos más notables, como los que acompañan el reconocimiento de un destino fatal, sirven como los catalizadores finales de la peripécia de los protagonistas y deberían causar estupor y lágrimas en la audiencia (cf. el develamiento de la verdad en *Edipo Rey*). Asimismo, los momentos cómicos cruciales, fruto del reconocimiento verosímil de una parodia puesta en escena, pueden provocar una risa commovedora que puede llegar, también, incluso hasta las lágrimas, análogamente al clímax de la tragedia. Sin embargo, risa y llanto son solamente los momentos cismáticos de la compleja experiencia estética del teatro, y todos los matices del proceso –que culminan en la emoción más intensa– representan a la vez el carácter y el talento de los poetas para producir, con su arte mimético, los procesos asociativos del público en el emotivo momento del reconocimiento verosímil. Revisaremos ahora el origen de este vocabulario, pues nos parece relevante para lo que viene.

MÍMESIS, INTELECCIÓN Y CATARSIS

Desde el planteamiento inicial de la *Poética* de Aristóteles se perfila la operación de la *mimesis* como el concepto clave para describir el fenómeno artístico (1448b15-17), ya que el placer estético del arte se obtiene a la vista de todas las representaciones miméticas de las que se

puede aprender algo y hacer inferencias de sentido, en base siempre al reconocimiento espontáneo de lo verosímil. Aristóteles, siendo un intelectualista, señala que estos placeres, derivados de la expectación teatral, se asocian e identifican naturalmente con la actividad del aprendizaje y de la inferencia intelectual, que son operaciones mentales netamente relacionales, lo que introduce un importante matiz en la comprensión de los placeres del teatro. De esta manera, en el trasfondo racional del espectador se producen las asociaciones de ideas que conducirán a la purificación de las emociones, que también son señales valorativas del placer y del dolor, propias de todo sujeto ético. Todo esto se desarrolla mediante un mecanismo especulativo que consiste en la transposición de los valores personales en lo visto, ayudando así a la *catarsis* purgativa de estos sentimientos morales en la proyección del placer y el dolor propio en el otro, cuestión semejante a la forma de operación de la envidia (*fthónos*). Por último, esta proyectiva es una función purgativa propia de las artes de la representación. De lo anterior se puede deducir también que hay una estrecha relación de semejanza entre el concepto de purificación del ánimo y la acción del aprendizaje, puesto que el acto de comprensión es, en esencia, la purificación de la ignorancia. El placer de la comedia surgirá entonces:

...de la mimesis de los más viles, pero no de toda especie de vicio, sino de lo que parece ridículo (geloion), que es un defecto y una vergüenza indolora y en absoluto corruptora, como justamente la máscara cómica es algo feo y desfigurado sin dolor (1449^a35).

De tal manera, tragedia y comedia son semejantes en cuanto al placer intelectual derivado de la *mimesis*, pero difieren tanto en el contenido como en el énfasis de sus respuestas emocionales, pues la tragedia se relaciona con el espectáculo de lo terrible y lo sublime, y la comedia con lo ridículo y risible. La respuesta emocional de esta última la sentencia Aristóteles como *una vergüenza indolora y en absoluto corruptora*, que también puede pensarse como la transposición de la propia vida moral en la vergüenza ajena, una vez verificado el resorte del reconocimiento dramático en algún elemento verosímil. Así, analógicamente, el temor y la compasión empática son predicables como emociones correlativas a los espectáculos trágicos y, por el otro lado, la vergüenza indolora sentida ante la mascarada cómica sería la reacción natural ante las acciones vistas y juzgadas como ridículas.

De tal suerte, Aristóteles, en su conocida definición de la tragedia, reconoce que es un género que imita acciones nobles (*praxeos spoudaias*), en tanto que la comedia imita a personas viles o peores (*phauloteron*, cf. *Poetica* 6), situando desde ya un contrapunto posi-

ble entre un espectáculo agónico, digno de compasión, y las acciones que son risibles con la simpatía del espectador.

EL CANON CÓMICO DE *NUBES*: INDIGNACIÓN Y RISAS

No obstante lo establecido anteriormente, comprobamos que existen numerosos ejemplos en comedias de Aristófanes en las cuales la respuesta emocional que se sigue, ya sea explícita o transversal al argumento satírico, es propiamente la indignación y no la risa franca, lo que introduce otra perspectiva de las respuestas emotivas en donde se mezcla el placer y el dolor de modo diverso en el proceso de liberar tensiones asociadas a lo visto. Tal es el caso de los episodios finales de *Nubes* (cf. 1476-1477), donde Estrepsíades cae en cuenta del tremendo error que ha cometido al confiar en Sócrates y pretende reparar la injusticia prendiéndole fuego al Pensadero. Algo semejante acontece en *Lisístrata* (588-592), donde la heroína reclama por el alto precio que deben pagar las mujeres de la ciudad por el esfuerzo de la guerra: la muerte de sus esposos e hijos. Estos casos muestran que la emoción de la justa indignación –sea o no conducente a la risa– también se relaciona con la aprehensión del “espectáculo ridículo”, especialmente cuando surge ante la vista la buena fortuna inmerecida en algún personaje odioso y sin escrúpulos.

Por su parte, L. Golden sostiene que la teoría cómica de Aristóteles requiere de la representación de una acción ridícula, y que tal acción naturalmente evoca una forma de indignación –sea risible o no el final del proceso– y que tal sería en propiedad una de las características del género cómico. El punto de apoyo de esta inferencia se encuentra en la *Retórica* (1386b9), donde el macedonio especula que la emoción opuesta a la compasión (*eleos*) es la indignación (*nemesan*).

En efecto, la situación de polaridad ética entre la compasión y la indignación pudiera satisfacer en parte la investigación de los placeres propios de la comedia. Esto se verifica si atendemos a la hipótesis de que tragedia y comedia son géneros contrarios, y que aquella emoción que es la polaridad opuesta de la compasión –forma transpuesta del temor (*fóbos*)– debería ser también un sentimiento propio de la comedia. Esta sería la indignación justa que, en el marco de la ética peripatética, es la irascibilidad virtuosa, siempre y cuando vaya acompañada de algo de justicia. Este aspecto aporta una pista clara sobre las respuestas emocionales que buscamos, puesto que el esquema retórico aristotélico tiene sus raíces y claras resonancias en el marco de la ética y la estética, que son diversas perspectivas de un mismo sujeto moral.

Por cierto, en la *Ética Eudemia* aparece también la “noble indignación” como un justo medio virtuoso, de la recta razón o prudencia ética, en relación al placer y al dolor. Este modo de virtud se da en relación a la percepción ética de un mal inmerecido en uno (u otro sujeto moral), cuyo vicio por exceso es la envidia (*fthónos*), un sentimiento de dolor por causa del bien (o placer) ajeno.

Por último, este esquema aristotélico de la virtud como el justo medio entre dos excesos se complementaría con la respuesta emocional viciosa, esto es, de un cierto placer estético motivado por el dolor ajeno, donde el sujeto moral peca por un defecto sin denominación precisa en la *Ética Eudemia* (*anônymon*). Sin embargo, esta forma de antipatía se denomina “malignidad” en la *Ética Nicomaquea* y se describe como una suerte de malicia, derivada de una percepción gozosa ante el dolor ajeno (*E.E.* 1221a; cf. *E.N.* 1108b).

En el ambiente de la *Poética* (cf. 1453^a2-7), Aristóteles identifica a la compasión y al temor como las emociones que sentimos hacia cualquier personaje que, siendo semejante a nosotros, cae en una mala fortuna de manera inmerecida. Esta forma psicológica de commiseración es producto de un mecanismo de transposición del miedo personal ante algo terrible que amenaza al héroe trágico. De esta manera se comprende que la compasión es a la vez commiseración, es decir, la emoción compartida de la miseria humana frente a una mala fortuna inmerecida. Así, el *pathos* del miedo directo –más intenso y personal– resultaría del reconocimiento creíble de nuestra propia vulnerabilidad ante una amenaza mortal. Esta relación referencial a las emociones de la tragedia es desarrollada con amplitud en otro lugar de *Retórica* (cf. 1385b13-16). Allí se define a la compasión como una experiencia dolorosa causada por un mal destructivo que le acontece a alguien que no lo merece. Además se observa que cualquier cosa que sintamos como una amenaza para nosotros, produce compasión cuando les ocurre a otros (cf. 1386^a26-28). Algo semejante sucede con el miedo (*fóbos*) cuando aquellas cosas temibles son las que se designan como compasibles (*eleos*) cuando ocurren a personas distintas de nosotros.

UNA POSIBLE RECONSTRUCCIÓN DE LA RESPUESTA EMOCIONAL EN EL DRAMA CÓMICO

La doctrina definitiva de Aristóteles sobre la comedia siempre será una discusión abierta, desde el momento en que se ha admitido como perdida aquella parte de la *Poética* que se compromete a desarrollar en su programa de intenciones (cf. *Poética* 6, al inicio). No obstante

esta tradición de subentendidos, es posible reconstruir una inferencia armónica sobre el asunto basados en los elementos de juicio que ya hemos adelantado previamente, es decir, siempre en contraste musical con la tragedia. De tal modo, podemos por fin adelantar un esquema tentativo sobre la doctrina de Aristóteles sobre la respuesta emocional del drama en base a un contrapunto como el descrito.

Por consiguiente, sobre las emociones trágicas en la *Poética* podemos resumir que:

1. Compasión y temor son emociones dolorosas.
2. Compasión y temor son evocadas por la contemplación de un mal destructivo, tales como la muerte y las heridas.
3. Compasión y temor concurren bajo las circunstancias de la mala fortuna inmerecida en personajes semejantes o superiores a nosotros.
4. Compasión y temor son como dos aspectos –anverso y reverso– de la misma experiencia emocional ante la temible mala fortuna. La compasión es el reconocimiento doloroso de lo que acontece a otros, distintos de nosotros, y el temor acontece cuando el reconocimiento de la mala fortuna se percibe como una amenaza real para nosotros mismos.

La posible analogía que proponemos como la respuesta emocional de la comedia sería:

1. La vergüenza indolora –vale decir la vergüenza ajena– y la indignación son emociones en que se mezcla el placer y el dolor.
2. La vergüenza ajena y la indignación son evocadas por el espectáculo de lo ridículo.
3. La vergüenza ajena y la indignación concurren bajo las circunstancias de la percepción de una buena o mala fortuna inmerecida en personajes que son semejantes o peores que nosotros.
4. La vergüenza indolora, en absoluto corruptora, y la indignación son aspectos que acompañan a la experiencia emocional de la risa, que tiene como vehículo de su proceso a la experiencia de transposición del sentimiento del placer y del dolor ajeno.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La experiencia estética de la comedia es un proceso que conduce finalmente a un estado de purificación por aligeramiento, mediante el

reconocimiento placentero del sentido del humor, y cuya expresión álgida es la *catarsis* de la risa. Una vez sentado lo anterior, podemos reconstruir las causas y efectos del fenómeno artístico, pues correlativamente a las respuestas emocionales están sus resortes en las acciones de los héroes trágicos o los sátirocómicos, cuyo perfil está definido por un carácter esforzado (*spoudaios*) o vicioso (*phaulon*) según el caso, y que se pueden comprender mejor como antinomias simétricas precisas. Sin embargo, dicha situación antinómica no nos autoriza a resolver definitivamente la pregunta por las respuestas emocionales de una manera tan polarizada, ya que la complejidad de los matices dramáticos de una obra poética no se dejan reducir fácilmente en una sola reacción emocional. En el caso de la comedia, los sujetos de la parodia debieran ser de más fácil reconocimiento para el público. Esto no solo por el lenguaje coloquial asociado al metro yámbico, sino principalmente por las evidentes intenciones políticas que son naturales del género. De allí el evidente afán moralizador de las parodias cómicas, que conducen a su placer propio a través de una sutil mezcla de placer y dolor, y que, semejante a la envidia (*fthónos*), es una pasión proyectiva y compasiva –y, por ende, vehículo de autoafirmación de tesis éticas, políticas y religiosas–. Finalmente debemos reconocer que este arte mimético de acciones humanas tiene una reconocible dimensión moral, es decir, ética y política, y que sostiene siempre una propuesta ideológica en su economía de los placeres y dolores, que es la herramienta propia de utopistas, demagogos o ideólogos políticos (cf. *E.N.* 1104b). Así, el arte de la comedia también encuentra una orientación política en la teoría del placer, pues como dice Aristóteles en *E.N.*:

El estudio del placer y del dolor pertenece al filósofo político; él es quien dirige el fin, mirando hacia el cual llamamos a una cosa buena o mala en sentido absoluto... pues hay placeres que son vergonzosos y objeto de censura, y otros que son nocivos, pues algunas cosas agradables son nocivas. Y que el bien supremo no es un placer lo demuestra el hecho de que el placer no es un fin, sino un proceso (E.N. L. VII, 1152b y ss.).

A partir de esta última cita podemos recapitular que, para el pensamiento peripatético, el placer de la comedia corresponde a un proceso propio, que se despliega en un horizonte de significados comprensibles para el pensamiento, pero que se expresa en última instancia en las partes pasionales del ser del hombre. De otra parte, la emoción que es propia de la comedia es sin duda el placer anárquico de la risa, pero podemos ya sostener que el éxtasis jocoso es solo un momento cismático de la comedia, como puede ser el emocionarse hasta las lágrimas en la contrapartida trágica.

Esto explicaría la situación transitoria, transversal o provisional de las diversas emociones que se evocan en las comedias. De tal suerte, en el horizonte de elaboración de una parodia reconocible, la ironía del lenguaje cómico contiene al menos un doble estándar, pues despliega en su quehacer discursivo emociones tales como la indignación, la envidia, la malicia y la vergüenza indolora o ajena, que operan a modo de convergencias, pues, en sus momentos cumbres, posibilitan la *catarsis* propia de la comedia, en una operación intelectual causada por el reconocimiento de asociaciones que, con mayor o menor virtud, aligeran aquella visión trágica del mundo de los griegos como un aire fresco que revitaliza los resortes de su alegría.