



Nova Tellus

ISSN: 0185-3058

novatelu@servidor.unam.mx

Centro de Estudios Clásicos

México

MIRANDA CANCELA, Elina

La reflexión teórica sobre la comedia en el s. IV a. n. e. y en los tratados peripatéticos posteriores

Nova Tellus, vol. 21, núm. 2, 2003, pp. 47-76

Centro de Estudios Clásicos

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59114739002>

- 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 reflexión teórica sobre la comedia en el s. iv a. n. e. y en los tratados peripatéticos posteriores

Elina MIRANDA CANCELA

RESUMEN: El siglo iv a. n. e. marca un momento crítico en cuanto al teatro se refiere: la tragedia cesa de evolucionar en un sentido creador, mientras que la comedia atraviesa un período de transición en busca de una nueva fórmula, dramática y expresiva. Con la obra filosófica de Platón y Aristóteles, los géneros teatrales se convierten en objeto teórico. A través del análisis de las reflexiones de estos filósofos, diseminadas en su vasta obra, sobre la comedia, así como de las fuentes peripatéticas posteriores, nos proponemos desentrañar los conceptos sobre el género y los cambios en su valoración de acuerdo con los propios desarrollos de la comedia y de su recepción.

* * *

ABSTRACT: The iv century B. C. marks a critic moment in the development of the theater. Tragedy ceases its evolution towards creation, while comedy goes through a period of transition for a new formula, dramatic as well as expressive. With the philosophical works of Plato and Aristotle the theatrical genres change into a theoretical object. Through the analysis of these philosophers' reflections, disseminated in their huge work about comedy, as well as the posterior peripatetic sources, we intend to discuss the concepts about this genre and the changes in its evolution within the development of comedy and its reception.

PALABRAS CLAVE: aristóteles, comedia, peripatético, platón, poética, retórica, teatro-frasto.

RECEPCIÓN: 29 de abril de 2003.

ACEPTACIÓN: 28 de mayo de 2003.

La reflexión teórica sobre la comedia en el s. iv a. n. e. y en los tratados peripatéticos posteriores

Elina MIRANDA CANCELA

El advenimiento del siglo iv a. n. e. marca, dadas las circunstancias de la *polis* ateniense, un momento crítico en cuanto al teatro se refiere: la tragedia cesa de evolucionar en un sentido creador, mientras que la comedia atraviesa un período de transición en busca de una nueva fórmula, dramática y expresiva, acorde con la época y con los requerimientos del público.

Mas en el plano teórico, con la importancia que en sus sistemas le confieren Platón y Aristóteles, culmina el desarrollo de las ideas sobre el hecho literario que ya en Homero tienen sus primeras manifestaciones; reflexión que, por otra parte, en el siglo v se abre paso en las poéticas de Gorgias y Demócrito, para sólo mencionar aquellos precedentes más inmediatos en el plano especulativo, sin obviar por ello los aportes significativos de otros poetas y pensadores. En particular, en el siglo iv, con la obra de los filósofos mencionados, los géneros teatrales, ya constituidos y con una larga historia detrás, se convierten en objeto teórico, aspecto en el cual sólo Gorgias constituye un antecedente.

Consideraciones platónicas en torno a la comedia

Para Platón la creación literaria ha de ser atendida en tanto es parte de la vida ciudadana que él pretende reformar; pues para este filósofo, escritor de tragedias en su juventud y cuya obra es una prueba elocuente de su talento literario, el llamado emocio-

nal de la poesía, que él sentía y conocía tan bien, era un elemento demasiado perturbador para incluirlo en su república ideal, organizada sobre bases estrictamente racionales, y de ahí su radical solución, la expulsión de los poetas, ya que: εἰ δὲ τὴν ἡδυσμένην Μοῦσαν παραδέξῃ ἐν μέλεσιν ἢ ἔπαισιν, ἡδονὴ σοι καὶ λύπη ἐν τῇ πόλει βασιλεύσεται ἀντὶ νόμου τε καὶ τοῦ κοινῇ ἀεὶ δόξαντος εἶναι βελτίστου λόγου (si recibes a la atrayente musa, en la lírica o en la épica, el placer y el dolor te han de reinar en la polis en vez de la ley y de la razón, estimada como lo mejor para el interés público) (*Resp.* 10, 607a).¹

De él parte la división de los géneros poéticos en expositivos o narrativos, miméticos o dramáticos y mixtos,² que tendrá presente Aristóteles (*Poet.*, 3, 1448a), y es lógico que, de acuerdo con su concepto de mimesis, el cual supone una identificación emocional, y de sus intenciones éticas, sean precisamente los géneros teatrales los que más le preocupen en la medida que en ellos se intensificaba ese llamado de la emoción, ese elemento irracional, tan temido por el filósofo (*Resp.*, 393c, 395c-d).³

Para comprender la posición de Platón debemos tener presente, aparte de sus postulados teóricos, la situación del teatro de su época, el cual con sus efectismos, excesos y gusto por lo novedoso, sólo podía exacerbar las aprensiones del filósofo, al dar pábulo al temor de que la opinión de una masa ignorante se tornara decisiva y se formara una especie de teatrocracia (*Leg.*, 659, 700-701).

¹ Las traducciones son de la autora, a menos que se exprese lo contrario. Para aligerar la lectura hemos optado por citar sólo lo que hemos juzgado imprescindible y poner, entre paréntesis, las referencias a los textos filosóficos en que nos basamos. Nada más en algunos casos hemos considerado necesario, para una corroboración inmediata, incluir algunos en notas.

² *Resp.*, 3, 392d: ἀπλῇ διηγήσει ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων (por simple relato o por medio de la mimesis o por ambas). Definición que amplía en 394c.

³ Cfr. G. M. A. Grube, *The Greek and Roman Critics*, Londres, Methuen, 1965, p. 51, donde explica cómo (...) *Plato firmly believes that we becomes like what we "imitate"* (395 c-d).

Su interpretación filosófica del mundo y su explicación de la creación poética a través de las teorías de la mimesis y el entusiasmo, lo llevan a rechazar las manifestaciones artísticas y literarias en tanto sólo pueden ofrecer un tercer grado de aproximación a la verdad; dan paso a representaciones e interpretaciones que no responden a los requerimientos éticos y apelan a lo emocional. Pero, al mismo tiempo, Platón advierte el encanto de las artes, cuyas raíces encuentra en la propia naturaleza humana (*Leg.*, 453; *Ti.*, 47), puesto que entiende que la música y la poesía constituyen la culminación del proceso de dominio gradual de los movimientos anímicos por parte del ritmo y la armonía. El arte es, por tanto, parte integral de la vida del hombre y el placer deviene criterio de buen arte.⁴

La comprensión platónica del hecho artístico y sus posiciones ante el mismo como educador y reformador de la sociedad, constituyen una dualidad que ha de tenerse en cuenta al tratar de fijar sus ideas sobre el género cómico en especial, ya que si como afirma Grube: “It is curious that Plato, so adept at humour, irony, sarcasm and even farce, should have reflected so little on the nature of the comic”,⁵ no es menos cierta la afirmación de Atkins: “Equally valuable are his remarks on comedy, with which indeed may be said to begin the theory of the ludicrous as formulated in antiquity”.⁶

Idéntica preocupación a la que en la *República* lo lleva a distinguir entre los géneros poéticos atendiendo a su forma de expresión, hace que, al referirse al contenido, establezca otra clasificación fundada en el carácter ético del mismo, la cual, a su vez, presupone dos tipos de poetas que cultivarán las dos vertientes principales del quehacer dramático: uno, aquel dentro de la

⁴ *Leg.*, 662b-c, 732e, 733d. En 658 admite que el buen arte debe dar placer, pero pone el género en relación con el tipo de persona: los pequeños disfrutarán con las representaciones con muñecos; los adolescentes, con la comedia, etc.

⁵ Grube, op. cit., p. 64.

⁶ J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, Londres, Methuen, 1952, t. I, pp. 56-57.

norma, pudiéramos decir, el μέτριος ἄνθρωπος, y otro, el que se sale de ella, el φαυλότερος (*Resp.*, 3, 396 c y e), que suele traducirse como el inferior, alguien con defecto.

Con ello entra aparentemente en contradicción con lo expuesto en el *Banquete*, pues mientras que en la *República* cuestiona si al mismo hombre le es posible practicar los dos tipos de mimesis (395a), Sócrates, en el *Banquete* (223d), compele a Aristófanes y a Agatón para que admitan que quien escribe tragedias, debe ser capaz de componer también comedias y viceversa. La diferencia radicaría en que, en este último caso, el filósofo, por boca de su maestro, postula la unión desde el punto de vista del entusiasmo, de la inspiración;⁷ mientras que en la *República*, empeñado en la formación de los guardianes, acepta, como advierte Rostagni, el “medesimo canone di critica elementare e popolare, in omaggio al quale le genti di tutti i tempi, e specialmente gli antichi, si compiacciono di giudicare della moralità degli scrittori”,⁸ y del cual Aristófanes había hecho tan frecuente uso.

Con el mismo criterio ético-didáctico, Platón, al cuestionar en los párrafos citados de la *República* los objetos poéticos, se pronuncia contra κακηγοροῦντάς τε καὶ κωμωδοῦντας ἀλλήλους καὶ αἰσχρολογοῦντας (395e) (los que difaman, injurian y dicen obscenidades), con lo que obviamente rechaza la comedia antigua, puesto que la invectiva personal, el escarnio y la obscenidad eran elementos componentes de la misma. Sin embargo, en *Leyes*, donde sus preceptos se extienden a toda la población y quizás por ello se ve atemperado por la realidad, el filósofo se

⁷ Partiendo de esta búsqueda de una liberación, que se encuentra en la base de la teoría del entusiasmo y que conduce al conocimiento —del cual en alguna medida hace partícipe Platón al poeta, aunque en el *Íón* lo niegue— León Robin interpreta que el poeta-filósofo, al arribar al conocimiento verdadero, puede expresar el alma humana tanto en su grandeza como en sus pequeñeces (Platon, *Oeuvres complètes*, Paris, “Les Belles Lettres”, 1929, p. 92, n. 1).

⁸ A. Rostagni, *Scritti minori: Aesthetica*, Turín, Bottega D’Erasmus, 1975, t. I, p. 82.

replantea el arte a partir de la búsqueda de una ἡδονὴ ὀβλαβής, de un placer inofensivo, y su utilización resultante como divertimento (παιδιά) (*Leg.*, 2, 667-668).

En consecuencia, se aprovecha de tal recreación para restaurar el balance emocional, ya que si Platón no llega a la teoría de la catarsis, sí reconoce un valor homeopático a la mimesis y una función educadora del arte como parte integral de la vida; lo cual provoca que, al referirse a la comedia, Platón se muestre, al decir de Grube: “unusually uncertain, almost embarrassed, and he seems to look on comedy as a necessary evil”.⁹

La pareja de farsa del βομολόχος y el ὀλαζών, con la burla que hace el bufón del pretensioso y que hallamos en la comedia desde las más antiguas manifestaciones de las cuales tenemos noticias, es para Platón el núcleo de su teoría sobre el ridículo, según expone en el *Filebo*, como ejemplo de mezcla de placer y dolor.

La clave del ridículo está en la unión de la falta de conocimiento de sí mismo con la debilidad, ya que provoca risa quien supone ser mucho más de lo que en realidad es, bien sea en relación con las riquezas, con el físico o con las cualidades espirituales; pero estos pretensiosos sólo son risibles en tanto no cuentan con medios para imponerse, puesto que, si fueran poderosos, serían enemigos temibles, perjudiciales para los demás y, por tanto, ajenos al ridículo (48b-49c).

Así pues, la risa solamente nos la provoca la ignorancia de nuestros amigos, de aquellos con quienes estamos en relación de simpatía. De ahí que la comedia suscite, al igual que la tragedia, una mezcla de placer y dolor, en la medida en que involucra la envidia, puesto que el envidioso se regocija con el mal de su prójimo, y éste es un sentimiento doloroso para quien lo experimenta.

Como buen discípulo de Sócrates, para quien la risa debía usarse como la sal, estima inseparables lo serio de lo irrisorio y,

⁹ Grube, op. cit., p. 64.

aunque no desarrolla esta idea, resulta evidente que la comedia adquiere una función útil en tanto ayuda a un mejor conocimiento de la naturaleza humana y advierte con el ridículo las fallas que han de ser evitadas.¹⁰ Mas Platón mantiene sus reservas y recela sobre un uso excesivo de la risa, ya que como explica en *Leyes*, 935, aquel que adquiere el hábito de reírse de los demás, deja de ser serio y pierde gran parte de su dignidad.

Si bien, como hemos visto, Platón se refiere de paso a la comedia, en medio de otros análisis, el filósofo postula —en concordancia con el interés por el individuo que había ido ganando terreno en la escena ateniense de acuerdo con el desarrollo social alcanzado— una comedia de caracteres. Por tanto, aunque en su teoría del ridículo ha partido del viejo tipo cómico del pretensioso, su rechazo expreso de elementos remanentes en la comedia a partir de sus orígenes rituales, su omisión de otros aspectos fundamentales de la comedia antigua, y su propia explicación de lo ridículo, conducen en tal dirección.

No obstante, si bien deja entrever una función social de la comedia, el hecho de representar caracteres φαυλότεροι lo hace prescribir, por el efecto de identificación atribuido por él a la mimesis, que los ciudadanos no podrán actuar en sus representaciones ni aun escribirlas (*Leg.*, 816e);¹¹ sin obviar que, como género dramático, la comedia participa de las reservas, objeciones y asertos de la teoría platónica en torno a la creación poética, sobre la cual, tanto como continuación como a manera de reacción, erigirá Aristóteles su *Poética*.

¹⁰ *Leg.*, 816d-e: ἄνευ γὰρ γελοίων τὰ σπουδαῖα καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τὰ ἐναντία μαθεῖν μὲν οὐ δυνατόν... καὶ μανθάνειν αὐτὰ δεῖ, τοῦ μή ποτε δι' ἄγνοιαν δρᾶν ἢ λέγειν ὅσα γελοῖα (no es posible conocer lo serio sin lo cómico, como tampoco, en general, ninguna cosa sin su contrario... antes bien, si por alguna razón es necesario conocer las dos es precisamente para que ninguna inadvertencia nos lleve a hacer ni decir sin necesidad nada ridículo) (trad. Pabón y Fernández Galiano en: Platón, *Las Leyes*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1966).

¹¹ Grube, op. cit., p. 64, n. 2, hace notar que: “μιμεῖσθαι which in comedy is forbidden to citizens probably means both writing comedies and acting in them”.

La comedia en Aristóteles

El cambio de orientación que experimenta el enfoque teórico de la literatura lo resume Portuondo: “Frente al concepto mágico de la poesía dado por Platón, Aristóteles inicia el análisis racionalista y científico del fenómeno poético, partiendo de la realidad histórica del mismo”.¹² En efecto, con Aristóteles, tan interesado en reorganizar el conocimiento como su maestro lo estaba en reformar la sociedad, se inicia la clasificación de las ciencias, en la cual la teoría poética ocupará un lugar propio, puesto que, al considerar las distintas ramas de la filosofía, distingue el saber teórico, el práctico y el creador, comprendiendo en este último la *Poética* y la *Retórica*.¹³

Si las ciencias teóricas conciernen al mundo, las prácticas y creadoras tienen al hombre como sujeto, “and in consequence, como afirma Atkins, they could yield only general rules, rules which held good in the majority of cases, but which lacked the finality of the theoretical sciences”;¹⁴ definición que se ha de tener en cuenta para comprender el verdadero carácter del pequeño tratado de poética aristotélica, en oposición a la interpretación que le dieran los neoclasicistas.

A pesar de opiniones en contra, algunos estudiosos estiman que la *Poética* constaba en un principio de dos tomos, habiéndose perdido el segundo, dedicado a la comedia y al desarrollo de la teoría de la catarsis. Los que esto afirman, se basan en las referencias presentes, en este sentido, en la *Retórica*, la *Política* y

¹² J. A. Portuondo, *Concepto de la poesía*, La Habana, Arte y Sociedad, 1972, p. 93.

¹³ Cfr. V. M. Kedrov, *Clasificación de las ciencias*, Moscú, Ed. Ciencias Sociales, 1974, t. I, p. 66, el cual encierra el estudio de la actividad creadora bajo el rótulo de *Poética*. También Atkins (op. cit., p. 73). Éste utiliza el término *productive*, el cual nos parece más general ya que en ese acápite hay que considerar tanto la *Poética* como la *Retórica*.

¹⁴ Atkins, op. cit., p. 73.

en la propia *Poética*. Comienza esta última por advertir que la obra versará: περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥν τινα δύνανται ἕκαστον ἔχει (sobre la propia poética y también sobre sus formas y del recurso particular que tiene cada una) (*Poet.*, 1, 1447a), promesa que luego no cumplimenta, al concentrarse sólo en la tragedia, con breves referencias a la épica, la historia y la comedia. De nuevo, más adelante apunta que: περὶ κωμωδίας ὕστερον ἐροῦμεν (hablaremos después sobre la comedia) (6, 1449b); mientras que en la *Retórica* (3, 1419b) remite a la *Poética* para la explicación de lo tocante a la comedia, empleando el mismo procedimiento en la *Política* (8, 1341b) con relación a la catarsis.

Es por tanto evidente, a nuestro parecer, que hemos de lamentar la pérdida de la teoría de la comedia del filósofo y, una vez más, hemos de contentarnos con la inferencia que podamos hacer a partir de las observaciones y analogías, las cuales, aunque diseminadas, hallamos en el tomo de la *Poética* que por suerte ha llegado hasta nosotros, en la *Retórica* y en la *Ética a Nicómaco*; además de las noticias sobre una teoría bien establecida proporcionadas por tratados tardíos, en especial el *Tractatus Coislinianus*, y autores como Cicerón (*De oratore*, II).

Si Platón, a pesar de sus vacilaciones ante el fenómeno artístico, termina por expulsar a los poetas de su ciudad ideal, Aristóteles, para reivindicar la creación artística, ha de forjar su propia teoría a partir de y en oposición a las enseñanzas del maestro. De ahí que, como bien ha hecho notar Rostagni, la *Poética*, sin ser un libro polémico “nel senso vero e proprio della parola”, lo sea de hecho al componerse: “con la coscienza dell’ accordo o del disaccordo suo verso gli insegnamenti fino allora impartiti nelle scuole dei Retori e, soprattutto, verso le idee indimenticabili che in materia di musica e di poesia ripetutamente aveva espresse Platone, specie nei libri della *Repubblica*”.¹⁵

¹⁵ Rostagni, op. cit., t. I, p. 79.

Frente al rechazo platónico del arte por su lejanía de la verdad esencial, Aristóteles hace suya la teoría de la Academia acerca de la mimesis, pero la modifica en el sentido de que para él ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν (el arte representa a la naturaleza) (*Ph.*, 2, 194a), y aún aclara en la *Poética* (2, 1448a) que el objeto de la mimesis son los hombres en acción (μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας); lo cual explicita que, si bien en el arte hay una recreación del proceso natural, éste tiene su centro en la vida de los hombres. Pero a diferencia de la historia, a la cual Aristóteles considera sólo como una relación de hechos, prejuiciado posiblemente por la modalidad adoptada por ésta en su época, la creación poética se encamina hacia lo universal (τὸ καθόλου) (*Poet.*, 9, 1451b).

Por tanto, para Aristóteles las manifestaciones literarias constituyen una forma de conocer el mundo, particularmente en lo que atañe al hombre como tal, y la mimesis está muy lejos de ser una mera copia de los hechos, sino que tenderá a los lineamientos esenciales, no hacia lo que ha pasado, sino hacia lo que podría suceder, al definirse este καθόλου a través de lo verosímil (τὸ εἰκός) y lo necesario (τὸ ἀναγκαῖον).¹⁶ Razón por la cual, la creación poética se aproxima a la filosofía.

De esta concepción del arte poético, se deduce la importancia que concede Aristóteles a la acción, a través de la cual se revelan los caracteres y las pasiones. Ello explica, por ende, la aprobación que otorga a la comedia en lo referente a la práctica de llevar a escena personajes cuyas denominaciones se deben al poeta y no responden a nombres propios de individuos que realmente existen.¹⁷

¹⁶ *Poet.*, 9, 1451b: Ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποιῶν τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον (es propio del καθόλου cuanto conviene decir o hacer, según lo verosímil o lo necesario a determinado tipo de persona).

¹⁷ *Poet.*, 9, 1451b: ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμωδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἱαμβοποιοί (sobre la comedia ya esto resulta evidente: al

Si precisamente por la propia concepción platónica de la mimesis, el teatro suscitaba las mayores reservas y temores en el ánimo del filósofo, la interpretación que da Aristóteles a este término, lo convierte en el género poético por excelencia. Sin embargo, aunque la teoría aristotélica ofrecía una justificación desde el punto de vista del conocimiento, quedaba en pie el llamado emocional, el factor irracional que la mimesis encerraba, mucho más temible en la medida que implicaba un posible devenir del sujeto en el objeto representado.

El mismo Platón había reconocido el carácter restaurador del balance emocional que el arte podía tener, y Aristóteles, sin pretender negar el elemento irracional, subrayará dicho aspecto y disculpará lo emocional en la creación poética por su efecto catártico, dejando a un lado el contenido mágico y recalcando, como era de esperar en el hijo de un médico, e investigador él mismo, el sentido de purga contenido en este término médico-religioso.

Por su ascendencia pitagórica, la catarsis era referida a un tipo de música destinada a eliminar las pasiones perjudiciales; mientras que se hacía constar también la existencia de otra modalidad musical de función educadora. Podría esperarse, por tanto, una separación semejante al aplicar esta noción al teatro. Pero Platón comprendió que tal división era imposible, puesto que el elemento emocional era tan fuerte en la tragedia como en la comedia y, por ende, condenó a ambos géneros. En cambio Aristóteles no se resignó como su maestro a prescindir de la catarsis, y la generalizó a todo el teatro, reinterpretándola al igual que hiciera con la mimesis.

En la *Poética* el Estagirita sólo se refiere a la catarsis en su célebre definición de la tragedia como *μίμησις πράξεως ... δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* (imitación seria ... promoviendo a través de la compasión y el

componer el argumento por medio de lo verosímil, se ponen nombres tomados al azar y no como los yambógrafos).

temor la purga de tales estados emocionales) (6, 1449b), mientras que en la *Política* (8, 1341b), como ya hemos dicho, remite a la *Poética* para una definición del término: τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιτικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον (hablamos de la catarsis, ahora de modo sencillo, pero de nuevo nos ocuparemos de ella en la *Poética*). De ahí que debamos suponer que Aristóteles se extendería sobre este concepto en el segundo libro de la *Poética*, hoy perdido, y cuyo desarrollo estaría en conexión con la comedia, ya que como afirma Rostagni: “e ciò ci apparirà tanto più probabile quando vedremo che la Commedia agita passioni, in certo senso, più basse di quelle della Tragedia, e perciò richiede una giustificazione più esplicita”.¹⁸

Una vez asentado que la comedia al igual que la tragedia conlleva efecto catártico según la teoría de Aristóteles, habría que preguntarse sobre cuáles estados emocionales ha de obrar. Pero, aunque nada al respecto nos ha quedado del fundador del Liceo, cabe estimar que en esta cuestión, como en tantas otras, su criterio debe tener algún vínculo con los postulados de Platón, para el cual el exceso de risa era un mal (*Leg.*, 935b).

Así pues, cuando el *Tractatus Coislinianus*, cuya inscripción en la estela aristotélica no ofrece dudas, asegura que: συμμετρία τοῦ φόβου θέλει εἶναι ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ τοῦ γελοίου ἐν ταῖς κωμωδίαις¹⁹ (desea ser la justa medida del miedo en las tragedias y de la risa en las comedias), confirmamos en qué dirección se encuentra la catarsis de la comedia: en la misma risa, por paradójico que parezca, si no tenemos en cuenta el sentido de respuesta de la *Poética* aristotélica a las propuestas de Platón y la preocupación de éste por el exceso de risa.

En cuanto al reparo ético, en parte superado por la teoría de la catarsis, Aristóteles se propone disiparlo mediante la φιλονθρω-

¹⁸ Rostagni, op. cit., t. I, p. 90.

¹⁹ En F. Didot (ed.), *Scholia Graeca in Aristophanem*, Paris, Ed. Didot et Sociis, 1887, *Prolegóm.*, X, p. XXVII.

πία (*Poet.*, 13, 1453a), el sentimiento de justicia y humanidad que introduce, además, a partir de razones de índole estética. De modo que a la imperturbabilidad (ἀπάθεια) platónica, el Estagirita opone la participación en el sufrimiento como definitorio de lo humano; con lo cual, asegura Rostagni: “il nostro autore apre nella concezione, non solo estetica, ma morale del Maestro una ferita insanabile”.²⁰

Pero no sólo la comunicación en el sufrir, sino también en la risa, se abarca dentro del sentido de lo humano, φιλόανθρωπον, como se aprecia en su definición de la comedia y de lo ridículo (*Poet.*, 5, 1449a), al establecer los deslindes necesarios en torno a la tragedia: ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν ὥσπερ εἵπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόνον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης (la comedia es, como dijimos, la imitación de los inferiores, no en toda clase de vicio, sino de lo deforme que es parte de lo risible. En efecto, lo risible es un fallo y también una deformidad sin dolor ni daño, así por ejemplo, la máscara cómica es deforme y desfigurada pero sin expresión de dolor).

En primer lugar define la comedia como mimesis, lo cual pudiera apuntar a la interpretación general del arte; pero, por su confrontación con la tragedia, se inscribe mejor en la distinción genérica que Aristóteles tomó de Platón, atendiendo al modo en que ésta se efectúa (*Poet.*, 3, 1448a), y que enuncia cuando establece los presupuestos sobre los cuales desarrolla su teoría poética, al asentar que los géneros se diferencian por los medios, los objetos y los modos.²¹

²⁰ Rostagni, op. cit., t. I, p. 95.

²¹ *Poet.*, 3, 1448a: ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησις ἐστὶν, ὥς εἵπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε καὶ ὅ καὶ ὥς (en estos tres aspectos difiere la mimesis, como dijimos desde el principio, en los medios, en el qué y en el cómo).

Establecido el cómo, la definición fija el objeto y, una vez más, Aristóteles sigue las huellas del maestro al retomar la distinción ética propuesta por éste en la *República*; de manera que, mientras la tragedia se ocupa de una *πρῶξις σπουδαία*, son los *φαυλότεροι* los que suministran el contenido de la comedia, e inmediatamente se explicita que, si bien esta inferioridad ha de entenderse en sentido ético (*κακία, αἰσχρός*), también hay restricciones en relación con las deformaciones morales en las cuales el ridículo hace presa.

El término *φαῦλος* no debe entenderse como un sujeto del todo malo, sino como uno que presenta algún rasgo que lo sitúa por debajo de la generalidad; mas, para que sea conceptuado de ridículo, ha de tratarse de un fallo o una deformidad que no cause dolor ni daño (*ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν*). Es decir que, en tanto que para Platón lo risible se centraba en el pretensioso sin poder para responder, Aristóteles amplía los marcos, por una parte, al considerar cualquier aspecto que implique un rebajamiento de lo que se entiende como norma dentro de los seres humanos; mientras, por otra, busca fijar el límite de lo risible a través de la filantropía, pues, como advierte Atkins: “Aristotle with truer insight sees that there are some deformities too painful to laugh at, being painful to those afflicted and to spectators alike; and these he rules out of the province of the ludicrous”.²²

Junto a la teoría de la filantropía, tiene presente Aristóteles el concepto de la moderación, según expone en la *Ética a Nicómaco*, para definir cuál es el tipo de comedia recomendable con vistas a los momentos de descanso en la vida: quienes no se limitan en su afán de provocar la risa, son meros bufones y entes groseros; pero quienes no sean capaces de decir o soportar una broma, son a su vez ordinarios e intratables. Ambos extremos son, por tanto, igualmente censurables; sin embargo, quienes en sus bromas se muestran joviales, ingeniosos (*εὐτράπελοι*), dan prueba de ser personas de buen carácter (*εὐτροποι*) (*Eth. Nic.*, 4,

²² Atkins, op. cit., p. 102.

1128a). Así pues, si bien el filósofo advierte grados de diferencia dentro de la comicidad, su sentido de la filantropía y la moderación lo llevan a condenar, como antes Platón, la comicidad sustentada en la αἰσχρολογία, en la bufonada y en la invectiva personal, factores para él definitorios de la comedia antigua.

Al bufón opone el irónico, tipos que define en la *Retórica* (3, 1419b) en la acepción de que, mientras el βωμολόχος sólo piensa en burlarse de los demás, el εἴρων usa lo ridículo para sí mismo. De igual manera, frente a la αἰσχρολογία, propone el sobreentendido (ὑπόνοια) y así, de paso, completa la diferenciación entre la comedia antigua y la de su época: Ἴδοι δ' ὅν τις καὶ ἐκ τῶν κωμωδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν· τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἢ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἢ ὑπόνοια (cualquiera comprendería (la diferencia) de la comedia antigua y nueva: para unos lo risible es la αἰσχρολογία, para los otros la ὑπόνοια) (*Eth. Nic.*, 4, 1128a).

Sobre la importancia de este mismo presupuesto insiste en la *Retórica* (3,1412a), cuando observa que el efecto provocado por parodias, juegos de palabras, etcétera, se debe a lo inesperado, y así el oyente resulta engañado en la medida que, en lugar de lo conocido, escucha un nuevo giro que cambia y complementa la idea; razón por la cual, ambos sentidos han de quedar expresados convenientemente.

De lo antes expuesto resulta que el filósofo aboga por un humor refinado e intelectual, aspecto también evidente cuando define la jovialidad (εὐτραπεία) como una insolencia educada (παιδευμένη ὕβρις) (*Rh.*, 2,1389b), y rechaza lo hiriente, lo burdo, de los orígenes como una etapa ya pasada, al tiempo que fija, como causa y condición de la risa, lo placentero, lo agradable, tanto referido a hombres como a palabras y hechos (*Rh.*, 1, 1371b); con lo cual, de hecho expone los tres tipos de comicidad posible, tal como los encontramos en el *Tractatus Coislinianus* aunque reducidos a los dos últimos (ἀπὸ τῆς λέξεως y ἀπὸ τῶν πραγμάτων), puesto que lo relativo a los personajes se estudia dentro de las partes constitutivas.

Sin embargo, Aristóteles, al subrayar el carácter placentero, el *τέρπειν*, para emplear el mismo término de la *Ética a Nicómaco* (4, 1127a) —con el cual parece evocar la antigua teoría del efecto mágico, sustento de las ideas pitagóricas al respecto, reformulada por Gorgias, presente en Platón y por lo tanto en el propio Aristóteles—, es consciente de que éste no es igual para todos. Por ello los legisladores han de prohibir aquellas burlas que más bien son injurias, y quizás otras semejantes; pero el hombre libre y bien educado actuará de acuerdo con las normas que él mismo se ha impuesto (*Eth. Nic.*, 4, 1127a).

El temor que sentía Platón ante una teatrocracia de la masa ignorante, se despeja por Aristóteles al fijar, como público y patrón idóneo para la comedia, no a todos los ciudadanos atenienses, como se propusiera Aristófanes, sino a los espíritus cultivados; lo cual equivale, en la Atenas del siglo iv, a los ricos propietarios y comerciantes que manejaban la vida pública de la ciudad y que eran los únicos que podían disfrutar de ese ocio destinado a cultivarse que Aristóteles distingue además del trabajo y del descanso (*Pol.*, 8, 1339b).

Por tanto, al igual que el *δῆμος* ateniense fue determinante en el quehacer de un Aristófanes, el cambio de las condiciones sociales se hace patente en la elección del público y, en consecuencia, en el ideal de comedia presente en los teóricos del siglo iv, criterio que no es ajeno a la práctica teatral del momento.

El cotejo de la *Poética*, la *Retórica* y la *Ética a Nicómaco*, con relación a las referencias que hace el filósofo en torno a la comedia, nos permite reconstruir, aunque a grandes líneas, la teoría aristotélica concerniente a este género teatral reivindicado del destierro platónico. A diferencia del maestro, no juzga Aristóteles la comedia en bloque, sino que observa un proceso de evolución entendido, no sólo en el sentido de limitación filantrópica que conduce de la obscenidad y el ataque personal (*βωμολοχία*, *αἰσχρολογία*, *λοιδορία*, *ψόγος*) al ideal de una comedia grata a un público educado y que cuente con la alusión y la ironía (*ὑπόνοια*, *εἰρωνεία*) como fundamento; a su vez, lo considera paso

de la expresión de lo individual a lo general, en cuya captación veía Aristóteles la esencia del arte. Este proceso también se reflejaba en el lenguaje empleado, puesto que para Aristóteles, aun en la tragedia, éste ha experimentado variaciones y se ha ido aproximando a la norma coloquial al tiempo que ha prescindido de ornamentos y artificios que en un principio lo caracterizara.²³

En estas direcciones se había avanzado desde las manifestaciones cómicas primitivas a la comedia de los tiempos de Aristófanes, y de ahí, a las representaciones contemporáneas al fundador del Liceo. Teniendo en cuenta, por tanto, el concepto aristotélico de comedia, es posible estar de acuerdo con Atkins cuando infiere que: “many of the dramatic principles enunciated in connexion with tragedy apply with equal force in the field of comedy”;²⁴ aserto corroborado, por ejemplo, en el criterio de composición orgánicamente organizada que le hace destacar al filósofo la obra de Epicarmo y Formis en Sicilia, así como la de Crates en Atenas (*Poet.*, 5. 1449b) en calidad de iniciadoras del género.

El μῦθος cuyo desarrollo coherente se fundamentaría en la ley de lo verosímil y de lo necesario, constituiría el elemento principal, toda vez que, a través de la acción, es como se pueden apreciar los caracteres y los sentimientos; e igualmente habría que tener presentes todas las demás consideraciones, incluso la catarsis, pues como ya hemos señalado, no es improbable, a pesar de no contarse con ninguna referencia en relación con ésta en cuanto a la comedia se refiere.

²³ *Rh.*, 3, 1, 1404a: οὐδὲ γὰρ οἱ τὰς τραγωδίας ποιῶντες ἔτι χρῶνται τὸν αὐτὸν τρόπον, ἀλλ’ ὥσπερ καὶ ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἱαμβεῖον μετέβησαν διὰ τὸ τῷ λόγῳ τοῦτο τῶν μέτρων ὁμοιότατον εἶναι τῶν ἄλλων, οὕτω καὶ τῶν ὀνομάτων ἀφείκασιν ὅσα παρὰ τὴν διάλεκτόν ἐστιν, οἷς [δ’] οἱ πρῶτοι ἐκόσμου... (pues ni siquiera los que hacen las tragedias utilizan todavía el mismo estilo, sino que así como también cambiaron de los tetrámetros al yambo, por ser este, de los metros, el más semejante al habla de los demás, así también, de los nombres, han desechado cuantos están al margen de la coloquial, (y) con los cuales los primeros adornaban... (trad. Arturo Ramírez Trejo en: Aristóteles, *Retórica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002).

²⁴ Atkins, op. cit., p. 102.

La convergencia que en ciertos aspectos se manifestaba en el desarrollo de la tragedia y la comedia como géneros teatrales, se hace ahora evidente en el campo de la teoría poética al mismo tiempo que se ponen de relieve sus diferencias fundamentales. De esta manera, Aristóteles, sobre la base de la evolución que percibe en el género, apunta en su teoría, de acuerdo con su sistema filosófico, hacia un modelo que preludia la comedia nueva de Menandro.

Teofrasto y la escuela peripatética

Luego de un impulso tan fecundo en el campo del pensamiento teórico como el dado por Aristóteles, se impuso como necesaria una labor continuadora de reordenamiento, ampliación, reelaboración y divulgación, la cual fue llevada a cabo por los discípulos y seguidores del Estagirita e iniciada por Teofrasto, su sobrino y sucesor al frente del Liceo, a quien Rostagni describe como: “uomo di non grande originalità, fornito, piuttosto, di senso pratico, di attitudine metodica ed organizzatrice, egli era proprio chiamato a volgarizzare l'enorme ed enciclopedica eredità del suo Maestro”.²⁵

Autor prolífico, en su obra abarcó una gran variedad de materias, entre las cuales se halla la poética. Se dice que escribió un tratado *Περὶ λέξεως*, uno *Περὶ γελοίου* y uno *Περὶ κωμωδίας*, entre otros; sin embargo, de un quehacer tan vasto sólo conocemos algunos fragmentos, varios de sus trabajos sobre las plantas y un pequeño libro, *Los caracteres* (*Ἡθικὸὶ χαρακτῆρες*), el cual mucho ha dado que pensar a los estudiosos contemporáneos y que suele estimarse relacionado con sus trabajos de retórica o, más bien, como piensa Rostagni,²⁶ debe vincularse a sus estudios de poética.

²⁵ Rostagni, op. cit., t. I, p. 190.

²⁶ Cfr. Rostagni, op. cit., t. II, pp. 327 ss.

De haberse conservado los libros susodichos sobre la risa y la comedia, ellos no hubieran sido de gran ayuda con vistas a paliar la pérdida del texto aristotélico y lograr una comprensión cabal de la interpretación teórica del género tal como la encontramos en tratados posteriores. No obstante, a causa de lo fragmentario del legado recibido, el proceso ha de invertirse y partir de la confrontación de estas fuentes a fin de formarse una idea relativamente certera sobre la evolución de la poética, en lo que atañe a la comedia, en la reflexión postaristotélica. En consecuencia, resulta muy valioso el esfuerzo del mencionado estudioso italiano encaminado a restablecer, por el método citado, las contribuciones de Teofrasto al tema que nos ocupa.²⁷

En primer lugar ha de tenerse en cuenta la distinción entre *μῦθος*, *ἱστορία* y *πλάσμα* que, según Rostagni, se debió a Teofrasto, en un intento de subsanar la contradicción que advertía entre la exclusión del elemento maravilloso en la definición del arte poético dada por Aristóteles y la justificación que de su uso hacía el filósofo en relación con su presencia en Homero. De modo que, si para Aristóteles *μῦθος* era el conjunto de acciones en determinada disposición, sin reparar en el carácter que dichas acciones podrían tener (*Poet.*, 6, 1450a), en el escolio a Dionisio Tracio, se define como la exposición de hechos extraños, antiguos y aun imposibles; mientras que se reserva el término de *ἱστορία* para la exposición de hechos acaecidos o posibles, lo que, a su vez, da pie a una nueva diferenciación, en la cual se usa en un sentido estrecho para referirse a los sucesos; en tanto *πλάσμα* designa los hechos posibles. La tríada así constituida, se conjuga con los conceptos de verdadero, inverosímil y verosímil, por una parte, y por otra, con los géneros literarios: tragedia, epopeya y comedia.²⁸

²⁷ Rostagni, op. cit., t. I, pp. 191-192, divide las fuentes en dos categorías: una, los escolios a Dionisio Tracio, los *Prolegómenos* de Tzetzes y tratados bizantinos sobre la comedia; segunda, los comentarios latinos de Diomedes, Donato y Evancio.

²⁸ Cfr. *ibid.*, p. 206.

La acción cómica se definirá entonces como *πλάσμα* (*argumentum* para los latinos) y, por ende, como ficticia, creada por el comediógrafo de acuerdo con los principios de coherencia artística propuestos por Aristóteles.

Por tanto, al ocuparse de lo posible y construirse su trama sobre la base de lo verosímil y necesario, la comedia se transforma en el género que se aviene al concepto aristotélico del arte, al tener como objeto el *τὸ καθόλου*, tal como proponía el filósofo.

Ello se explica por la propia evolución del teatro en el siglo IV a. n. e., pues, mientras la tragedia se anquilosa, la comedia mantiene sobre la escena su potencialidad creadora. Es por tanto posible estimar la citada tríada como respuesta teórica ante una situación planteada por la práctica teatral, y se acrecienta, en lógica consecuencia, la probabilidad de que haya sido Teofrasto el padre de esta distinción que devendrá fundamental en la crítica antigua.

Frente a la genérica *πρᾶξις* aristotélica, la mencionada clasificación de la acción está estrechamente vinculada con el sujeto actuante, debido a que los personajes de la epopeya, en que se representan *μῦθοι*, han de ser dioses, héroes y hombres; la tragedia unida con la *ἱστορία* se centra en los héroes; pero la comedia tendrá como sujetos de su acción ficticia (*πλάσμα*) a personajes privados, condición que ha de asociarse a su vez con las teorías sobre el estilo y los caracteres.

Ya Aristóteles había señalado, al diferenciar los poemas homéricos, la primacía del *πάθος* en la *Ilíada* y del *ἥθος* en la *Odisea* (*Poet.*, 24, 1459b), posibles elementos definitorios ya puestos de relieve al referirse a tipos de tragedias y de epopeya; así mismo había hecho notar el nexo entre la *Odisea* y el género cómico (*Poet.*, 13, 1453a).

Todo lo expuesto sirve de base para que la comedia sea conceptuada como eminentemente *ἡθική*, es decir, como un género en que los caracteres asumen una gran importancia, mientras que tales asertos del maestro fundamentan la distinción de estilos

propuesta probablemente por Teofrasto en su *Περὶ λέξεως*, según Rostagni.²⁹

La definición de la comedia se amplía. Se considera como fruto de la imaginación que toma como sujetos actuantes, no ya a los φαυλότεροι, sino a los personajes privados. Este concepto, que en parte continúa y en parte nos sitúa ante una nueva estimación del género, se plasma en el enunciado recogido por Diomedes y atribuido a Teofrasto, en tanto se encuentra en relación antitética con la definición de tragedia que Diomedes pone explícitamente en boca de Teofrasto: κωμῳδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή (la comedia es una configuración inocua de acciones privadas) (Frag. 488, Kaibel), y en lo apuntado al respecto en el tratado bizantino y en el escolio a Dionisio de Tracia: Διαφέρει δὲ τραγωδία κωμῳδίας ὅτι ἡ μὲν τραγωδία ἱστορίαν ἔχει καὶ ἀπαγγελίαν πράξεων γενομένων, κὼν ὡς ἤδη γινομένας σχηματίζει αὐτάς, ἡ δὲ κωμῳδία πλάσματα περιέχει βιοτικῶν πραγμάτων (difiere la comedia de la tragedia porque ésta tiene una *historia* y una narración de acciones, acaecidas, al menos siempre las formula como ya sucedidas, mientras que la comedia comprende ficciones de acciones de la vida privada).³⁰

Es obvio que a través de esta noción de comedia como una ficción inocua de acciones relativas a la vida privada (πλάσμα ἀκίνδυνος βιοτικῶν πραγμάτων ἰδιωτικῶν), ya no tendrán cabida los temores platónicos y aún han de replantearse los efectos catárticos con los cuales Aristóteles inició su reivindicación. De esta manera, se llegará a estimar que la comedia es συστατικὴ τοῦ βίου (restauradora de la vida),³¹ mientras que, en oposición a la tragedia descrita por Teofrasto, según Diomedes, como un cambio catastrófico de fortuna (περίστασις τύχης) y de la que

²⁹ Ibid., pp. 197-199.

³⁰ En Didot, op. cit., *Prolegóm.*, IXa, p. XVIII, y en el escolio a Dionisio Tracio, ibid., *Prolegóm.*, IXb, p. XXI.

³¹ Ibid., p. XVIII.

se asegura en *Περὶ κωμωδίας* que λύειν τὸν βίον (quebranta la vida), la comedia reorganiza, recompone, concilia; con lo cual se lleva hasta sus últimas consecuencias la polaridad entre el dolor y el placer que Platón había estimado como términos complementarios y presentes en ambas manifestaciones teatrales, aunque el acento de intensidad en uno u otro extremo constituyera un rasgo definitorio.

A partir de esta consideración, Tzetzes define: τῆς τραγωδίας σκοπὸς τὸ εἰς θρῆνον κινήσαι τοὺς ἀκροατάς, τῆς δὲ κωμωδίας εἰς γέλωτα (el propósito de la tragedia es mover a los oyentes al treno; el de la comedia, a la risa),³² y de este mismo modo el llanto y la risa se entienden, en el *Tractatus Coislinianus*,³³ como fundamento de ambos géneros (ἡ τραγωδία ἔχει μήτερα τὴν λύπειν... ἡ δὲ κωμωδία ἔχει μήτερα τὸν γέλωτα) (la tragedia tiene como madre al dolor... la comedia tiene como madre a la risa), concepto que retoma la base emocional, origen de la hostilidad platónica.

Ante esta definición de la comedia, se hace evidente que la misma ya no guarda relación con lo que fue en manos de Aristófanes, sobre todo si descontamos sus últimas producciones; tipo de comedia que, precisamente, tanto Platón como Aristóteles, habían tenido en mente, en alguna medida, al esbozar su teoría de lo cómico y del género dramático en específico. Pero, si bien en los lineamientos propuestos por Aristóteles, éste anunciaba y favorecía la comedia que plasmaría Menandro, fue Teofrasto quien tuvo la oportunidad de presenciar las representaciones de las obras de este autor, el cual devino modelo con el que aspiraban a parangonarse muchos de los cultores posteriores del género. De ahí que fuera necesario replantearse las etapas del proceso apuntadas por el autor de la *Poética*.

Del período helenístico data la conocida división de la comedia griega en antigua, media y nueva. Esta clasificación tripartita

³² Ibid.

³³ Ibid., *Prolegóm.*, Xd, pp. XXVI-XXVII.

se generalizó entre los alejandrinos atendiendo al contenido, mientras que en Pérgamo se optó por distinguir sólo dos etapas: antigua y nueva, sobre una base de tipo lingüístico. Para Rostagni: “la ripartizione è, in origine, unica (sebbene oscillante, a seconda delle necessità di maggiore o minore specificazione), e fu disegnata dai Peripatetici e adottata, poi, da tutta la filologia greca e romana”.³⁴

En efecto, las consideraciones aristotélicas al respecto, ofrecen un punto de partida indudable tanto a la clasificación alejandrina como a la pergamense. Además, la definición de comedia atribuida a Teofrasto evidentemente tiene en cuenta al tipo de representación contemporánea al filósofo, el cual sentiría como necesario el replanteo de las etapas del proceso seguido en su desarrollo por este género teatral.

Así resultan ilustrativas del problema las fluctuaciones que se advierten en las fuentes en torno a la ubicación de autores como Aristófanes, el cual era el representante de la comedia antigua si se compara con Menandro; pero, si la confrontación tenía lugar con las noticias sobre los primeros comediógrafos, y, sobre todo, si se tenía en cuenta la última etapa de la actividad aristofánica, era obvio que había que ubicarlo en un momento intermedio.

A ello se suma la noticia dada por Ateneo (Aten., 6, 261d) en el sentido de que el tratado de Teofrasto, *Περὶ κωμωδίας*, tenía un carácter de indagación sobre los orígenes de la comedia. Esto, por una parte, resulta muy coherente con la visión histórica del Maestro y, por otra, nos da un índice claro de cuál debió ser la posición del discípulo, reconstruida por Rostagni mediante el cotejo de las fuentes: “prima una commedia *ridicularis* (piena di *iocularia*, πλεονάζουσα τῷ γελοίῳ), con rappresentanti Susarione, Mullo, Magnete; poi, *secunda aetate*, i grandi nomi di Aristofane, Eupoli, Cratino, *qui et principium vitia sectati acerbissimas comoedias composuerunt*; infine, *tertia aetas fuit Me-*

³⁴ Rostagni, op. cit., t. I, p. 224.

nandri, Diphili et Philemonis, qui omnem acerbiteratē comœdīae mitigaverunt atque argumenta (πλάσματα) multiplicia gratis erroribus (ἡδονῆς χάριν) secuti sunt".³⁵

Más tarde, ya no teniendo en cuenta los orígenes, sino las obras conservadas, la tríada del conocido verso horaciano —*Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae*— devino representativa de la comedia antigua en oposición a la comedia nueva de Menandro, Dífilo y Filemón, y se conservó la *media* del ordenamiento atribuido a Teofrasto como una etapa intermedia entre ambas.

Fueron los alejandrinos, como ya se ha dicho, los que retomaron este esquema, con alguna que otra modificación, y definieron los tres períodos tal como hoy los conocemos; pero, si bien esta clasificación tiene su antecedente en Aristóteles, debe haber encontrado su primera sistematización en Teofrasto, o en sus discípulos más cercanos, ante la perspectiva que abría la comedia nueva, la cual, a la vez que venía a satisfacer los requerimientos de Aristóteles, sirvió de sustento a una nueva redefinición del género, considerado a partir de entonces como la mayor expresión artística, puesto que recogía aspectos esenciales de los hechos de la vida privada de manera sana, instructiva y grata, tendiente hacia la reconciliación del hombre con sus circunstancias, y de ahí su descripción como *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, según las fórmulas ciceronianas, y también el famoso cuestionamiento de Aristófanes de Bizancio en relación con Menandro: ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ὅρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο; (Menandro, la vida, ¿quién imita a quién?)³⁶

Por tanto, aunque carecemos de una base documental al respecto, la reconstrucción de las contribuciones de Teofrasto que hemos de agradecer a Rostagni, no sólo resulta totalmente plau-

³⁵ Ibid., p. 227.

³⁶ Cic., *Rep.*, IV, 11. La cita de Aristófanes de Bizancio, Rostagni, op. cit., t. 1, p. 230, la remite a Syrian., *In Hermog. Comm.*, II, p. 23, 8-11 Rabe.

sible, sino de indudable valor para comprender la posición de la escuela peripatética, sustento de tratados posteriores, así como percibir el enlace entre el pensamiento del Estagirita y los enunciados contenidos en los pocos textos conservados sobre la comedia; de manera que, a su vez, éstos nos sirvan para ampliar o determinar en qué dirección se movían algunas nociones que sólo encontramos ligeramente esbozadas en la *Poética*.

En este contexto percibimos la significación de la breve compilación conocida como *Tractatus Coislinianus*, publicado por primera vez en 1839. Con una terminología marcadamente aristotélica, dedica éste la mayor parte de sus secciones, de la 3 a la 10, a la comedia y, ante la desaparición de otros textos sobre el tema, se convierte en nuestro más antiguo documento griego sobre esta cuestión, si aceptamos su datación en el siglo I a. n. e., reparando en los puntos de contacto con Cicerón, aunque ello puede deberse a un antecedente común.

Sin embargo, hay que desechar la idea de su empleo para una posible reconstrucción de la perdida teoría de la comedia aristotélica, puesto que, a pesar de su filiación evidentemente peripatética, tanto por el lenguaje como por el afán de exposición organizada, ésta se revela más en el detalle dejando a un lado la búsqueda teórica del siglo IV, además de que, como afirma Grube: “there is no reason to think that he drew on Aristotelian sources which we do not possess”.³⁷

Prueba de ello es la definición de comedia que ofrece, calcada de aquella que de la tragedia leemos en la *Poética*, puesto que tal repetición, no respaldada por un pensamiento creador, sin contar errores de redacción y aun de conceptos que la convierten en ininteligible en algunos puntos, es imposible de suponer siquiera en el fundador del Liceo: Κωμῳδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίου καὶ ἀμοίρου μεγέθους τελείου. Χωρὶς ἐκάστου τῶν μορίων ἐν τοῖς εἶδεσι δρῶντος, καὶ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

³⁷ Grube, op. cit., p. 149.

ἔχει δὲ μήτερά τὸν γέλῳτα (la comedia es la imitación de una acción risible y de extensión completa e indivisible, con excepción de cada una de las partes en su estructura externa, siendo actuadas y (no) narradas, promoviendo a través del placer y la risa la purga de tales estados emocionales. Tiene como madre la risa).³⁸ Más bien hace pensar que el autor no era ajeno a la aspiración de restituir el texto aristotélico, pero, indudablemente, sin una clara comprensión de las fuentes que abrevia, mezcla y distorsiona a veces; lo cual no merma su interés, sobre todo en lo tocante a los tipos de efectos cómicos que Rostagni estima, en último análisis, originada en el *Περὶ γελοίου* de Teofrasto.³⁹

De estos recursos el *Tractatus* brinda un cuadro sinóptico⁴⁰ sobre el cual, a pesar de la falta de explicación y ejemplos, así como la necesidad de juzgar por la propia relación, Atkins observa: “Some general and universal principles are excited by words or deeds, is shown to be the outcome of the disproportionate, the deceptive or the surprising”.⁴¹ Afirmación esta que nos trae a la mente el hecho de que Aristóteles en la *Retórica* (3, 1412a) explica el efecto cómico a partir de lo inesperado, del engaño, y en el libro I de la misma obra (11, 1372a) apunta la base para la clasificación de los mismos a partir de los personajes, del lenguaje y de las acciones.

³⁸ Didot, op. cit., *Prolegóm.*, X d.

³⁹ Cfr. Rostagni, op. cit., t. I, p. 233.

⁴⁰ En él se exponen dos fuentes de efectos cómicos: I. De tipo lingüístico (ἀπὸ τῆς λέξεως): homonimia (κατὰ ὁμωνυμίαν), sinonimia (συνωνυμίαν), garrulidad (ἄδολεσχίαν), paronimia (palabras sin sentido y expresiones extrañas al uso literario) (παρωνυμίαν (παρὰ πρόσθεσιν καὶ ἀφαίρεσιν)), hipocorisma (ὑποκόρισμα), solecismos (fónicos y términos de la misma familia) (ἐξαναλλαγὴν (φωνῇ καὶ τοῖς ὁμογενέσι)) y la forma de la palabra (σχῆμα λέξεως). II. A partir de las acciones (ἀπὸ τῶν πραγμάτων): similitudes (ἐκ τῆς ὁμοιώσεως), engaños (ἐκ τῆς ἀπάτης), imposibles (ἐκ τοῦ ἀδυνάτου), posibilidades e inconsecuencias (ἐκ τοῦ δυνατοῦ καὶ ἀνακολουθίου), en contra de lo esperado (ἐκ τοῦ παρὰ προσδοκίαν), danzas groseras (ἐκ τοῦ χρήσθαι φορτικῇ ὀρχήσει), defectos exagerados (ὅταν τις τῶν ἐξουσίαν ἐχόντων παρὲς τὰ μέγιστα φαυλότητα λαμβάνῃ), incoherencias (ὅταν ἀσυνάρτητος ὁ λόγος ᾗ καὶ μηδεμίαν ἀνακολουθίαν ἔχῃ). Didot, op. cit., *Prolegóm.*, X d.

⁴¹ Atkins, op. cit., t. II, p. 142.

Resulta también interesante en el *Tractatus Coislinianus* la distinción entre las invectivas y la comedia, a manera de separación y quizás de tardía justificación de los orígenes, cuando señala que la comedia requiere ἔμφοσις, término retórico para denotar la expresión que deja entender más que lo dicho, el cual debe estar usado como equivalente a la ὑπόνοια aristotélica.

Con ello se enmarca en la preferencia por el ideal del Estagirita y la comedia nueva. Mas el hecho de que se sienta necesario subrayar la diferencia en relación con la injuriosa invectiva (λοιδορία) e inmediatamente se mencione al personaje cómico como el que hace burlas (ὁ σκώπων) —mucho más en concordancia con la comedia antigua que con la nueva—, parece indicar que, a pesar del proceso de refinamiento y conversión en lo que solemos denominar alta comedia, según se infiere de los planteamientos teóricos, se mantenían con alguna vigencia elementos que se han de adscribir a los orígenes rituales del género, tan censurados por los filósofos del siglo iv, al tiempo que pone de relieve la poca coherencia del texto del susodicho tratado. Rasgo que también se pone de relieve al atribuírsele al burlón una función de ἐλέγχειν ἁμαρτήματα τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος (censurar los fallos del alma y del cuerpo), con cierta evocación remota de la preocupación ética de Platón y algo del beneficio que éste estimaba que podría derivarse de tales representaciones.

Siguiendo a la *Poética*, el *Tractatus* distingue para la comedia los mismos seis componentes de la tragedia: μῦθος (argumento), ἦθος (carácter), διάνοια (contenido), λέξις (lenguaje), μέλος (música), ὄψις (espectáculo) y agrega un breve comentario sobre cada uno. Llama la atención la simplicidad de la definición del μῦθος pues, aunque se mantiene el término en el sentido aristotélico, no se le concede la importancia que el filósofo le reconocía.

En cuanto a los personajes, se ciñe a los mismos (ἄλαζών, εἴρων, βωμολόχος) mencionados por Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* y en la *Retórica*. De los demás factores amerita detenerse en la dicción que califica de común y popular (κοινὴ καὶ

δημώδης), expresión dentro del espíritu aristotélico que saludaba la mayor aproximación al lenguaje coloquial hasta en la tragedia (*Ret.*, 3, 1, 1404a). Además, para continuar el paralelo, señala cuatro partes en una comedia: πρόλογος, χορικόν, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, sin entrar a considerar si éstas se avienen con la comedia nueva tanto como con la antigua, y termina con la ya tradicional división en: ἀρχαῖα, μέση y νέα.

Así pues, el muy breve *Tractatus Coislinianus*, si bien no cumple su aparente aspiración de suplir, a manera de resumen, el texto del fundador del Perípato, confirma, no ya la importancia del pensamiento de Aristóteles como fundamento de la teoría de la comedia en la Antigüedad, sino lo expuesto anteriormente sobre la reelaboración y sistematización que las ideas del filósofo —sólo esparcidas en distintos tratados, si es que no llegó a escribir el tan controvertido segundo libro de la *Poética*— encontraron en la obra de sus discípulos y continuadores, especialmente en Teofrasto.

A manera de conclusión

Un gran salto dan, por tanto, la comedia y su teorización en el siglo IV. Platón, sobrino del oligarca Critias —el más conocido entre los treinta tiranos—, temía la formación de una teatrocracia, pero no se le escapaba la función vital de la risa, y a partir del tradicional ἀλαζών cómico, elabora su teoría de lo ridículo, asignándole un valor en la conformación ética del individuo, al mismo tiempo que rechaza elementos hasta entonces consustanciales al género, y mantiene sus reservas en tanto el exceso de risa conspiraba contra la seriedad de los guardianes de su ciudad ideal.

Por su parte Aristóteles, que redime al teatro de la condena platónica, esboza su modelo de comedia, con una visión histórica, teniendo en mientes a un público de hombres que insiste en calificar de libres, pero, en realidad, con la acepción de cultos,

educados, y sobre esta base anuncia lo que habría de concretarse en la comedia nueva. Para sus sucesores, público ellos mismos de este tipo de representación cómica, la comedia deviene expresión artística por excelencia, en tanto ficción de asuntos privados, inofensivos, que concilia la vida y se considera su “espejo”.

La aspiración de Aristófanes de que la comedia pudiera parangonarse con la tragedia como género dramático y literario, parece así colmarse, y sin embargo, estamos muy lejos de aquella comedia aristofanesca que tenía como savia nutricia los problemas de la polis sobre los cuales se proponía incidir, intentando conjugar los requerimientos estéticos con la satisfacción del δῆμος ateniense ante sus hilarantes creaciones. Evidentemente la comedia de Aristófanes proponía pautas en el plano teórico; pero en el proceso que va desde el rechazo del género o, al menos, una aceptación con muchas restricciones, hasta su plena aprobación en los tratados al respecto, habrá que considerar los cambios operados dentro del mismo en consonancia con la situación de la sociedad ateniense en el siglo IV, la interacción entre el quehacer teatral y el pensamiento teórico, y cómo ambos estaban socialmente condicionados.