



Onomázein

ISSN: 0717-1285

onomazein@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Chile

Morales Troncoso, David E.  
SENTIDO Y CONTRASENTIDO DEL HUMOR EN LA COMEDIA NUBES  
Onomázein, vol. 1, núm. 9, 2004, pp. 187-204  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134517749009>

- 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

## SENTIDO Y CONTRASENTIDO DEL HUMOR EN LA COMEDIA *NUBES*\*

David E. Morales Troncoso

Pontificia Universidad Católica de Chile

*Este escrito es por la Paz*

### PREFACIO

El presente trabajo pretende hacerse cargo de una pregunta que me ha surgido frecuentemente en la investigación de las fuentes socráticas, de las cuales la comedia de Aristófanes es la que inaugura la cuestión con su comedia *Nubes* (424 a. C.). Esta obra tuvo en su momento una mala recepción del público cuando se estrenó en las fiestas dionisias de Atenas, quedando en el último lugar de la competencia de aquel año.

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 verosímil a este asunto, he dividido mi apreciación en dos aspectos, el primero relacionado con la naturaleza de la Comedia Antigua desde el punto de vista del espectador y su experiencia estética, para luego avanzar hacia un breve análisis de la obra poética de Aristófanes y la orientación política de la comedia *Nubes* en particular. Así las cosas, transitando desde la perspectiva del público hacia la del comediógrafo, en lo que sigue me ocuparé de revisar el posible sentido que tiene el *Sentido del humor* como apelación emotiva de la comedia, para luego enfatizar algunos de los aspectos del notable *contrasentido* que representa la composición de una parodia que no provocó la respuesta emocional que es la más propia de la comedia, como parece ser el caso de la fracasada *Nubes*. De allí entonces que el título *Sentido y contrasentido del humor en la comedia Nubes* corresponda al siguiente desarrollo.

---

\* Este trabajo es resultado del proyecto FONDECYT N° 1010466.

## I

Un breve análisis de los fundamentos del humor puede conducir a una interpretación coherente de la expresión poética cómica, de la que Aristófanes es el maestro de la Comedia Antigua. Como buen poeta y precursor del género, fue un gran creador de nuevo léxico y además un innovador de la puesta en escena, pues tenía ideas claras e innovadoras para componer el fondo y la forma de sus cerca de cuarenta obras, de las que sobreviven once comedias de notable factura.

En principio pienso que, para acceder a las claves poéticas profundas de una comedia antigua, se debiera considerar una mínima revisión, contemporizadora, 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 un esquema tentativo en torno a las respuestas emocionales de la comedia, para luego, en segunda instancia, explorar las estructuras simbólicas que subyacen al plan dramático de la comedia *Nubes* –parodia de la sofística de la época–, para así descifrar algunos aspectos del desgraciado destino de una comedia antigua que pecó de exceso de filosofía, en su afán de denuncia y crítica social.

### El Canon Poético de Aristóteles

Aristóteles, en su *Poética*, designa al tipo de acción representado en la comedia como lo ridículo o risible (*to geloion*, cf. 1449a), y menciona la respuesta emocional que se sigue de este tipo de espectáculo como “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 el drama satírico 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 *mímesis* 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 sería la respuesta emocional más propia de la comedia. De lo anterior podemos inferir, de modo verosímil, 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 un reconocimiento del destino fatal, sirven como catalizadores finales de la peripecia de los protagonistas, y debieran causar estupor y lágrimas en la audiencia (cf. *Edipo Rey*). Asimismo los momentos cómicos cruciales, fruto del reconocimiento verosímil de una parodia puesta en escena, pueden provocar una risa conmovedora y también llegar incluso hasta las lágrimas, análogamente a 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 gatillar, con su arte mimético, los procesos asociativos del público en el emotivo momento del reconocimiento verosímil. Revisaremos ahora el origen de este vocabulario relevante.

### **Mímesis, intelección y catarsis**

Desde el planteamiento inicial de la *Poética* de Aristóteles, se perfila la operación de la *mímesis* como el concepto clave para describir el fenómeno artístico (1448b15-17), ya que el placer estético se obtiene a la vista de todas las representaciones miméticas de las que se puede aprender algo y hacer inferencias de sentido, a base siempre del 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 (*phthónos*). 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<sup>a</sup>35).*

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 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 (*práxeos spoudaias*), en tanto que la comedia imita a personas viles o peores (*mimesis phaulóteron*, cf. *Poética* 6), situando desde ya un contrapunto posible 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), en donde Estrepsíades cae en cuenta del tremendo error que ha cometido al confiar en Sócrates, y pretende reparar su injusticia prendiéndole fuego al pensadero. Algo semejante acontece en *Lisístrata* (588-592), en 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 (*éleos*) es la indignación (*némesis*).

En efecto, la situación de polaridad ética entre la compasión y la indignación pudiera satisfacer en parte la investigación por 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 (*phóbos*)– debiera 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 con la percepción ética de un mal inmerecido en uno (u otro sujeto moral), cuyo vicio por exceso es la envidia (*phthónos*), 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 para Aristóteles. Sin embargo, esta última antipatía se trataría de una suerte de malicia, derivada de una percepción gozosa ante el dolor ajeno (cf. *E.E.* 1221a).

En tanto, en el ambiente de la *Poética* (cf. 1453<sup>a</sup>2-7), 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 conmiseración 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 conmiseración, es decir, la emoción compartida de la miseria humana frente a una mala fortuna inmerecida. Así el *páthos* del miedo directo –más intenso y personal– resultaría del reconocimiento verosímil 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 observa que cualquier cosa que sintamos como una amenaza para nosotros, produce compasión cuando les ocurre a otros (cf. 1386<sup>a</sup>26-28). Algo semejante sucede con el miedo (*phóbos*) cuando aquellas cosas temibles 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 verosímil sobre el asunto a base de los elementos de juicio que ya hemos adelantado más arriba, es decir, siempre en contraste musical con la tragedia. De tal modo, podemos adelantar un esquema tentativo sobre la doctrina de Aristóteles acerca de la respuesta emocional del drama a base de 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 personas semejantes 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 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 ocurren bajo las circunstancias de la percepción de una buena 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.

Este 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 estético, pues correlativamente a las respuestas emocionales están las acciones de los héroes trágicos y cómicos, 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 matices dramáticos de una obra poética no se deja reducir en una sola



reacción emocional, como parece pretender L. Golden. En el caso de la comedia, los objetos de la parodia debieran ser de más fácil reconocimiento para el público. Esto no sólo 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 (*phthónos*), es una pasión compasiva –proyectiva– y por ende vehículo de autoafirmación de tesis sociopolíticas y religiosas. Además debemos tener presente 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 e ideólogos políticos (cf. *E.N.* 1104b). Así el arte de la comedia también encuentra su finalidad política en la teoría del placer, pues como dice Aristóteles:

*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 la cita anterior podemos inferir que el placer de la comedia corresponde a un proceso propio, que se despliega en un horizonte de significados comprensibles para el pensamiento. De otra parte, la emoción que es propia de la comedia es sin duda el placer anárquico de la risa, pero sostenemos que el éxtasis jocoso es solo el momento cismático de la comedia, como puede ser emocionarse hasta las lágrimas en la contrapartida trágica.

Esto explicaría la situación transitoria, transversal o provisoria, 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 y la vergüenza indolora –es decir, la 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 con un aire fresco que revitaliza los resortes de su alegría.

## II

En lo siguiente quisiera establecer algunas observaciones en torno al *sentido* profundo –quiero decir fundamentalmente político, religioso y social– que esconden los vivaces juegos del humor de las comedias aristofánicas y, junto con ello, salvar la interpretación de una coherencia interna en los diversos *contrasentidos* que normalmente acompañan a los recursos cómicos que operan especulativamente. Es el caso de la exageración, el sentido del ridículo y el absurdo, materiales de un humor sarcástico pero de corte fino e incisivo. De esta suerte encontramos que la forma general del argumento cómico es irónica, y que sustenta el texto y el contexto de estas complejas parodias que denotan, casi siempre, unas claras intenciones personales del autor que servirán como factores determinantes para intuir la posición del poeta sobre los temas emergentes de su tiempo.

### Los primeros años de Aristófanes; su anhelo de Paz

Un claro ejemplo de la vocación de nuestro autor por la cosa pública fue su singular vocación pacifista en tiempo de guerra, pues desde sus comedias el poeta busca recuperar la esperanza en la concordia en medio de las dificultades de la guerra y del asedio espartano a la ciudad de Atenas.

Sus primeras obras conocidas se inspiran en este ideal antibelicista, puesto que sus años más creativos coinciden con la Guerra del Peloponeso (429-404) y las breves treguas del conflicto. Por ejemplo, *Paz*, que fue escrita en el año 421 con motivo de la celebración de la paz negociada por el general Nicias. Se sabe que este ideario pro paz ya era un tema recursivo en su obra perdida *Babilonios* (426, Dionisias, primer lugar) y al año siguiente en *Acarnios* (425, Leneas, primer lugar). En esta última se describe el estado de ánimo de los campesinos del demo rural *acarniense*, confinados al interior de los muros de Atenas durante el episodio de las guerras conducidas por el general Arquidamo. Aquí el protagonista, un campesino de nombre Dikeópolis –el *ciudadano justo*– firma una paz de treinta años en contra de la voluntad del belicoso general Lámaco.

En ambos títulos su postura antibélica es muy clara y eso se manifiesta en los ataques a demagogos como Cleón, que durante las asambleas de la democracia inclinó la balanza de la mayoría hacia las armas y la confrontación. Estas obras le valieron la enemistad de los aludidos y hay razones para suponer que se le acusó de sedición, como se lee en un escolio a *Acarnienses*: “Cleón le demandó por *adikía* contra los ciudadanos, como si hubiera compuesto aquello por

escarnio del pueblo y del consejo, y le acusó de extranjería y le llevó a juicio, pues en esta comedia se burló de las magistraturas, tanto de las elegidas por sorteo como de las elegidas por votación, como también de Cleón, en presencia de los delegados extranjeros” (cf. L. Gil, p. 148).

Por otro lado, es de notar que las primeras representaciones del joven poeta no fueron dirigidas por él mismo, sino que por maestros avezados de la época, como Calístrato y Filónides. Al parecer sintió una cierta inseguridad para dirigir sus obras en el principio de su carrera, pues se sentía más cómodo con las musas poéticas que en un rol de director. Su timidez inicial no le permitió dirigir los montajes de sus primeros años, cediendo la *didaskalía* (dirección del coro) a maestros experimentados, cosechando de paso excelentes resultados.

Sólo más tarde, con *Caballeros* (424, Leneas, primer premio) será la ocasión para competir con su nombre propio. En esta última obra se exhibe con renovada valentía otro duro ataque a la demagogia de Cleón, representado por Paflagonio –*el agitador*–, que engaña vilmente a Demos –*el pueblo*– con regalos y lisonjas. Y es justamente en la *parábasis* de *Caballeros* (v. 512 ss.) donde el corifeo menciona los motivos de sus reservas para dirigir, aduciendo la dificultad de una representación cómica y la volubilidad del público, que puede destruir en minutos una larga preparación de meses.

### Las parábasis y el coro como lugares ideológicos del autor

El *locus* privilegiado en donde podemos rastrear el sentido de sus críticas políticas es particularmente en los versos dedicados al Coro y especialmente en la *Parábasis*, momento en que el poeta se dirige a la audiencia frontalmente, aunque enmascarado en la persona del Corifeo. Este recurso escénico es una figura propia de la comedia griega antigua, y era intercalada en las diversas pausas del drama cómico. Aquí se escucha de primera mano al autor de la obra, y a la vez se opera una especie de suspensión del juicio estético, consistente en el desvío de la atención desde el interior de la tensión dramática que va fluyendo a partir del argumento o del mito. Así las cosas, la *parábasis* siempre es el pronunciamiento, simbólico o directo, de un mensaje personal que expresamente el autor habría querido declamar con su propia voz.

Es bueno precisar que este recurso de los antiguos comediógrafos es una licencia original de la poética cómica anterior a la censura, y que como figura dramática induce a la suspensión provisional de la atención a los asuntos del drama, es decir, del juicio estético respecto de la farsa que se ha puesto en escena, lo que constituye de hecho un

gesto artístico-retórico exclusivo de la comedia. Esta libertad sin límites se da sólo en las reglas del juego de la comedia antigua, apadrinadas por el dios anfitrión Dionisio y los fines catárticos de la risa, que no escatimaron medios de expresión en la primera época, es decir, la previa a la censura estatal que se aplicará en el siglo IV.

Lo que me parece importante de destacar es que esta suerte de reflexión, expuesta al interior mismo de la obra teatral, sólo es posible para el poeta por la libertad que concede esa especie de desdoblamiento colectivo que son las carcajadas del público. Al mismo tiempo, el efecto político de este estallido de asentimiento feliz constituye algo así como la demagogia del evento cómico, pues convoca a la reunión coral de todos los ciudadanos, dispersos por el cuerpo de la ciudad y que vibran al unísono, reunidos por la alegre risa que parece suspender el sentimiento trágico en esta liturgia cívica del teatro.

En efecto, entiendo que el sentido de este humor va siempre orientado a un cuerpo social o a determinados grupos, y cuando es expresado con el tono poético de una comedia, siempre es una expresión dirigida a un colectivo determinado, puesto que los referentes son desde y hacia el genio de un pueblo. La risa es siempre coro, y brota desde el suelo mismo de la sociedad a través de sus imágenes más comunes: el mundo de la política, la religión, del trabajo, de lo rural, del matrimonio, de la cultura de la vida e incluso desde el teatro mismo. Estas realidades e instituciones son el material natural de la comicidad que se desarrolla en las diversas parodias de la sociedad ateniense, que se completan con las alusiones a las personas mismas de la *polis*.

En el caso de Aristófanes, el poeta suele incurrir en la reiteración del ataque a personalidades conocidas de su época, sobre todo en la primera parte de su producción, cuando no pesaba censura sobre tales prácticas. Este es el caso de su recursiva atención al ciudadano Cleón, al político Pericles, o a los sofistas Pródico y Sócrates, que son objeto de atención y denuesto en varias de sus comedias.

Volviendo a la *parábasis*, conviene revisar su contenido y su contexto. En la versión revisada que se conserva de *Nubes*, el corifeo-poeta se extiende bastante en relación con su decepción por el veredicto de los jueces que, en la ocasión de la competencia dionisiaca del 424 a. C., le concedió el último lugar por razones que suponemos más de técnica dramática que por su calidad literaria. Pues, en comparación con otras obras, es una comedia bastante intelectualizada y de difícil acceso para los no ilustrados, puesto que su simbología escénica y las extrañas imágenes simbólicas preparan el terreno para los posteriores juegos discursivos de corte sofístico, en unas comple-

jas parodias de las *macrologías* de sofistas de la época, como Gorgias, Pródico o el mismo Sócrates.

Aristófanes, por su lado, se encargará en la *parábasis* de impugnar a los espectadores que no comulgan ni entienden bien este juego de palabras para gentes cultas, y que pudiera haber parecido un trabalenguas inverosímil para el hombre común, pues, como ya he señalado, la revisión de los parlamentos del coro y las *parábasis* suelen ser los lugares privilegiados para adelantar el sentido último de un humor de autor, que con sus propias claves simbólicas construye su verdadero pensamiento de poeta, oculto detrás de sus caracteres, y cuya vena narrativa es la parodia, la ironía y el contrasentido como formas regulares de su ingenio.

En algunas de sus obras es bastante obvio el entendimiento de un sentido final, digamos provisionalmente político, y de consecuencias pedagógicas o demagógicas que se desarrollan en los argumentos y que se desenvuelven, con buen arte, desde un conflicto planteado en sus comienzos hacia un nudo dramático y su posterior desenlace.

En esta perspectiva podríamos hablar del sentido, o la intencionalidad, del sentido del humor a partir del foco de convergencia que las situaciones aleccionadoras proponen en las comedias a través de sus elocuciones y peripecias. Tales parecen ser las señales de interpretación política que el poeta expresa frente a situaciones contingentes.

En efecto, en obras tales como *Paz* o *Acarnienses* se desprende con suma claridad que el poeta aboga fuertemente por la paz en el conflicto de Atenas con Esparta, defendiendo con belleza lírica las bondades propias de la vida pacífica frente a la penosa guerra entre las ciudades helenas. Esta perspectiva antimilitarista también es un motivo de reflexión en *Lisistrata* (*destructora de ejércitos*), que junto a *Asambleaístas* es un intento de revolución matriarcal en medio de una sociedad fuertemente machista. En tanto en *Avispas* encontramos los elementos de juicio que hacen tangibles las señales reconocibles de una instancia de corrupción en el sistema de tribunales populares y los peligros que representan algunas fisuras del sistema democrático.

Sin embargo, es quizás en obras como *Aves* y su postrera creación *Pluto* en donde la crítica social se amplía a niveles máximos de abstracción y simbolismo, y se puede detectar, en medio del drama *atópico*, una expresión de ideología política, de visión progresista y hasta cierto punto revolucionaria, que culmina en la propuesta explícita de una utopía social en que se pretende representar un cambio sustantivo de las condiciones políticas, sociales y religiosas de una ciudad que, a través de la crítica cómica, deviene en un estado ideal que se acerca claramente a una discusión propia de la época de

ilustración ateniense, cuya máxima expresión conservada es el planteamiento filosófico de la *Politeía* de Platón. En efecto, en *Aves* es sorprendente la construcción *atópica* de la ciudad de los pájaros, en que se opera un desplazamiento rotundo de las formas tradicionales de la piedad, pues los dioses olímpicos han perdido su efectividad en la nación y son desplazados por un nuevo culto a las divinas aves. Estos elementos de imaginería divina son recurrentes en su ácida crítica de la impiedad política ateniense, y aunque no siempre se respetan los aspectos sagrados de la teología mítica —como en el caso de *Ranas* y el viaje de Dionisio al inframundo, o las formas de piedad popular en *Tesmoforiantes*—, la imaginería religiosa de la comedia se asocia con naturalidad a las intenciones renovadoras de las instituciones públicas, que acusan síntomas de decadencia en tiempos de crisis, como los que en efecto acompañaron a la creación de las comedias aristofánicas y la posterior extinción del tiempo de autonomía de las ciudades griegas.

A continuación me detendré en el análisis de algunos rasgos de la comedia *Nubes*, en los que podremos inferir el sentido crítico-social como un aspecto determinante del sentido que orienta al humor y las contradicciones que por naturaleza comporta.

### **El andamiaje mítico de las Nubes como pasaje de la Physis al Nómos**

La comedia *Nubes* tiene una estructura similar a *Avispas*. En esta la figura protagonista es la de un hombre mayor que sufre una transformación que transita desde la madurez hacia una suerte de rejuvenecimiento, y en que el hombre maduro aprende una lección a partir de una experiencia que va desde lo lastimero a lo ridículo. No obstante las diferencias entre ambas obras, sus semejanzas estructurales son notables y hasta cierto punto corren con una misma experiencia de sentido análogo. En el caso de *Estrepsíades*, sus acciones sugieren una regresión al rol inexperto de la condición de *efebía*, la que, al mismo tiempo, conlleva una reversión del orden moral y social imperante debido a los constantes giros que van tomando sus grados de iniciación en la educación sofística y retórica. Esta orientación hacia la decadencia moral es subrayada especialmente desde la perspectiva del coro de nubes, que aquí representa la posición decisiva de lo divino en el orden propio de la justicia, que se expresa en la entonación moralizante de sus parlamentos. Junto a éste, surge también la voz singular del poeta, especialmente en la *parábasis*, para guiar la comprensión general de la peripecia aleccionadora.

En efecto, el rito de pasaje de la *efebía* es transitado por el viejo *Estrepsíades*, un ciudadano medio, de origen rústico que, en contras-



te con su hacienda rural con sus esclavos, posee una esposa y un hijo con gustos ciudadanos y muy caros.

Por su parte, Filocleón se relaciona con la ciudad a través de su actividad como juez de la cosa pública en la administración de justicia. Estrepsíades, en tanto, tiene ingentes deudas pendientes con algunos ciudadanos, que apuntan a convertirse en causas judiciales con el correr de las lunas. Filocleón casi no menciona a su mujer, en tanto Estrepsíades habla elocuentemente de su esposa al principio, denotando a la vez un matiz nostálgico de la vida rural, en fuerte contraste con la ciudad. En la exageración de los contrastes se aprecia un cierto romanticismo asociado a la vida del campo y su ritmo natural. El contrapunto entre él y su mujer se acentúa más debido a que se revela como una dama de buena familia y con conexiones sociales importantes; Megacles hijo de Megacles es el nombre de un descendiente del clan de los Alcmeónidas, secretario del tesoro de Atenas en 428/27 (cf. Bowie p.103), en tanto su suegra Cesira también es un personaje renombrado. El viejo rústico expone en simples versos yambos cómo fue que pasó desde una vida en que se mezclaban los aromas campestres de la vida natural a una posición social encumbrada, en medio de la cultura política ateniense. En términos hermenéuticos estos aspectos iniciales son los que describen el paso de la *efebía*, como un ritual de iniciación, cuyo énfasis está dado por el movimiento translaticio de la vida del campo a la ciudad, cuya oposición puede ser subrayada como rito de transición; además el anciano ocupa una posición ambigua ya que Estrepsíades es víctima de sus propias opiniones, que lo presentan desde un principio con un perfil problemático y contradictorio, pues no termina de adaptarse a la vida de la ciudad. En tanto, el *pensadero* de Sócrates se encuentra al alcance de vista desde su propia casa (v. 91), lo que sugiere que su familia vive en el interior de la *polis*.

Fidípides también es un personaje marginal y con su ambigüedad propia. Participa de la caballería, pero vive en casa de sus padres, ya que su madre lo ha querido relacionar con la aristocracia de caballeros desde su nacimiento –inferencia hecha a partir de los nombres que eligieron para su retoño–, y que en su actual condición de *efebía* protagoniza el momento de asumir responsabilidades, como lo son sus deudas de la hípica. Lo notorio, en principio, es que tanto los nombres, las actividades y las vestiduras son señales de un nivel social superior dentro de la ciudad. Por su parte, el viejo, en el prólogo, describe con ingenuidad su transición experimentada desde vivir en el campo a la ciudad, como una transformación asumida a través de su matrimonio con una ciudadana que, a la vez, representa la oposición conceptual de la vida natural idealizada en lo rural y el



estilo de vida cultural de una ciudad. De tal manera podemos inferir cómo se representa en el escenario de este drama la clásica oposición entre la *physis* y el *nomos* que, en la perspectiva de la añoranza del viejo por el tiempo anterior, sugiere una clara inclinación decadente en lo que respecta a la vida frívola y materialista de la civilización. Así, en la representación de esta oposición clásica entre naturaleza y convención se ilustra el movimiento de transformación que padece el individuo en su devenir hacia la inculturización que, en clave de la comedia, se exhibe con la entrada al pensadero. Este desplazamiento sin retorno lo conducirá a las instancias más sofisticadas de la educación privada que la polis ofrece en su época. En este sentido la escuela de Sócrates es también como un margen límite de la existencia urbana, llegando a ser un lugar excesivamente civilizado, en donde se reúnen simbólicamente los aspectos más diabólicos, en el sentido de ser el punto de la más extrema desnaturalización.

### Mito y rito en las Nubes

Los aspectos rituales, como parodias de iniciación, que acompañan al protagonista a su entrada al pensadero –y que se repiten en momentos posteriores– conllevan algunos aspectos ctónicos relacionados con el submundo de lo invisible. En efecto, esta es una guarida de almas como el Hades (v. 94), cuyo semblante pálido recuerda el mundo de los muertos más que un conjunto de jóvenes caballeros (103, 119 ss.). Es por esto que recuerdan el aspecto espectral de los prisioneros espartanos de Esfacteria (186). A esto se añaden sus preocupaciones por las cosas de debajo de la tierra (188, 192), de donde reconocen haber surgido (*gegeneis*, 853). Así, el hecho de estar todo el tiempo en la escuela y no salir nunca al aire libre (198) contrasta con la rutina normal de los jóvenes que acuden a diario al entrenamiento en la palestra (964 ss.). Son como las bestias que, a diferencia de la gente normal, no se bañan ni se afeitan (835-7), ni usan calzado en sus pies (103). Es por eso que sus intereses y sus creencias están lejos de la experiencia del hombre común (200-17, cf. 191-4). Estas ideas se refuerzan por el hecho de que la inclinación de la mirada hacia la tierra es una diferencia fundamental entre los animales y los hombres y que, en el caso de los iniciados del pensadero, se ve que orientan su trasero hacia el cielo y su cabeza a las profundidades de la tierra, invirtiendo las funciones naturales de los extremos del cuerpo.

Por otro lado, los rituales que marcan la primera iniciación del viejo en su ingreso al pensadero de almas sabias son aspectos graduales de una más compleja iniciación en los superiores. El estudiante

anónimo que recibe al viejo los llama misterios (*teletai*, 143) en un tono religioso que más adelante se retoma, cuando Sócrates lo admite ya como discípulo y se parodia la entronización, las vestimentas y las aspersiones rituales asociadas a la iniciación en el culto de misterios. Una vez cumplido lo anterior, es introducido a los nuevos dioses del pensadero (255) y se le tiene por preparado para un estilo de vida ascético.

Tal como un efebo llega a ser parte del mundo de los adultos, en un movimiento desde los márgenes naturales hacia el centro de la comunidad, así también la austeridad de este pasaje dramatiza la transición que, al contrario de lo que se esperaba en un principio, no lo libera de una vida sin problemas, sino que lo conduce hacia otros dilemas insospechados.

Un segundo ritual se sugiere cuando Estrepsíades accede a los lugares más profundos del pensadero, y su señal es cuando pregunta por un pastel de miel, como ofrenda al oráculo de Trofonio (508), para el cual se requerían elaborados rituales. Es después de este detalle cuando el viejo viene a descubrir un mundo totalmente nuevo en que las cosas ya no son como las del mundo externo: las mediciones (*métra*) ya no se refieren a medidas de maíz, sino a los metros de la poesía (639-46), los ritmos (*rythmoi*) no aluden al tema de la sexualidad sino a las cadencias de la prosa (647-54), y los nombres de las cosas cotidianas se cambian de acuerdo a las nuevas normas del género (658-91). En adelante se entera de que el regente divino de este mundo infame es el Torbellino Celestial (*Dinos*) (380). De un modo poético-musical, los verbos claves, asociados a dar vueltas y a girar, se relacionan con la sonoridad del nombre del protagonista (cf. v. *strepeoumai* = girar, dar vueltas) y comienza a quedar en evidencia que Estrepsíades ('el que va girando') experimenta sus peripecias dando vueltas en su ruta de decepciones; junto a ello se conecta el poder infinito de la retórica para dar vuelta los argumentos (317, 884, 901), como también la poesía (331-7, 969-71) y la filosofía (700-4).

Estrepsíades parece haber tomado la ruta inversa, desde el mundo del *nómos* hacia la experiencia natural de la *Physis*, cuyo motivo teórico tiene una vasta variedad en el mundo de la sofística ilustrada de la época, pero que en el escenario de la comedia se invierte en una especie de rito regresivo desde la socialización sugerida en el prólogo. Así, el rechazo de las normas consuetudinarias (*nómoi*) llega a ser un argumento central del discurso del Argumento Injusto que se jacta de ser "el primero en manejar discursos contra la moral vigente y las peticiones justas en las cortes" (1039), cuestión que Fidípides también suscribe al decirse "capaz de burlarse de las leyes establecidas", puesto que más tarde no muestra consideración alguna en el pago de

sus deudas (1178 ss.), pues su proceder armoniza con las enseñanzas del Argumento Injusto, que lo insta a pensar que “nada es vergonzoso” (1077 ss.). En efecto, Fidípides es quien mejor representa esta ideología aprendida cuando le comprueba a su padre el carácter meramente convencional de las leyes, pues afirma que: “No tengo acaso menos derecho de fabricar leyes nuevas que en el futuro permitan a los hijos golpear a sus padres” (1421-4).

De este modo el viejo es inducido a un mundo salvaje y sin leyes, cuyo caótico horizonte lo insta a retornar lo más pronto posible a las condiciones normales mediante una cruel venganza contra los símbolos de la retórica. De tal suerte, hacia el final consabido en que se destruye el pensadero, subsiste una visión trágica del mundo, en donde las fuerzas destructoras del mal no parecen darse por vencidas, ni aun en las ocasiones de alegre vitalidad que surgen del ritual de la comedia, como si con las crueles carcajadas se aliviara la pesadez de un mundo trágico, dentro de una época inmune a las creencias sobre la salvación del alma individual.

## EPÍLOGO

La pregunta inicial por las causas del fracaso de *Nubes* en la ocasión de su estreno nos ha conducido a desarrollar un esquema previo, que aportó en la primera parte (I) un marco teórico sobre las respuestas emocionales del género. Esta estructura se desplegó en virtud de un contrapunto con las reacciones simpatéticas a la tragedia, en el contexto de la *Poética* aristotélica. La segunda parte de este trabajo (II) pretende interpretar la experiencia estética desde el punto de vista del creador de las comedias y permitió complementar desde dentro la respuesta a la pregunta por el sentido del humor en esta obra en particular, cuya dramatización final presentó ciertos notables contrasentidos que atentaron, en su día, en contra de una mejor evaluación final por parte de los verdaderos jueces del certamen: el público mismo.

El caso es que aquellos espectáculos ridículos y en parte risibles de las *Nubes* pudieron ciertamente generar una cierta vergüenza ajena, pero además muy mezclada con un tono dramático de indignación y denuncia que no provocó la recepción más propia del género, esto es, la fiesta coral de la risa de los espectadores. La profunda ironía que despliega Aristófanes cuando presenta a su personaje Sócrates sellará además el carácter literario del filósofo, pero, junto con ello, esta extraña parodia de la *paideía* filosófica sufrirá la incompreensión del pueblo embriagado de las fiestas dionisiacas.

Por último, la intención de este escrito ha sido más la de desplegar una antigua pregunta que la de proponer una interpretación definitiva, en sintonía con el espíritu lúdico de un gran genio del humor y de las letras que amó ante todo la Paz.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. 1995. *Ética Nicomaquea, Ética Eudemia*, Gredos, Madrid.
- ARISTÓTELES. 1999. *Poética*, ed. Tilde, Valencia.
- ARISTÓTELES. 1994. *Retórica*, Gredos, Madrid.
- ARISTOTLE. 1987. *Poetics*, translated by R. Janko. Incluye el *Tractatus Coislinianus*, *Reconstrucción Hipotética de Poetics II* y fragmentos de *On Poets*. Ed. Hackett Publishing Company, Cambridge.
- BOWIE A.M. 1993. *Aristophanes, Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge U. Press.
- GIL L. 1996. *Aristófanes*, Gredos, Madrid.
- GOLDEN L. 1992. "Aristotle on the Pleasure of Comedy", en *Essays on Aristotle Poetics*, edición de A. Oksenberg, Princeton U. Press, pp. 379-386.