

Lo cómico y la comedia

La comedia
griega antigua

Adriana Rogliano

Resumen

Desde Aristóteles, la comedia opuesta a la tragedia aparece en circunstancias diversas. Aunque también se le puede reconocer un aspecto catártico, documentando las costumbres de los pueblos a través del tiempo histórico, presenta un registro de consulta ineludible.

Como género artístico, ha representado la variada gama de los caracteres humanos y se propuso una finalidad ética: corregir los vicios universalmente extendidos, amonestando con simpatía o crueldad.

Palabras claves: lo cómico; comedia; catarsis; tipos.

Abstract

Since Aristotle, the opposite of comedy to tragedy appears in different circumstances. Although there is also a cathartic aspect to it, documenting the customs of peoples through historical time, it presents an inescapable record to consult.

As an artistic genre, it has depicted the varied range of human characters and it set itself an ethical purpose: to correct universally widespread vices, admonishing with sympathy or cruelty.

Keywords: *the comic; comedy; catharsis; types.*

1. Las dos formas de lo cómico en Platón y Aristóteles

Platón y Aristóteles distinguen dos aspectos fundamentales de lo cómico, originados en sendas concepciones de lo risible. Se trata de la irrisión o burla (*derrisus*), la cual comporta una actitud hostil del sujeto que ríe respecto de quien es objeto de mofa, y de la hilaridad como efecto de la sorpresa y sucesi-

va distensión suscitada por la agudeza o la irrupción del absurdo que resulta inofensiva y amable (Rogliano, 2020).

Recordemos que Platón, en *Filebo*, refiriéndose a la composición de lo ridículo, apunta a una mezcla de sentimientos —tal como se da en la envidia— cuya procedencia atribuye al vicio de la ignorancia de sí, vale decir, a la incapacidad de poner en práctica el mandato delfico «conócete a ti mismo». De ello derivaría la presunción de algunos hombres de ser más ricos, más bellos o más virtuosos de lo que realmente son (Platón, 2011c, 48d 4-49a 5).

Lo antedicho revela, según el helenista Luis Gil Fernández, que, entre los griegos, «reír de alguien» antecede a «reír de algo», cosa que hubiera molestado sobremanera al aristocrático Platón. Y, deteniéndose en el libro II de *Leyes* (668c), repara en la significación que tiene para el filósofo ateniense el percibir lo ridículo, ya que, así como para juzgar acerca del mérito de una producción mimética resulta indispensable entender el original, a fin de conocer lo serio conviene, también, saber de lo ridículo: «Porque sin el conocimiento de lo ridículo no se puede conocer lo serio, y sólo este conocimiento evita hacer o decir indebidamente cosas ridículas» (1997, p. 38).

Finalmente, Platón atempera la condena categórica respecto de la ridiculización de los ciudadanos atendiendo a aquello que la impulsa, pues no es lo mismo si está motivada por la ira que por el afán de diversión. Platón bien sabía, con solo recordar la suerte de su maestro Sócrates, el daño que la ridiculización puede hacer a un hombre. Experiencia que —no es difícil suponer— debiera haber incrementado su animosidad hacia los cómicos¹. En páginas anteriores, había prohibido el uso de la injuria contra cualquiera, de modo que, si hubiera algún entredicho o querrela, debería resolverse por la vía de la escucha mutua de los circunstanciales adversarios, pues las palabras destempladas conducen al odio o lo agudizan, lo cual multiplica las enemistades. Y como en tales situaciones también suele echarse mano de la mofa y el escarnio, Platón advierte acerca del pe-

¹ La pintura que hace en el *Ion* de este rapsoda, y del intérprete en general, expresa el prejuicio secular y societario respecto de este oficio. En *Ion*, el rapsoda aparece como vanidoso, taimado, superficial y carente de τέχνη ('saber'); e igualmente en el *Banquete*, III 6. A su vez, Jenofonte lo tiene por gente ignorante y tonta (1993, IV 1 10).

ligo de caer en la pérdida de la dignidad. Prohíbe, por tanto, el comportamiento iracundo en cualquier sitio de reunión (lugar sagrado, sacrificio público, juegos, ágora, tribunal). Más aún, si el hecho se produjese en ámbitos privados, el culpable debiera ser expulsado y multado (Platón, 2015, XII 935c). De todos modos, aconseja encarar las imitaciones cómicas a los extranjeros y a los esclavos.

Solamente le faltaba a Platón tratar de las burlas que se prodigaban mutuamente los poetas cómicos. Así, puesto a legislar, examina la cuestión a la luz de la intención que anime al bromista —como ya se ha dicho—, aunque debe quedar claro que, en todos los casos, corresponde respetar al ciudadano:

Que ningún autor de comedias, de poesía yámbica o lírica tenga licencias para, bien sea en las palabras, bien en los gestos, bien con ira, bien sin ella, poner de ninguna manera en ridículo a ningún ciudadano; que el que contravenga esto se expulsado del país aquel mismo día. (2015, XII 935c-936d)

En consecuencia, los autores cómicos son autorizados a atacarse entre ellos en sus poemas en tanto sea en son de broma y como juego literario, y siempre bajo la mirada atenta del encargado de la educación.

En cuanto a Aristóteles, es bueno tener presente lo que este puntualiza sobre la felicidad y la diversión en la *Ética a Nicómaco* y la *Ética a Eudemia*, respectivamente.

El filósofo considera a la felicidad como aquel bien deseable por sí mismo, y no en vista de otro, logrado por quien lleva una vida virtuosa. En relación con la diversión, piensa que también ha de estar regida por una virtud propia, a la que denomina *eutrapelia* (ευτραπεία), y es definida como virtud intelectual ligada a la prudencia, justo medio entre la bufonería y la rusticidad².

Según Aristóteles, debemos entender el esparcimiento como una pausa respecto de otras actividades, ya que: «La felicidad no está en la diversión, pues sería absurdo que el fin del hombre fuera la diversión y que el hombre se afanara y padeciera toda la vida por causa de la diversión» (1985, *Ética Nicomáquea*, X 1176b, 30).

² Acerca de dicha virtud, ahondará, posteriormente, Tomás de Aquino.

Asegura que la vida verdaderamente feliz es aquella que se adhiere a la virtud:

Y esta vida tiene lugar en el esfuerzo, no en la diversión. Y decimos que son mejores las cosas serias que las que provocan risa y son divertidas, y más seria la actividad de la parte mejor del hombre y del mejor hombre, y la actividad del mejor es siempre superior y hace a uno más feliz. (1985 *Ética Nicomáquea*, X 1176b, 30)

Nuestro autor reconoce al hombre como «un ser social, más que cualquier abeja y que cualquier animal gregario», a quien únicamente cabe «el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, y de los demás valores» (1988, II 1253a 7ss). Sentencia por ello que:

El patán es inútil para estas relaciones sociales, pues no contribuye a ellas y todo lo lleva a mal. El bufón [...] es víctima de su bromeo, y no se respetará a sí mismo ni a los demás, si puede hacer reír, aun diciendo cosas que ningún hombre de buen gusto diría y algunas que ni siquiera escucharía. (1985, *Ética Nicomáquea*, IV 1128a)

Y entendiendo, en cambio, que «el descanso y la diversión parecen ser indispensables para la vida», acepta la broma propia del hombre equilibrado y renuente a todo exceso, pues la vida social exige moderación.

Los que se exceden en provocar la risa son considerados bufones o vulgares, pues procuran por todos los medios hacer reír y tienden más a provocar la risa, que a decir cosas agradables o a no molestar al que es objeto de sus burlas. Por el contrario, los que no dicen nada que pueda provocar la risa y se molestan contra los que lo consiguen, parecen rudos y ásperos. A los que divierten a los otros decorosamente se les llama ingeniosos, es decir, ágiles de mente. (1985, *Ética Nicomáquea*, IV 8 1128a)

En el entretenimiento propio del hombre educado, Aristóteles considera que ha de sobresalir la moderación y prevalecer la mesura.

Es propio del que tiene tacto decir y oír lo que conviene a un hombre distinguido y libre; hay, pues, bromas en el decir y en el escuchar que convienen a tal hombre, pero las bromas del hombre libre difieren de las del hombre servil, y las del educado de las del que no tiene educación. (1985, *Ética Nicomáquea*, IV 8 1128a)

Asegura, seguidamente, que «el que es gracioso y libre se comportará como si él mismo fuera su propia ley».

Del mismo modo, en la *Ética Eudemia*, Aristóteles advierte:

... el hombre que es capaz de inventar historias que pueden divertir a una persona de buen juicio, aun cuando la broma vaya dirigida contra ella misma, estará en un término medio entre el grosero y el indiferente; esta norma es mejor que la que dice que la burla no sea causa de dolor para el que ha sido objeto de ella, quienquiera que sea, porque se debe, más bien, complacer al que está en un justo medio, y ésta es la persona de buen juicio. (1985, *Ética Eudemia*, 1234a 20)

Respecto de las mofas, opina: «la burla es una especie de insulto y los legisladores prohíben ciertos insultos; quizá deberían también prohibir ciertas burlas» (1985, *Ética Nicomáquea*, IV, 8, 1128a).

Y amplía:

El bufón, por otra parte, es víctima de su bromear, y no se respetará a sí mismo ni a los demás, si puede hacer reír, aun diciendo cosas que ningún hombre de buen gusto diría y algunas que ni siquiera escucharía. (1985, *Ética Nicomáquea*, IV 8 1128a)

Así también, refiriéndose a la comedia, puntualiza:

Puede verse esta diferencia en las comedias antiguas y en las nuevas: pues, en las primeras, lo cómico era el lenguaje obsceno, y en las segundas, la suposición; estas cosas difieren no poco en relación con el decoro. (1985, *Ética Nicomáquea*, IV 8 1228a)³

2. Tragedia y comedia: *De la mimesis*

2.1. La posición de Platón

Sostuvo Platón que la tragedia y la comedia, del mismo modo que la pintura, son *mimesis*, vale decir, meras representaciones. Y una vez descubierto este ámbito fantasmagórico de las producciones ar-

³ Transcribo la nota del traductor: «La distinción aristotélica no coincide con la que establecieron los gramáticos griegos. Aquí, “nueva” equivale a lo que conocemos por comedia media».

tísticas, el filósofo ateniense no pudo menos que reprobarlo, tanto desde el punto de vista metafísico como del gnoseológico, moral, político y educacional, en cuanto sustitutivas de la realidad.

En el libro X de *República*, Platón abunda en la descripción del carácter ficcional de estas producciones, que distan mucho de la realidad verdadera, y, al referirse a la pintura como imagen de una imagen, resalta, principalmente, su alejamiento respecto de los tipos absolutos, formas o ideas.

El libro III del mismo diálogo ofrece una expresión detallada de las objeciones hechas a la poesía en consideración a su índole mimética. Allí distingue Platón dos tipos de conocedores: el realizador, y el usuario de un objeto. Si se trata de hacer flautas, por ejemplo, el fabricante toma en cuenta la opinión del flautista. Pero, conviene en que el pintor carece de ambas referencias.

Respecto de la competencia que le es propia, Platón arguye que el «imitador» ignora por completo aquello de lo cual habla.

El imitador, por ende, no tendrá conocimiento ni opinión recta de las cosas que imita, en cuanto a su bondad o maldad [...]. Parece que estamos razonablemente de acuerdo en que el imitador no conoce nada digno de mención en lo tocante a aquello que imita, sino que la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio; y los que se abocan a la poesía trágica, sea en yambos o en metro épico, son todos imitadores como los que más». (2011a, *República*, 602b)

Luego de arremeter en contra de los creadores de imágenes, colige que Homero, como todos los poetas, no era entendido en ninguna de las artes mencionadas en sus poemas, y lograba persuadir solamente a los legos en ellas. En conclusión, Platón declara:

Dejamos establecido, por lo tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad; antes bien, como acabamos de decir, el pintor, al no estar versado en el arte de la zapatería, hará lo que parezca un zapatero a los profanos en dicho arte, que juzgan sólo basándose en colores y figuras. (2011a, *República*, 601a)

La poesía usa de palabras sugestivas, valiéndose del metro, el ritmo y la armonía:

Así también, se me ocurre, podemos decir que el poeta colorea cada una de las artes con palabras y frases, aunque él mismo sólo está versado en el imitar, de modo que a los que juzgan sólo basándose en palabras les parezca que se expresa muy bien, cuando, con el debido metro, ritmo y armonía, habla acerca del arte de la zapatería o acerca del arte del militar o respecto de cualquier otro; tan poderoso es el hechizo que producen estas cosas. Porque si se desnudan las obras de los poetas del colorido musical y se las reduce a lo que dicen en sí mismas, creo que sabes el papel que hacen, pues ya lo habrás observado. (2011a, *República*, 601b)

Platón insiste en que estas representaciones imaginarias no aportarían conocimiento de lo esencial; llega a comparar al artista con un hechicero o mago y lo reduce, finalmente, a un sofista que mediante engaños logra persuadir al alma del espectador. Es más, el pintor obra como un ilusionista pues no se atiene a la reproducción de lo imitado:

Si reprodujeran las proporciones auténticas que poseen las cosas bellas, sabes bien que la parte superior parecería ser más pequeña de lo debido, y la inferior, mayor, pues a una la vemos de lejos y a la otra de cerca. (2011b, *Sofista*, 235e-236a)

En definitiva, las obras de arte, en sentido estricto, son un mero juego y —tal como lo define en *República* y en *Sofista*—, no debe adjudicárseles otra función que la de deleitar.

Platón piensa, con temor, en el efecto fascinante de la poesía sobre el ánimo del espectador, que aumenta, peligrosamente, con la excelencia de la imitación.

Ten en cuenta que la parte del alma que entonces reprimíamos por la fuerza en las desgracias personales, la que estaba hambrienta de lágrimas y de quejidos y buscaba satisfacerse adecuadamente —pues está en su naturaleza el desear tales cosas—, ésa es la parte a la que los poetas satisfacen y deleitan; en tanto que lo que es por naturaleza lo mejor de nosotros, dado que no ha sido suficientemente educado ni por la razón ni por la costumbre, afloja la vigilancia de la parte quejumbrosa, en cuanto que lo que contempla son aflicciones aje-

nas, y no ve nada vergonzoso en elogiar y compadecer a otro que, diciéndose hombre de bien, se lamenta de modo inoportuno, sino que estima que extrae de allí un beneficio, el placer, y no aceptaría verse privado de él por haber desdeñado el poema en su conjunto. Pienso, en efecto, que pocos pueden compartir la reflexión de que lo que experimentamos de las aflicciones ajenas revierte sobre nosotros mismos, pues después de haber nutrido y fortalecido la conmiseración respecto de otros, no es fácil reprimirla en nuestros propios padecimientos. (2011a, *República*, 606a)

Agrega a continuación:

—¿Y no rige el mismo argumento respecto de lo ridículo? Porque cuando escuchas en la comedia o en la conversación privada payasadas que a ti mismo te avergonzaría decir, y lo gozas intensamente en lugar de detestarlo como perversidad, ¿no haces lo mismo que en el caso de lo patético? En efecto, esta disposición a hacer reír que reprimías, en ti mismo, por medio de la razón, por temor a la reputación de payaso, ahora la liberas; y tras haber fortalecido este impulso juvenil, con frecuencia te dejas arrastrar inadvertidamente hasta el punto de convertirte en un comediante en la charla habitual. (2011a, *República*, 606c)⁴

Así, Platón concluye que tanto la comedia como la tragedia, en cuanto poesía, no son aptas para la educación del ciudadano de su Estado ideal.

Atendiendo al elevado fin que se propone, y sin negar los méritos de Homero —a quien reconoce como el primero de los poetas—, no puede aceptar a la poesía.

Concederemos también a sus protectores, aquellos que no son poetas sino amantes de la poesía, que, en prosa, aleguen a su favor que no sólo es agradable sino también beneficiosa tanto respecto de la organización política como de la vida humana, y los escucharemos gustosamente; pues seguramente ganaríamos si se revela ser no sólo agradable sino también beneficiosa. [...] Pero si no pueden alegar nada, mi querido amigo, haremos como los que han estado enamorados y luego consideran que ese amor no es provechoso y, aunque

⁴ Resulta interesante cotejar este texto con la doctrina de S. Freud en su libro *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905/1976) y en *El humor* (1927/1992).

les duela, lo dejan; así también nosotros, llevados por el amor que hacia esta poesía ha engendrado la educación de nuestras bellas instituciones políticas, estaremos complacidos en que se acredite con el máximo de bondad y verdad; pero, hasta tanto no sea capaz de defenderse, la oiremos repitiéndonos el mismo argumento que hemos enunciado, como un encantamiento, para precavernos de volver a caer en el amor infantil, que es el de la multitud; la oiremos, por consiguiente, con el pensamiento de que no cabe tomar en serio a la poesía de tal índole, como si fuera seria y adherida a la verdad, y de que el oyente debe estar en guardia contra ella, temiendo por su gobierno interior, y de que ha de creer lo que hemos dicho sobre la poesía. (2011a, *República*, 607e-608b)

El poeta, por otra parte, movido por el deseo de agradar, abandona la misión ética que le compete. Consecuentemente y por complacerse en la representación de todas las formas del mal, se convierte en alguien destructivo y peligroso que debe ser desenmascarado y desterrado de la sociedad.

Por lo tanto, es justo que le atacemos y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas de baja calidad en relación con la verdad, y también se le parece en cuanto trata con la parte inferior del alma, y no con la mejor. Y así también es en justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras destroza a la parte racional, tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos. (2011a, *República*, 605a-b)

La crítica a la poesía no es nueva: Pitágoras, Jenófanes, Heráclito, Anaxágoras y Tucídides ya habían aducido y condenado las licencias de los poetas respecto de los dioses. Platón mismo recuerda la existencia de una antigua querrela entre filósofos y poetas:

Y digámosle, además, para que no nos acuse de duros y torpes, que la desavenencia entre la filosofía y la poesía viene de antiguo. Lee-mos, por ejemplo, «la perra gruñona que ladra a su amo», «importante en la charla vacía de los tontos», «la multitud de las cabezas excesivamente sabias», «los pensadores sutiles porque son pobres», y mil otras señales de este antagonismo. (2011a, *República*, 607b)

En una especie de aparte teatral, Platón consigna contrariado:

A vosotros os lo puedo decir, pues no iréis a acusarme ante los poetas trágicos y todos los que hacen imitaciones: da la impresión de que todas las obras de esa índole son la perdición del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son. (2011a, *República*, 595a)

Sin embargo, no puede dejar de sentir algún escrúpulo respecto de Homero: «Aunque un cierto amor y respeto que tengo desde niño por Homero se opone a que hable. Parece, en efecto, que éste se ha convertido en el primer maestro y guía de todos estos nobles poetas trágicos» (2011a, *República*, 595a). Mas, sobreponiéndose, declara que «no se debe honrar más a un hombre que a la verdad» (2011a, *República*, 595a), y profundiza su crítica.

Cierto es que hay una poesía con la cual Platón se aviene: «En cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos» (2011a, *República*, 606c).

La tragedia, remarca, no pretende solamente entretener, sino que asume para el espectador un carácter didascálico. Salta por encima del mero juego para erigirse en rectora de la formación humana.

Un arte imitativo que no pretendiera educar sería inofensivo. El problema estriba en que la poesía es un arte imitativo, pero es algo más: lo expresado en el poema refleja el espíritu ético de la comunidad —los frescos homéricos sobre la virtud heroica no solo deleitan, sino que son el espejo en el que el alma griega se mira—. La dificultad surge, por tanto, cuando el poeta olvida su responsabilidad en la forja de la *areté* para intentar obtener el beneficio de la adulación: la *paideia* que la poesía vehicula va dejando su sitio en un intento por conseguir el poeta el aplauso del espectador. De educar pasamos a epatar. El olvido paulatino del auténtico quehacer poético lleva al poeta a imitar lo deyectivo, lo lujurioso y vil, lo truculento del comportamiento divino y humano, marginando el *éthos* que secretamente moldea al hombre. (Ordóñez Roig⁵, 2012, pp.145-146)

⁵ Vicente Ordóñez Roig (1973) es doctor en filosofía por la Universidad de Valencia y pertenece a la Universidad Jaime I de Castellón, Valencia.

No obstante, Platón recuerda la importancia del arte mimético para las celebraciones religiosas, aunque insiste que, ante todo, se ha de sopesar la calidad moral del *mimetikós*.

2.2. Aristóteles se aparta de su maestro

Aristóteles, en cambio, sostenedor de otro principio metafísico —la realidad de la sustancia, compuesto de materia y forma—, valoriza la tragedia plenamente. Sumergirse en este mundo imaginario es propio del hombre; no constituye, por tanto, un peligroso divagar, sino una práctica llena de sentido.

De la mano de la *Poética*, permítaseme retroceder hasta la concepción antropológica del Estagirita. Recorriendo los tratados *Sobre el alma* y *Metafísica* —por no mencionar sino los textos más encumbrados—, surge vigoroso su pensamiento acerca de la naturaleza humana. El hombre posee alma racional, y ello le distingue de los otros vivientes, lo torna capaz de interrogar e interrogarse, movido por una denodada ansia por saber las causas de lo existente.

Aristóteles considera que es propio del hombre no solo vivir en la realidad, sino también el representarla; de este modo, reconoce en la mimesis el origen subjetivo del arte. Leemos en la *Poética*:

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante. (1974, IV 1448b)

A la pregunta «¿qué es la comedia?», Aristóteles responde:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo contrahecho sin dolor. (1974, I 5 1449a)

Ahora bien, tratándose de un arte mimético, Aristóteles establece, refiriéndose al tratamiento del objeto, que es factible representar diversamente:

Mas, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores e incluso iguales, lo mismo que los pintores. (1974, II 1448a)

Y remata afirmando: «la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto tiende a imitar los peores y aquella, mejores que los hombres reales» (1974, II 1448a).

Respecto de la teoría aristotélica de la comedia, Luis Gil Fernández infiere que: «... debía ser análoga a la de la tragedia, es decir, consideraría el argumento como su primer principio y el placer causado por determinadas pasiones como su finalidad» (1997, p. 40).

Y, a continuación, el eminente helenista agrega:

De esto resulta lo siguiente: los argumentos deberían desarrollarse con verosimilitud, aun admitiendo desenlaces inesperados, pero no ilógicos; habría cierto margen para la arbitrariedad que permite, en el último momento, un final feliz; correspondería un papel decisivo a los personajes disimuladores y fanfarrones; el final cómico tendería a ser lo más inclusivo posible, favoreciendo la reconciliación de personajes antagonistas; las pasiones que provocan el placer cómico serían: confianza, indignación, y satisfacción en el final merecido, o bien, ocasionalmente, una benevolencia más amplia. (1997, p. 40)

3. Comparación de tragedia y comedia

Los estudiosos antiguos y modernos del drama vienen subrayando tanto las semejanzas como las diferencias entre ambas especies de representación teatral.

Se inscriben en las semejanzas la pertenencia al ritual religioso, la alternancia de partes dialogadas y otras cantadas, la música, los coros, la danza, el uso de máscaras para los actores.

Respecto del canto, no olvidemos que se encontraba en la arcaica *epodé* —‘ensalmo, encantamiento, o conjuro melódico’— desde los tiempos homéricos, pasando por Orfeo y el orfismo (Rohde, 1973), y que en la medicina pitagórica la música vocal e instrumental era ampliamente utilizada, tal como se demuestra en *La curación por la palabra*, la clásica obra de Pedro Laín Entralgo (1958).

Más recientemente, el Dr. Pedro Pablo Fuentes González⁶ (2007), en un documentado artículo sobre los elementos comunes a la tragedia y la comedia, hace notar:

El teatro griego presenta tres grandes modalidades de dicción: tenemos partes habladas por los actores o por el jefe del coro o corifeo (χορυφαίος), sin música (φιλή λέξις), que se suelen llamar «partes dialógicas», entonado con acompañamiento de «flauta» (αύλος), y por último partes puras de canto (μέλος) a cargo del coro, pero a veces también de los actores. En éstas, aparte de la «flauta», podían intervenir también, entre otros instrumentos, la lira (λύρα) o la cítara (κιθάρα). El teatro representa así a la perfección una unidad constitutiva de palabra, música y danza.⁷ (pp. 27-67)

Aristóteles resume así las partes de la tragedia:

Una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afectaciones. Entiendo por «lenguaje sazonado» el que tiene ritmo, armonía y canto, y por «con las especies [de aderezos] separadamente», el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto. (1974, 1449b)

⁶ Catedrático de Filología Griega en la Universidad de Granada.

⁷ Suprimo las notas del autor.

Juzga que:

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo. (1974, 1449b-1450a)

Y agrega: «Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí» (1974, 1449b-1450a).

Para establecer la estructura formal del drama griego antiguo, los estudiosos se basan, fundamentalmente, en los textos de las tragedias conservadas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, en las comedias de Aristófanes, de Menandro y en los comentarios de los autores antiguos⁸.

A fin de cotejar la tragedia con la comedia, varios son los parámetros utilizados: la temática, la finalidad, el desenlace —si se produce o no aniquilación—, el tiempo representado, el carácter de los personajes y la forma de interpretarlos, la estructura y el metro utilizado⁹.

De resultados de ello, aparecen diferencias sustanciales entre las dos especies dramáticas. Vemos, así, que la tragedia presenta temas y personajes heroicos, en tanto que la comedia exhibe materias e individuos de la vida actual.

Además, mientras que el desenlace trágico es catastrófico, el final cómico, es feliz, teniendo en cuenta que, en la tragedia, hay una culpa o yerro desencadenante; por el contrario, en la comedia, la culpa es suplida por el reconocimiento. Por otra parte, la tragedia despliega sucesos que acontecen en el pasado, a diferencia de la comedia, que trata temas de actualidad. Los personajes trágicos se represen-

⁸ Ver, P. P. Fuentes González, 2007, Flor. II. 18 (pp. 27-67).

⁹ Entre los comentarios antiguos, destaca un escolio a la gramática de Dionisio Tracio (p. 306, 1529), procedente de Heliodoro.

tan con voces y gestos graves y solemnes, en cambio, los personajes de la comedia son encarnados con naturalidad y gracia.

A continuación, nos detendremos en dos componentes esenciales del género dramático: la finalidad y la estructura.

3.1. Comedia y catarsis

La finalidad de la tragedia era, como sabemos por Aristóteles, la catarsis (aunque diversos investigadores muestran que este concepto se encuentra también en otros autores antiguos, incluido Platón)¹⁰.

La catarsis (*káhtarsis*) comporta el temor (*phobos*) y la compasión (*éleos*), términos interpretados diversamente por los filólogos y teóricos del arte, pues algunos se detienen en la significación fisiológico-médica, otros en el sentido moral y los demás en el estético. Lo cierto es que, desde el Renacimiento, la catarsis fue tema ampliamente debatido, sobre todo en los siglos XVII, XVIII y XIX.

Mediante el examen de los diversos escritos de Aristóteles y los posteriores estudios, el filósofo y médico Pedro Laín Entralgo había concluido lo siguiente:

El efecto propio de la catarsis trágica no es moral: es, pura y simplemente, placer (*hédone*), el placer a que específicamente se hallaba ordenada la asistencia al espectáculo de la tragedia. El *érgon* de ésta, lo que el espectáculo trágico por sí mismo opera y produce en quien lo contempla, es un placer, y en éste tiene su efecto final la «purgación» psicósomática en que la *kátharsis* consiste. (1958, p. 275)

Al respecto, el filólogo Antonio López Eire¹¹, más recientemente, apunta que Platón:

Reconocía los buenos efectos de determinada música frenética religiosa en la curación de determinados tipos de locura religiosa me-

¹⁰ Acotemos que P. Laín Entralgo distingue entre cinco sentidos en la catarsis platónica: el de limpieza (*Timeo*, 60d, 52e); en sentido religioso —para el ingreso a un lugar sagrado y también con purificación del cuerpo y el alma, esta última alcanzada mediante la vida teórica (*Fedón*, 65e-69a).

¹¹ Distinguido filólogo, catedrático de la Universidad de Salamanca, desde 1972 hasta su fallecimiento (1943-2008).

diante una especie de purgación o relajamiento de la emoción: la curación de los Coribantes o de las Bacantes que pierden el autocontrol, que consistía en la combinación de música y danza para lograr sobreponerse el paciente al terror y frenesí que atenazaban su alma.¹² (2001, pp. 196-197)

Y por tanto considera que:

... es el origen de la teoría aristotélica de la catarsis, purificación o purgación, por la que las fuertes emociones contempladas en una imitación poética liberan el exceso de nuestras emociones y pasiones y de este modo nos relajan y apaciguan el espíritu. En la *Política* nos dice el Estagirita que hay canciones catárticas o purificadoras que procuran placer a los hombres que las escuchan y a la vez son absolutamente inofensivas y que determinadas músicas liberan las almas de gentes enloquecidas al igual que lo haría un medicamento o, más específica y concretamente, una purga.¹³ (2001, pp. 196-197)

Ahora bien, ¿podría pensarse en una catarsis propia de comedia? Varios tratadistas del siglo xx han propuesto la tesis de la existencia de una verdadera catarsis producida por la comedia. Por lo pronto, uno de los científicos más notorio del siglo xx así lo declara. Se trata de Sigmund Freud, quien, fiel a su descubrimiento del valor que contiene —tanto para la teoría como en la práctica clínica— lo que habitualmente suele desatenderse por considerársele insignificante, ubica al chiste y lo cómico, en general, junto con los actos fallidos y los sueños.

En su libro *El chiste y su relación con lo inconsciente*, de 1905, Freud llama la atención respecto de un hecho no observado atentamente: la presencia de los chistes en las diversas culturas y a través del tiempo. Deteniéndose en ello, propone una tesis innovadora englobada en su doctrina: sostiene que la risa libera al organismo de energía negativa. En principio, Freud reconoce que:

Lo cómico se produce en primer lugar como un hallazgo no buscado en los vínculos sociales entre los seres humanos. Se lo descubre en personas, y por cierto en sus movimientos, formas, acciones y ras-

¹² Platón, *Leyes*, 790e-791b.

¹³ Aristóteles, *Política*, 1342a 5.

gos de carácter; originariamente es probable que sólo en sus cualidades corporales, más tarde también en las anímicas, o bien en sus manifestaciones. (1905-1976, p. 180)

Ahora bien, las sociedades logran paulatinamente dominar las emociones y encauzar la hostilidad, por lo cual, van renunciando a toda acción directa y prefieren excusarse. Por eso:

La hostilidad activa y violenta, prohibida por la ley, ha sido relevada por la inyectiva de palabra, y a medida que crece nuestro saber sobre el encadenamiento de las mociones humanas vamos perdiendo, por su consiguiente «Tout comprendre c'est tout pardonner» [‘Comprenderlo todo es perdonarlo todo’], la capacidad de encolerizarnos con el prójimo que nos estorba el camino. (1905-1976, p. 96)

En términos económicos, Freud plantea que el ahorro de energía en un gasto de sentimiento se ve acompañado por la ganancia de placer producido por la humorada (1905-1976, p. 153).

El psicoanalista Sergio Staude lo explica así:

El análisis freudiano de la función y sentido que adquiere el chiste sigue la ruta trazada para la interpretación de los sueños. Hay un saber no sabido que el soñante vislumbra que le pertenece, pero del que ignora su mensaje y sentido. Pero sí hay una diferencia: el sueño es egoísta, solo le interesa que el soñante pueda dormir para que se dé por cumplido el deseo. (2017, p. 163)

El chiste, en cambio, necesita de un tercero:

Aquello velado a medias por la conciencia, aquello de lo cual el Yo prefiere no enterarse o no poner de manifiesto en aras de la convivencia social o de los reproches morales busca, sin embargo, un modo de expresión. (2017, p. 164)

Vale decir que las técnicas para tornar risible o cómica a una persona o a una situación estarían al servicio de «tendencias hostiles y agresivas». Y algo más observa el Dr. Staude: «Los contenidos habituales del chiste, sexuales u hostiles, siempre prohibidos, son los que deben callarse, pero también los que claman por ser expresados, por ser reconocidos» (2017, p.164).

Todo lo cual nos permitiría extender a la comedia un propósito catártico, logrado mediante la construcción de personajes fácilmente despreciables por el espectador, o bien situaciones que permitan a este consolidar su autoestima y reafirmar su preeminencia física, intelectual y moral. El encono no se estanca: se va transformando y superando con el desarrollo de la personalidad mediante el uso del arma humorística.

Respecto de la importancia de la risa para el desarrollo humano y la salud, resulta ineludible mencionar los aportes del psiquiatra William Fry (1924-2014). Se trata del fundador de la gelotología, en cuanto disciplina cuyo objeto es el examen de la risa y sus efectos benéficos tanto corporales como psíquicos. Los estudios del Dr. Fry realizados en Stanford (California, EE. UU.), desde 1964, concluyen con la aplicación de la terapia familiar y la terapia del humorismo¹⁴.

El análisis del Dr. Gil Fernández, a su vez, corrobora con argumentos bien fundados el valor catártico de la comedia, sin desechar la base psicosocial del efecto producido:

Si recordamos ahora el paralelismo usado por Platón entre los efectos sobre el espectador de las representaciones trágicas y cómicas (§ 5), podemos imaginarnos el tipo de catarsis propio de la comedia. Gracias al ambiente festivo y desinhibido de las representaciones cómicas y a la tácita complicidad establecida entre el público, los actores y el autor, los espectadores podían dar rienda suelta a las ganas de reírse reprimidas por los respetos humanos y los prejuicios sociales, políticos y religiosos. Y con ello la risa en los teatros cumplía su función psicosocial de relajamiento de tensiones (ἀνεσις) y de pausa en el trabajo y las preocupaciones (ἀνάπαυσις). (1997, p. 40)

La risa, definida como «conmoción involuntaria y transitoria del alma» —observa— es una de las cosas placenteras de la vida, tal como Aristóteles escribe en la *Poética* y rememora en la *Retórica* (II 1369b-1370a).

¹⁴ Gelotología, término procedente del griego *gelos* (γέλως), 'risa', fue creado por este médico a fin de denominar a la disciplina que se ocuparía de los efectos del reír respecto de la salud psicofísica. Sus publicaciones vienen teniendo amplia divulgación y aplicación como terapia adoptada en hospitales para niños en consonancia con el aporte de los llamados «payasos médicos».

Aunque también el eminente estudioso no niega que las pruebas al respecto se asientan en reflexiones y propuestas reconstructivas:

No se nos escapa cuánto de pura especulación hay en todo esto, pero estimamos que la reconstrucción aquí ofrecida de lo que pudo ser la definición aristotélica (o al menos del Peripato) de la catarsis cómica tiene la ventaja de ajustarse más al tenor literal de los textos que otros intentos de reconstrucción. (1997, p. 40)¹⁵

Y, finalmente, recogiendo las demostraciones de autores anteriores en una valiosa síntesis, agrega:

El aspecto social de ésta, aunque es el primero en aparecer en la literatura griega, no llamó la atención de los filósofos. En su descargo conviene hacer constar que, quizá por darse por descontado, ha sido preciso llegar a nuestro siglo para que fuera tenido en cuenta. La risa, como han puesto de relieve H. Bergson y sus continuadores como É. Dupréel, es un fenómeno social de carácter expansivo y contagioso que suele efectuarse en grupo, y en muchos casos no es sino un castigo impuesto por la sociedad al individuo que no se acomoda a las expectativas del grupo. Es este «le rire d'exclusion», en el que se descarga el espíritu agresivo señalado por Freud en la risa y que llega a la Comedia Antigua, especialmente la aristofánica, a ser un verdadero «jeu de massacre», para emplear la gráfica expresión de Byl.¹⁶ (1997, p. 34)

3.2. La estructura de la tragedia y la comedia

En cuanto a la estructura, la tragedia y la comedia, siguen la conformación del drama que, según consigna Aristóteles, combina diálogo, canto coral y danza. Enumerando los tramos de la tragedia, el filósofo, confirma:

Hemos dicho anteriormente qué partes de la tragedia es preciso usar como elementos esenciales, pero desde el punto de vista cuan-

¹⁵ A continuación, L. Gil Fernández cita los intentos de reconstrucción de A. Feldmann, «quien sostiene que los correlatos del φόβος y del ἔλεος serían en la comedia la risa y el desprecio, el de M. L. Cooper, el cual se inclina por la cólera y la envidia, el de Kenneth J. Rockford que sugiere el deseo y la esperanza, y el de L. Golden, que piensa en la indignación (νεμεσσίαν)» (1997, p. 40).

¹⁶ No transcribo las notas aportadas por el autor.

titativo y en las que se divide por separado, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y ésta se subdivide en párodo y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias; son peculiares de algunas los cantos desde la escena y los cornos. El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro; el episodio, una parte completa de la tragedia entre cantos corales completos, y el éxodo, una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro. De la parte coral, el párodo es la primera manifestación de todo el coro; el estásimo, un canto del coro sin anapesto ni troqueo, y el komo, una lamentación común al coro y a la escena. (1974, XII 1452b–1453a)^{17, 18}

El prólogo correspondería a la sección que precede a la entrada del coro en la orquesta y es un elemento común a la tragedia y la comedia. Con respecto al prólogo de la comedia, el Dr. Fuentes González¹⁹ precisa:

Ya el prólogo de la Comedia antigua suele ser más largo que el de la tragedia. Casi nunca desempeña un papel puramente prologal sino que comporta bastante acción dramática, con una variedad considerable de situaciones, mientras que el de la tragedia presenta sólo presupuestos para la acción. No es infrecuente incluso que el poeta cómico sitúe en el mismo prólogo el momento decisivo de la acción. En efecto, un modo de organización frecuente consiste en que una determinada situación tenga lugar desde el prólogo y todo el decurso posterior de la comedia sea la presentación de una serie de escenas, consecuencia o desarrollo de esa situación inicial. (2007, p. 33)

La párodo —primera intervención del coro— es otra de las partes comunes a la tragedia y a la comedia; sin embargo, este autor señala que:

En la comedia, la párodo destaca por su apresuramiento (el coro acude al ataque o a la defensa de alguien), frente al carácter solemne de la entrada del coro trágico. Suele ser más amplia que en la tragedia y de carácter conflictivo. Así, se recurre aquí a menudo a que el coro se divida en varias partes, no necesariamente semicoros,

¹⁷ *Anapesto*: Recordamos que se refiere a pie o cláusula rítmica de la poesía clásica formado por dos sílabas breves y una larga.

¹⁸ Hemos omitido las notas del traductor.

¹⁹ Ver *supra*, nota 13.

que disputan entre sí. Comporta también la párodo cómica, como el prólogo, bastante acción. (2007, p. 34)

Los episodios a los cuales se refería Aristóteles —segmentos inmediatamente posteriores a la entrada del coro— consisten en monólogos o diálogos de los cuales el agón (ἀγών), ‘confrontación o debate’, también difiere. En la tragedia, hay un desarrollo marcado por su carácter meditativo, de modo que a la acción —cuyos agentes son personajes conocidos por los espectadores—, sucede la reflexión. La comedia, que atiende a la representación de asuntos cotidianos, rompe con esa estructura.

Por otra parte, el Dr. Fuentes González subraya:

Es muy frecuente en la comedia que el agón sea paródico de un agón trágico que se hubiera hecho especialmente famoso. Al respecto, es sorprendente la frecuencia de la parodia en la Comedia antigua. Hay comedias de Aristófanes en las que el componente paródico es tan abundante y además tan central que casi constituye su objeto. Es el caso de *Acarnienses* (donde se parodia el *Télefo* eurípideo) o de *Tesmoforiantes* (donde se parodian la *Helena*, la *Andrómeda* y el *Palamedes* del mismo Eurípides). Ello supone que el público tenía un conocimiento muy preciso de las tragedias. Ello parece suponer también que el texto de los trágicos, además de ser escuchado en esa única representación, seguramente habría de circular también por escrito. (2007, p. 48)

Es de observar que, mientras que en la tragedia la acción representada en los diálogos es seguida por la reflexión del coro, en la comedia las partes dialogadas se entremezclan con las cantadas, y la estrofa y la antistrofa contienen el mismo número de versos.

El éxodo es el final del drama: en la tragedia consistía en la última intervención del coro y la sucesiva retirada tras del epílogo. En la comedia, en cambio, el éxodo, apunta Fuentes González:

... suele ser de una extrema complejidad lírica, como en *Acarnienses* de Aristófanes. En el éxodo cómico intervienen de nuevo los actores a cuyo cargo corre la *διαλαγή* o reconciliación, en la que un personaje aparece derrotado y otro vencedor. El coro aclama a este último y danza alocadamente precedido por él. Se da aquí la combinación de versos cantados y de tetrámetros dialogados que caracteriza a las intervenciones del coro en la comedia. (2007, p. 46)

4. Comienzo histórico y origen de la comedia

4.1. La comedia griega

En Aristóteles podemos observar la misma distinción que luego trazará K. Jaspers²⁰ entre los conceptos de *origen* y *comienzo*, con referencia a la filosofía.

Históricamente, la comedia era una representación propia de las celebraciones en honor del dios Dionisos, una deidad cuyo culto se correspondía con las festividades populares asociadas a las culturas agrarias. En Grecia se celebraban anualmente dos conocidas como: las rurales o rústicas, en el mes de diciembre, y las importantes grandes dionisias o dionisias urbanas, en el mes de marzo²¹.

El carácter festivo de la comedia delata su procedencia de la magna Grecia, y en particular, se recuerda el nombre de los sicilianos a los cuales se les atribuía, por entonces, un carácter alegre, festivo, ingenioso y un enorme gusto por las canciones y la danza.

Las fiestas agrarias, en general, suscitaban ciertas farsas improvisadas, durante las cuales los jóvenes campesinos se reunían con los amigos, se disfrazaban, pintaban y adornaban con hojas de hiedra y de pámpanos, y cantaban coplas, en un tono zumbón y aun soeces, comparables con los actuales cantos de cancha futbolística. En esas ocasiones, se usaba gritar a la gente algunas endechas, esperando la respuesta de la multitud. No se trataba de un monólogo colectivo, sino de un diálogo entre la comunidad que veía pasar estos carros adornados y repletos de jóvenes alegres. De esos primitivos intercambios, se rescataron las frases más graciosas, de manera que se consideró que era el pueblo el verdadero autor de los diálogos.

²⁰ En *La Filosofía* (1975, p. 15), Karl Jaspers diferencia netamente el origen del comienzo histórico. Jaspers entiende por *origen* a lo que da nacimiento, y por *comienzo*, al momento temporal.

²¹ Se cuenta que este festival fue instituido, en el año 534 a. C., por Pisístrato, el tirano que introdujo el culto a Atenas desde Eléuterias (situada en el límite entre el Ática y Beocia al norte de Eleusis). También se celebraban las Leneas, fiestas en que se ofrecían los primeros vinos fabricados en el templo del dios, seguido por un festín sufragado por medio del erario público y una procesión. La ceremonia central era sostenida por Leneas, mujeres báquicas desalineadas en delirio, y la celebración carnavalesca incluía música, disfraces y máscaras.

La farsa regional, pues, proviene del pueblo y, como este se llama *komos*, de ahí derivaría, según se supuso, el nombre de *comedia*. Aristóteles defiende esa etimología contra aquellos que creían que verdaderamente la comedia no provenía de Sicilia, sino que procedía del Ática, tal como sostenían los atenienses que deseaban que todo se originase en su región. Otros decían que arrancaba de Megara, pero lo más prudente es la etimología que rescata, hasta donde pudo llegar con la información, Aristóteles. Lo cierto es que el filósofo no pudo recabar información tan fidedigna de la comedia, porque, si bien en los certámenes se anotaban las tragedias por representar, los registros de las comedias se hicieron mucho más tarde.

De modo, que Siracusa y Agrigento —la antigua Akragas—, posiblemente, pueden considerarse los lugares en donde más se cultivó la comedia según aquella forma primitiva. En Atenas, en cambio, recién hacia el 460 a. C. aparece la comedia, con un autor llamado Cratino. No sabemos a ciencia cierta qué tipo de comedia cultivaba Cratino, pero pareciera que la temática se refería a cuestiones de interés popular, bastante común o campesino. En la comedia, se exponen los mismos asuntos por tratar en el Ágora.

El actor principal es el pueblo, *Demos*, para quien se adoptan también nombres fijos como *Crémilo* o *Eptepsiade*. La primitiva forma de comedia tenía la figura de la sátira política en la que *Demos* aparece caracterizado siempre como un sujeto ingenuo. El pueblo es la inocente víctima de los enredos políticos, y así lo vemos aun en su momento de mayor esplendor, con Aristófanes, quien instituye la sátira política.

Más tarde, la sátira política sería desplazada por la comedia costumbrista y, finalmente, en un tercer período, por la comedia nueva de los siglos III y II a. C.

A la comedia, llamada por los alejandrinos *Media*, se van incorporando diversos elementos —los temas eróticos, las intrigas, el reconocimiento—, y personajes tipo como el rufián, la prostituta, el enamorado, el fanfarrón, el esclavo, el cocinero, etc.

La *comedia nueva* aporta, definitivamente, los caracteres o tipos invariable que se van a conservar a lo largo de toda la historia de la comedia: los ancianos, las madres, las ingenuas, los jóvenes, las

cortesanas, los soldados fanfarrones, los parásitos, los traficantes de mujeres, los esclavos, fieles o pícaros —quienes más tarde serán reemplazados por los criados—, los mercaderes, los marinos...

Lo más importante en la comedia —como en la tragedia— es la intriga que suele girar en torno al conflicto de intereses, cualesquiera sean estos.

4.2. El origen de la comedia según Aristóteles

Aristóteles afirma que debemos buscar el origen de la comedia —tanto como el de la tragedia— en la necesidad del hombre de imitar.

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. (1974, I 4 1448)

Aristóteles relata que tanto la tragedia como la comedia proceden de la improvisación.

Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación —tanto ella como la comedia; una gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades—, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y después de sufrir muchos, la tragedia se detuvo, un vez que alcanzó su propia naturaleza. (1974, 1449a)

Y agrega:

... la comedia por no haber sido tomada en serio al principio, pasó inadvertida. En efecto sólo tardíamente proporcionó el arconte un coro de comediantes, que hasta entonces eran voluntarios. Y sólo desde que la comedia tenía ya ciertas formas se conserva el recuerdo de los llamados poetas cómicos. (1974, 1449a-1449b)

Respecto del comienzo histórico apunta:

Esto, al principio, vino de Sicilia; pero de los atenienses fue Crates el primero que, abandonando la forma yámbica, empezó a componer argumentos y fábulas de carácter general. (1974, 1449b)²²

Coincidiendo con Platón, quien en *República* menciona a Homero como «el primer maestro y guía de todos estos nobles poetas trágicos» (2011a, 595), declara Aristóteles:

Y así como en el género noble Homero fue el poeta máximo (pues él sólo compuso obras que, además de ser hermosas, constituyen imitaciones dramáticas), así también fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no a una invectiva, sino lo risible. El *Margites*, en efecto, tiene analogía con las comedias como la *Ilíada* y la *Odisea* con las tragedias. (1974, 1448b-1449a)

5. La aparición de la comedia en la antigüedad griega

Epicarmo²³ y Formis²⁴ habrían sido, según Aristóteles, los primeros exponentes del género, al que se sumarían los atenienses Crates²⁵ y Cratino²⁶.

Quién introdujo máscaras o prólogos o pluralidad de actores y demás cosas semejantes, se desconoce; pero el componer fábulas, Epicarmo y Formis. Esto, al principio, vino de Sicilia; pero de los atenienses fue Crates el primero que, abandonando la forma yámbica, empezó a componer argumentos y fábulas (*lógos kai mithous*) de carácter general. (1974, 1449b)

²² Crates: Comediógrafo ateniense del silo v a. C. mencionado también por Aristófanes en su obra *Los caballeros*, de quien dice fuera el más importante autor de la generación anterior. De este autor se conservan sesenta fragmentos.

²³ Comediógrafo y filósofo presocrático natural de Megara Hiblea, Sicilia. (ca. 540 a. C. - Siracusa, 450 a. C.).

²⁴ Formis —también conocido como Formo o Formide— fue un comediógrafo siracusano que floreció hacia 478 a. C.

²⁵ Crates (s. v a. C.), de quien se dice que primero fue actor, es considerado, según Aristófanes, como uno de los autores más importantes de la generación anterior en *Los caballeros*, versos 537-40.

²⁶ Cratino (ca. 520 - después del 423 a. C.). Aristófanes lo cita en *Las ranas*, 357, reconociéndolo como su maestro.

El rasgo común de estos comediógrafos fue la utilización del yambo, lo carnavalesco y la mordacidad. El yambo²⁷ solía utilizarse para la sátira y todo lo burlesco.

Según la investigadora María Jimena Schere²⁸, quien destaca en Platón y Aristóteles sus respectivas y coincidentes interpretaciones del humor o lo cómico en su doble aspecto de hostilidad y mera diversión:

Platón y Aristóteles señalan el costado negativo de lo cómico contra su blanco y diferencian entre los matices del humor agresivo y el humor amistoso. Con un abordaje prescriptivo, ambos filósofos se inclinan por las formas atemperadas de lo cómico y condenan, en cambio, el humor hostil. En particular, Aristóteles en su *Poética* distingue entre los matices de lo cómico en distintos géneros literarios: el humor hostil está presente en la burla personalizada del yambo y de la comedia antigua; el humor moderado, restringido a blancos de carácter genérico, es propio de la comedia media o nueva. Sin embargo, hemos comprobado que las dos formas de lo cómico que delimita Aristóteles no se excluyen de la comedia antigua y que ambas están igualmente presentes en Aristófanes. El héroe suele representar un blanco ficcional, de carácter genérico, mientras que el antagonista suele ser un blanco contemporáneo de existencia histórica real. En este sentido, entendemos que Aristófanes manipula en su comedia temprana los matices del humor (hostil e inofensivo) para orientar la interpretación de sus espectadores y favorecer la postura propiciada por el héroe. Sobre el héroe recae un humor atemperado, sin referencia identificable, mientras que el antagonista recibe un humor corrosivo y reconcentrado, sin atenuantes, que permite que ataque trascienda más fácilmente hacia el plano extraficcional. Si bien en la comedia ningún personaje está exento del ridículo, ni siquiera el héroe, el humor más hostil se concentra sobre el antagonista y la postura que representa con efectos argumentativos negativos. En suma, la referencialidad externa contribuye, entre otros

²⁷ Nombre, de origen incierto, con el que se conoce el metro conformado por una sílaba breve y otra larga. Mediante este se componían los versos dedicados a Deméter.

²⁸ Ma. J. Schere, graduada en la Universidad de Buenos Aires como doctora en Letras Clásicas, pertenece al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (IdIHCS); es autora de numerosos estudios y también realizó traducciones de Sófocles.

elementos, a construir un ataque eficaz contra la figura de los antagonistas y las ideas que avalan. (2017, p. 220)

En definitiva, la comedia se apoya en las diversas concepciones de la risa que —como hemos detallado en otro trabajo— suelen presentarse en tres grandes grupos: la incongruencia, la superioridad y la catártica.

Bibliografía de consulta

- Aristóteles. (1974). *Poética* (traducción de V. García Yebra). Gredos. <https://desarmandolacultura.files.wordpress.com/2018/04/aristoteles-poetica-trilingue.pdf>
- Aristóteles. (1985). *Ética Nicomachea. Ética Eudemia* (traducción y notas: J. Pallet Bonet; introducción: E. Lledó Iñigo). Gredos.
- Aristóteles. (1988). *Política* (traducción, introducción y notas: M. García Valdés). Gredos.
- Aristóteles. (1990). *Retórica*. (Q. Racionero, trad.). Gredos.
- Benítez Prudencio, J. J. (2011). Reflexiones sobre la naturaleza humana en el pensamiento de Aristóteles. *Revista de Filosofía*, 36(1), 7-28.
- Estiú, E. (1982). La concepción platónico-aristotélica del arte: técnica e inspiración. *Revista de Filosofía*, (24), 7-26.
- Freud, S. (1976). *El chiste y su relación con el inconsciente*. En *Obras completas* (t. VIII.; traducción de J. L. Etcheverry. Trabajo original publicado en 1905). Amorortu. <http://bibliopsi.org/docs/freud/08%20-%20Tomo%20VIII.pdf>.
- Freud, S. (1992). *El humor. Obras completas* (v. XXI. Trabajo original publicado en 1927). Amorortu.
- Fuentes González, P. P. (2007). Los elementos estructurales del drama griego antiguo. *Florentia Iliberritana*, (18), 27-67. <https://core.ac.uk/download/pdf/230541165.pdf>
- Gil Fernández, L. (1997). La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 7, 2954. Universidad Complutense. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=166186&orden=0&info=link>

- González Vázquez, C. (2002-2003). Aproximación a la definición, origen y función de la risa en la comedia latina. *Minerva: Revista de filología clásica*, (16), 77. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/825101.pdf>
- Jaspers, K. (1975). *La filosofía*. FCE.
- Jenofonte (1993). *Recuerdos de Sócrates* (traducción y notas: J. Zaragoza). Gredos. https://www.mercaba.es/grecia/memoria_de_socrates_de_jenofonte.pdf
- Lain Entralgo, P. (1958). *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*. Revista de Occidente.
- López Eire, A. (2001). Reflexiones acerca de la *Poética de Aristóteles*. *Humanitas*, 8, 183-216. https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/08_Eire.pdf
- Ordóñez Roig, V. (2012). El lugar de la tragedia y la comedia en el Estado platónico. *Δαίμων. Revista Internacional de Filosofía*, (55), 143-156. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/126501>.
- Pavis, P. (1987). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, semiología*. https://www.academia.edu/29201856/Diccionario_del_teatro_pdf
- Platón (2010). Fedón. En *Diálogos, Cartas*. (C. García Gual, trad. y notas). Gredos.
- Platón (2011a). República. En *Diálogos, Cartas*. (C. Eggers Lan, trad. y notas). Gredos.
- Platón (2011b). Sofista. En *Diálogos, Cartas*. (N. L. Cordero, trad. y notas). Gredos.
- Platón (2011c). Filebo. En *Diálogos, Cartas*. (M. A. Durán, trad. y notas). Gredos.
- Platón (2011d). Timeo. En *Diálogos, Cartas*. (F. Lisi, trad. y notas). Gredos.
- Platón (2015). Leyes (1-5). En *Diálogos* (vol. 7). Gredos.
- Rogliano, A. (2020). Acerca de lo risible y lo cómico. *Persona*, 5(9-10), 105-148.
- Rohde, E. (1973). *Psique*. (S. Fernández Rodríguez, trad., C. Miralles Solá y E. Vintró Castells, rev., not. y pról.; vol. 2). Labor.
- Sánchez Palencia, Á. (1996). 'Catarsis' en la Poética de Aristóteles. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 3, 127-147. <https://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/ASHF9696120127A>

- Schere, M. J. (2017). Los matices del humor en Platón y Aristóteles y su proyección sobre la comedia de Aristófanes. *Flor. Il.*, 28, 211-222. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/97899/Documento_completo.486a52ec-d6a2-486d-8f13-43963030aae1_B.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Staupe, S. (2017). El chiste y lo cómico son una tontería. *Desde el Jardín de Freud*, (17), 161-167. <https://doi.org/10.15446/djf.n17.65523>
- Teofrasto (1982). *Caracteres*. (Elisa Ruiz García, trad., intr. y notas). Gredos. <https://es.scribd.com/document/397535101/teofrasto-caracteres-gredos-pdf>