

Reflexiones en torno a la universalidad poética de la comedia aristofánica

REFLECTIONS AROUND THE UNIVERSALITY OF POETRY
IN ARISTOPHANIC COMEDY

Raúl Alexander Murcia Barón*

Fecha de recepción: 24 de abril del 2012
Fecha de aprobación: 20 de agosto del 2012

RESUMEN

El siguiente análisis proviene de una mirada filosófica a la comedia aristofánica donde el problema parece dirigirse hacia la universalidad poética. La manera común de hacer frente al tema bordea los conceptos de *aprendizaje* y *deducción* introducidos en el ámbito de un *tipo de acción* o un *tipo de carácter* sin consideración del horizonte aristotélico de investigación poética *télos*, *érgon*, *oikeía hedone* y *katharsis*; ni de la representación poética teatral griega como forma autónoma de *mythos* universal. La subvaloración del género cómico, por parte de la filosofía, ha centrado las investigaciones en Aristófanes en los campos político, filológico e histórico, pero casi nunca filosófico.

Palabras clave: Aristófanes, comedia, universalidad, Aristóteles.

ABSTRACT

This analysis comes from a philosophical glance at Aristophanic comedy, where the problem seems to move towards universality of poetry. The common manner to face this problem is getting close to the concepts of *learning* and *inference*, introduced in the field of a *sort of action* or a *sort of character* without consideration for the Aristotle's horizon of the poetic research *télos*, *érgon*, *oikeía hedone* and *katharsis*, or the Greek theatrical-poetic representation as an autonomous form of universal *mythos*. The underestimation of the comic genre has centered the research upon Aristophanes in the fields of politics, philology and history, but seldom philosophy.

Keywords: Aristophanes, comedy, universality, Aristotle.

* Profesional en Publicidad de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Egresado del Taller de Escritores de la Universidad Central. Profesional en Filosofía y Letras de la Universidad de La Salle. Correo electrónico: befindeleth@hotmail.com

INTRODUCCIÓN

La comedia aristofánica ha sido examinada principalmente en los campos filológico, político, poético-formal e histórico. De este proceso dan cuenta las investigaciones de Rodríguez Adrados, Luis Gil, Bowie, Nussbaum y Leo Strauss, por citar apenas unos pocos. Algunas aproximaciones no sistemáticas del pensamiento aristofánico resultan de los estudios de obras particulares o en relación con filósofos como Platón, por ejemplo Freydberg, que además visibiliza los pocos estudios existentes en torno a la relación entre filosofía y comedia. Aventurarse a una lectura ético-filosófica comprende varias dificultades. Por una parte, traspasar la delgada línea entre poesía y filosofía que fue expandiéndose con la distinción clásica entre racional e irracional. Segundo, explorar la tendencia universal de la poesía cómica bajo la óptica de sus proyectos principales: la justicia y la buena deliberación. Tercero, inferir de los datos proporcionados por la *Poética*, enunciativos, oscuros y relacionados con la Tragedia, un horizonte investigativo. Tengamos en cuenta dos lineamientos fundamentales de análisis: el problema de la justicia presente y la conducción de las acciones hacia la virtud. Tanto la Comedia como la Tragedia deben buscar su universalidad *en la acción*, dado que el teatro griego estaba compuesto esencialmente por acciones artificiales y rituales. ¿Por qué no pensar en que un sustrato de pensamiento se dé desde las raíces mismas de lo ridículo?

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA UNIVERSALIDAD ARISTOTÉLICA

La universalidad en Aristóteles viene direccionada de tres modos: la filosofía primera (como teología), la *metafísica*¹ y la prudencia. Para Aristóteles lo universal tiende al límite, es decir, a la finitud. Empero, este sentido aparece en muchas partes oscuro y en conexión con la generalidad aunque sea el mismo Estagirita quien disocie las dos nociones. En *Poética*, *Metafísica* y *Ética de Nicómaco*, el término usado es *καθόλου* que se refiere a la universalidad de género y no *κοινόν* que es la palabra empleada para denotar lo que es común a varios géneros. Aubenque (1999) señala que el sabio de Platón veía una totalidad abstracta, mientras que el *phrónimos* observa una *totalidad concreta*, privada para

¹ Se parte de la distinción de Aristóteles, según la cual la universalidad de la metafísica (la del ser en cuanto ser) se opone a la particularidad de las ciencias, lo que hace que tenga igualmente un género más eminente. La filosofía primera entendida como teología se opone a la *fisica* y estaría en relación con los seres separados e inmóviles (Aubenque, 1974, p. 60).

la vida feliz, o pública, para la vida política; un conocimiento concreto con un cierto conocimiento universal *οὐδ' ἐστὶν ἡ φρόνησις τῶν καθόλου μόνον* (pp. 69-70).

La posibilidad filosófica de la poesía en Aristóteles se enfrenta a la historia, específicamente a la de Heródoto, en cuanto parte de lo concreto, de lo común, para elevarse al rango de lo universal,² en palabras de Trueba (2004): lograr un *tipo de acción*, un *tipo de carácter* (p. 70). De cualquier modo, una intención filosófica dentro de la comedia aparenta estar en conjunción con las dificultades del aprendizaje y la deducción (*máthesis, syllogízeisthai*). En el examen sobre el *mythos* (*μῦθος*) y su composición (*σύστασις*) se inquiera no solo el nexo con lo universal sino sus potencialidades en la *formación*. Jaeger (2001) pone de relieve que “La comedia, en el momento culminante de su evolución, adquirió, inspirándose en la tragedia, clara conciencia de su alta misión educadora” (p. 101).

Cecilia Sabido (2005) explica en su texto *Mito y estructuración en la Poética de Aristóteles* que el *mythos* tiene el doble sentido de principio y finalidad forjados por el *ser*, el *hacer* y el *conocer*, (desde el punto de vista del *arché*) en donde el *mythos* no es principio en cuanto punto de partida sino como *prioridad causal*, esto es, causa final. En consecuencia, el fin último del poeta es el *mythos*. No obstante, entre *mythos* y *systasis* existe una distinción: la *systasis* atañe a la integración de acontecimientos y el *mythos* es el principio de unidad dentro de ella (pp. 65-73). La *systasis* resulta ser un sentido del *mythos* en conjunción activa (*enérgeia*) entre sus partes que pasan de lo múltiple a lo uno. Es notorio que los problemas metafísicos en Aristóteles se dicen de muchas maneras, y el *mythos* no está exento de esta característica como lo juzga Sabido (2005) en su artículo:

El *mythos* es el principio de unidad que *constituye* esa integración, de igual modo en que el *alma* provee identidad, funciones y propósitos en un ser vivo [...] También el *mythos* se dice de muchas maneras y una de ellas es la *systasis*, que corresponde al sentido del *mythos* desde la *téchne*. En la *systasis* se manifiesta de un modo sumamente versátil la capacidad de argumentación. Así, la *systasis* es un *sentido* del *mythos*, pero no el único (pp. 75-76).

Por otra parte, en su artículo *Poesía y filosofía en la Poética de Aristóteles*, Carmen Trueba (2002) afirma que el drama trágico se abre a lo universal por la riqueza de los elementos de su composición, luego la universalidad se muestra en la unidad, en el *mythos*, por medio de las acciones concretas representadas que conforman un *tipo de elección constante* (pp. 35-50).

² Un planteamiento similar lo efectúa Aristóteles para determinar su acción moral y la composición del carácter.

En conclusión, la obra teatral se presenta como una totalidad concreta, con cierta tendencia hacia lo universal; por tanto, la universalidad poética tiene un paralelo en la acción política real desde el punto de vista aristotélico, la del *phronimos*. Del mismo modo, la universalidad poética está dada por la unidad total de la obra representada, es decir, por el *mythos* propiamente dicho en cuanto *arché* y *psiqué* de la obra poética. La acción artificial incentiva las buenas elecciones como totalidad concreta con tendencia universal, el fin de la poética y el de la ética coinciden en querer hacer hombres buenos, así, la universalidad poética es similar a la universalidad demandada por las acciones del hombre prudente.

Consideremos el apartado VIII del libro IV de la *Ética de Nicómaco* (1993) que trata sobre la risa y la *agudeza*. Aristóteles plantea en este fragmento, cuyo tema central son las virtudes éticas, que el tiempo de descanso y el pasatiempo con diversión, resultan ineludibles para la acción moral. *Saber decir y escuchar* lo cómico, porque desde luego, en lo tocante al pasatiempo, existe el defecto y el exceso:

... 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 (Aristóteles, 1993, 1128^a, p. 114)

Los “bufones”, como dicta la traducción de Gómez Robledo (1985), son fáciles para hacer reír valiéndose de cualquier cosa. Aristófanes vería fácilmente como bufones a quienes se valían de recursos vulgares para sus comedias disminuyendo su “valor poético”; la musicalidad que se instaura en lo ridículo, como sostenía en las parábasis.³

Los eutrapélicos (*εὐτράπελοι*) son los que moderan los movimientos de lo risible (*γελοίου*), distinguiéndose de los bufones. Con respecto a la visión aristotélica, encontramos varias dificultades: la comedia aristofánica señala tanto hechos reales de la *polis* como acciones susceptibles de contemplación poética. Igualmente, hay continuas chanzas directas “bufonadas” sobre personas o temas específicos. Asimismo, el *mythos cómico*, en cuanto unidad, puede ser calificado de eutrapélico en tanto virtud para un hombre libre, aunque es indiscutible que el efecto cómico genera incomodidad en cuanto crítica satírica y bufonada. Una cosa es el efecto reflejo de los “golpes cómicos” y otro la síntesis aguda de la utopía como solución del enigma satírico representado, la virtud de los eutrapélicos

³ Aunque él mismo violara estos preceptos.

debe consolidarse en el *érgon* de la *komoidia mimesis*. En resumen, el efecto eutrapélico lo proporciona la unidad del *mythos*, generando risa en los impactos inmediatos pero logrando un efecto total *proporcionado*. Tanto la acción cómica como la representación requieren de un término medio para lograr un fin *prudente*.

LA RUPTURA: UNA CONSTANTE EN LA OBRA DE ARISTÓFANES

Existe una distinción considerada “general” para el estudio de la obra aristofánica: *la idea crítica* y el *tema cómico*.⁴ La idea crítica se refiere a un punto de vista anterior desde el cual parte el poeta como una situación que afecta a los ciudadanos, el tema cómico “no es la exposición directa de la idea crítica, tal como lo haría un panfleto, sino una transposición de la misma a lo fantástico y a lo cómico” (Gil, 1996, p. 20). A grandes rasgos, la estructura cómica se sintetiza así: una situación inicial de descontento, la gestación de una idea salvadora y su posterior aplicación a casos particulares. El espectador es consciente de estar atendiendo a una ilusión escénica y se vuelve cómplice de la representación, de las normas negadas, y cambia de posición paulatinamente entre un “reír de” y un “reír con”. El efecto de la comedia aristofánica asume básicamente tres contornos: uno dado por la idea crítica representada como sustrato “serio” de un pensamiento, unos efectos inmediatos logrados cuando la intención del poeta se concentra en hacer reír, y un efecto total de la obra en conjunto; es decir, la cohesión entre *mythos* y *systasis* como unidad representada.

La acción cómica (*πράξις*) y la producción cómica (*ποίησις*) hablan de una voluntad hacia lo bello desde lo ridículo, encaminadas a mostrar caracteres o acciones viles en una dualidad para la acción representada: en cuanto mimética, es fin en sí misma, pues su objeto no va más allá de la representación, acción que dentro de la obra posee un objetivo final que hará parte de la unidad de carácter y del *mythos*, pero en cuanto acción en el mundo debe tener, efectivamente, un fin adicional. Este tipo de unidad converge con la característica final: la eficiencia como síntesis de acciones hacia un acto final, es decir, acciones *artificiales* que sobrepasan las *naturales* y sus causas eficientes inmersas en el universo; se trata en últimas de una *eficiencia poética*. Este es el primer aspecto que es susceptible de ruptura, de acuerdo con Warning (1986), lo que provoca la risa es la colisión cómica entre dos mundos sin relación jerárquica entre sí (el real y el representado), vulnerando el mundo *normal* y manteniendo al espectador involucrado a *distancia*

⁴ Distinción efectuada por Klaus Dietrick Koch.

(p. 203). En efecto, lo normal dentro de lo real lo facilitan ciertas imposiciones anteriores, que Plessner (1986) llama *naturales* e introduce el concepto de *contrasentido*, “el conflicto cómico entre dos planos diferentes de la existencia humana” (p. 209). La mayoría de las aproximaciones teóricas sobre la risa sostienen que hay un choque entre dos planos distintos, la comedia aristofánica, mantiene un carácter ridículo constante que disiente con lo *normal representado* (ruptura de la eficiencia poética) y también con lo *normal real*. Por ejemplo, en *Las ranas*, Dioniso se aparta por momentos de su alma alada para transfigurarse en ingenioso y temperamental con cualidades absolutamente disímiles a las que se le asignan tradicionalmente; cuando lo requiere, ajusta las alas de su alma inmortal para salvar a Atenas. Lo que Lasso de la Vega y Navarro entienden como idealidad desbordada y lo que Whitman llamó *boundless*, es la posibilidad de elevarse en la fantasía por encima de la eficiencia poética. Por lo tanto, la ruptura de la eficiencia poética tiene dos momentos: la ruptura dentro del carácter y la ruptura de las acciones representadas en donde el eje central de comprensión puede simplemente perderse.

La segunda ruptura es de la ilusión escénica: las parábasis, las didascalias internas,⁵ el intercambio de máscaras y algunos momentos en que los actores se concentran en un “golpe cómico” que no tiene que estar necesariamente en relación con el planteamiento temático de la obra. La ruptura de la ilusión escénica gira alrededor de la “historia central”, aunque todas las partes de la comedia integran un mismo entramado de hechos total. Por ejemplo, la parábasis de *Las ranas* (2006) nos dice:

Es justo que el sagrado coro dé buenos consejos a la ciudad y que la instruya (*διδάσκειν*). Lo primero que proponemos es hacer iguales a los ciudadanos y quitar los temores. Y si alguno erró resbalando por las llaves de Frínico, creo que es preciso que sea dado a los que resbalon [...] de grado hagamos parientes a todos los hombres y provistos de derechos y ciudadanos, a cualquiera que haya luchado en las naves.⁶ Pues si en esto nos ponemos orgullosos y soberbios y eso que tenemos a la ciudad en los brazos de las olas.⁷ En el tiempo venidero no parecerá que hayamos sido sabios (pp. 159-160).

⁵ El *director de escena* procuraba anunciar la aparición de un nuevo personaje.

⁶ Consejo de Aristófanes para perdonar a los generales por no traer los cadáveres.

⁷ Se refiere a la inminente derrota de Atenas.

Si bien en la obra este texto es casi una comprobación de la educación poética, se sale de la historia de Dioniso y Jantias y concentra al espectador en una exhortación de carácter político y ético. El comediógrafo espera claramente que los ciudadanos se comporten de manera virtuosa en una situación concreta presente; cabe recordar que las obras aristofánicas tienen siempre un contexto actual en donde se ponen bajo la mirada cómica las deficiencias políticas establecidas. En la misma obra son varios los “golpes cómicos” inmediatos, en especial, criticando obras cómicas de Frínico, Lícide y Amipsias.

UN VIRAJE HACIA LA UNIVERSALIDAD DE LA RUPTURA

En las parábasis, Aristófanes insiste en que él ha introducido un *σώφρων*⁸ (juicio prudente, llamado a la prudencia) a sus comedias, que las apartan de las comunes e indecentes obras de sus contrincantes, otorgándoles, siguiendo a Murray, la brillantez, el intelecto y espíritu público que las acercan a la prudencia y de allí a la filosofía. No obstante, surge una dificultad, ¿cómo articular la estructura constante de la ruptura y la idea crítica con la tendencia universal poética? La representación de acciones que puedan tener una tendencia universal, encaja perfectamente con las acciones reales con exigencia universal del hombre prudente.

Por otro lado, la primera acepción atribuible a la palabra mimesis es muy distinta de las consideraciones platónica y aristotélica, en correspondencia con la influencia socrática. Esta primera designación aludía a la forma de exteriorizar una realidad interior y era aplicada esencialmente a la música. Más adelante, Platón extrema la intención socrática de concebir la mimesis como copia de la apariencia de las cosas con el objeto de salvaguardar a toda costa la verdad.⁹ Sin embargo, según sostiene Tatarkiewics (2007), Aristóteles integra la visión ritualista y la socrática de manera que se presentan las cosas más o menos bellas de lo que son o como deben o deberían ser, bajo un enfoque personal de *actividades humanas* (p. 303). De acuerdo con Rodríguez Adrados (1972), mimesis proviene de *mimos* y *mimeísthai*, que se refiere a un *cambio de personalidad* desarrollado en rituales en donde los fieles creían ser poseídos por seres de naturaleza no humana o antiguos héroes (p. 52). El *cambio de personalidad* se consolida entonces como un rito en donde se representa un *tipo de carácter* que no pertenece al

⁸ El diccionario Lidell-Scott traduce el término como buen juicio, discreción, prudencia, un control sobre el deseo.

⁹ En *Fedro* (1986) Platón sostiene que es de las apariencias de donde surge la persuasión y no de la verdad (p. 373).

que se reconoce como propio y tiene una *interpretación* particular de los rasgos atribuidos a los héroes.

Las acciones cómicas y las acciones reales son particulares. La *phrónesis* reclama justamente un *límite* para sí, como maestría de la elección concreta reconociendo una distancia con Dios para apartarse de la *ύβρις*.¹⁰ La comedia evidencia esa brecha, una semejanza con el Dios para hacer hombres prudentes. En el coro de *Las ranas*, dice Aristófanes que si juzgan mal a los generales *ύστέρω χρόνω ποτ' αύθις εύ φρονεϊν ού δόξομεν* (705) (p. 160) no habrán de ser tomados por prudentes. Eurípides (el personaje), se atribuye a sí mismo el haber enseñado “sabiduría práctica” a los ciudadanos *τοιαύτα μέντούγώ φρονεϊν* (970) (p. 174). El coro reclama a Esquilo como el hombre prudente que la ciudad necesita *όδε γάρ εύ φρονεϊν δοκήσας* (1485) (p. 200). La comedia no señala una identificación con lo representado debido a que existe una distancia cómplice cimentada en la fantasía. El efecto de lo cómico fragua una separación con la realidad estructurada por lo ridículo, haciendo que se busque una nueva percepción sobre la situación de la *polis*, de los ciudadanos o de los individuos concretos, una separación por contraste. La composición cómica, visto por la mayoría de teóricos solo es hilvanada por la idea crítica, existe un centro formal como eje desde el cual se mueven múltiples esferas disruptivas. Paradójicamente, este punto pudo haber sido “muy bien pensado” porque para un efecto cómico, explica Koestler, los contextos requieren ser incompatibles entre sí y coherentes en sí mismos. Por consiguiente, existe un nivel de coherencia al que podríamos llamar eje formal, la historia misma de la obra. De ella sobrevienen comentarios, alusiones, chistes sin más, que desvían y ajustan la composición, logrando un entramado total de hechos, luego en cuanto a forma y contenido, existe una ruptura en la estructura de la obra cómica.

En conclusión, la comedia está inmersa en una totalidad concreta de ruptura cuyo eje es la idea crítica. El cambio ritual de personalidad representa una posibilidad irreal de acción y se desborda, luego lo universal debe verse en el conjunto de acciones, el *mythos cómico* enmarcado en la ruptura. La representación de hombres menos buenos aumenta las buenas decisiones de los ciudadanos, instaurando no un modelo de acción a seguir, no se muestra al hombre prudente como *regla recta*, sino todo lo contrario, una distancia cómplice con la representación de lo ridículo. La ruptura es evidencia de lo múltiple del carácter y su versatilidad, que para ser constante requiere de unidad, el pasar del tiempo para una valoración moral. La comedia establece que lo universal se encauza hacia lo impredecible de las acciones y del carácter, desbordándose y fragmentándose.

¹⁰ Para los helenos, tal enfrentamiento con el absoluto y la divinidad es la raíz de las desgracias.

En suma, la universalidad cómica debe rastrearse en la versatilidad de la acción cómica, en la ruptura y en el sostenimiento de la idea crítica. No obstante, el *aprendizaje* queda justificado *por contraste*, una amplitud del conocimiento de la complejidad de las cualidades del carácter; pero la pregunta por la deducción en el ámbito de la ruptura queda aún en entredicho por el desbordamiento de la realidad en la idealidad.

REFERENCIAS

- Aristófanes (1991). *Los acarienses, Los caballeros, Las tesmoforias, La asamblea de las mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Aristófanes (2000). *Las avispas, La paz, Las aves*. Madrid: Cátedra.
- Aristófanes (2006a). *Las nubes, Las ranas, Pluto*. Madrid: Cátedra.
- Aristófanes (2006b). *Los acarienses, Las tesmoforias, Lisístrata*. Madrid: Cátedra.
- Aristóteles (1985). *Ética de Nicómaco*. México: Porrúa.
- Aristóteles (1987). *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1993). *Ética de Nicómaco*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2000). *Poética*. México: UNAM.
- Aubenque, P. (1981). *El problema del ser en Aristóteles*. Madrid: Taurus.
- Aubenque, P. (1999). *La prudencia en Aristóteles*. Barcelona: Crítica.
- Bergson, H. (1943). *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- Bocchetti, C.; Robayo, A. y Von der Walde, G. (1996). *Tres ensayos sobre autores de la Grecia Antigua: Teognis, Aristófanes, Tucídides y Platón*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Bowie, A. M. (1993). *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gil, L. (1993). La comicidad en Aristófanes. *Cuadernos de Filología Clásica*, 3, 23-40. Universidad Complutense de Madrid.
- Gil, L. (1996). *Aristófanes*. Madrid: Gredos.
- Jaeger, W. (1947). *Aristóteles: bases para la historia de su desarrollo intelectual*. México: Fondo Cultura Económico.
- Jauss, H. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Koestler, A. (1982). *En busca de lo absoluto*. Barcelona: Kairós.
- Koestler, A. (2002). El acto de la creación. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 189-220.
- Lasso de la Vega, J. (1972). Realidad, idealidad y política en la comedia de Aristófanes. *Cuadernos de Filología Clásica*, IV, 9-89.
- Mauron, Ch. (1998). *Psicocrítica del género cómico*. Madrid: Arco/Libros.

- Murray, G. (1933). *Aristophanes: A Study*. Oxford: Oxford University Press.
- Navarro, J. (1978). La estructura interna del héroe cómico. *Cuadernos de Filología Clásica*, 15, 137-166.
- Platón (1986). *Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- Platón (1998). *República*. Madrid: Gredos.
- Rodríguez Adrados, F. (1972). *Fiesta, comedia y tragedia*. Barcelona: Planeta.
- Rodríguez Alfageme, I. (2008). *Aristófanes: escena y comedia*. Madrid: Editorial Complutense.
- Sabido, C. (2005). Mito y estructuración en la Poética de Aristóteles. *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 58, 23-87.
- Tatarkiewicks, W. (2007). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- Trueba, C. (2004). *Ética y Tragedia en Aristóteles*. México: Anthropos.
- Trueba, C. (2002). Poesía y filosofía en la Poética de Aristóteles. *Signos Filosóficos*, 8, 35-50.
- Whitman, C. H. (1964). *Aristophanes and de comic hero*. Cambridge: Cambridge University Press.