

2
24

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Departamento de Literatura Dramática
y Teatro



Κ Ω Μ Ο Σ

Sobre la Naturaleza de la Comedia



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE
ARTE DRAMATICO

Tesis Profesional
que para obtener el título de
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta
EDUARDO CONTRERAS SOTO
México MCMXC

FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Resumen y Bibliografía..... II

PRÓLOGO 2

AGON 1/Las comedias de Grecia

I: Antecedentes, la Comedia Antigua y Aristófanes 11

II: La Comedia Media y la Poética de Aristóteles 26

III: La Comedia Nueva y Menandro 30

PARÁBASIS

I: Otras formas cómicas en Grecia; los mimos de Herodas 44

II: Antecedentes del teatro romano 50

AGON 2/A la sombra de la Hélade

I: Establecimiento y consolidación del teatro romano .. 55

II: Plauto y su momento 65

III: Terencio y su momento 77

IV: La preceptiva de Horacio 90

EPÍLOGO 94

RESUMEN

Κωμος, *Sobre la naturaleza de la comedia* es un ensayo. Este ensayo se ubica en el periodo histórico que corresponde a los siglos -VI/-I en las culturas del mundo helénico y de la república romana. Se expone el proceso de origen y consolidación de las formas dramáticas llamadas Comedia Antigua, Media y Nueva en Atenas; se las relaciona con su momento histórico y se argumenta cómo el ejercicio constante y reiterado de composición de textos dramáticos relacionados con una determinada estructura interna termina por establecer un modelo genérico de literatura dramática. Se precisa que el teatro institucional de las ciudades-estado helenas coexistía con otras formas dramáticas de orígenes populares, y en estas formas también se hallaban presentes elementos asociados a la noción de lo cómico. Se describe el proceso de asimilación de la cultura griega por los sectores con poder político en la república romana. Se expone el caso específico de los dramaturgos-traductores romanos, que mantuvieron el modelo griego de construcción dramática en sus versiones de comedias para la escena romana. Se sostiene, finalmente, que los europeos de la época renacentista tomaron este modelo romano para sus textos cómicos, con lo que contribuyeron a perpetuar y definir lo que hoy en día llamamos comedia.

BIBLIOGRAFÍA

Primer nivel: Las comedias y las preceptivas contemporáneas.

ARISTÓFANES

-*Aristophane*, 3ème. ed. revue et corrigée/Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele. Paris, Les Belles Lettres, 1948.

-*Las nubes. Lisistrata. Dinero* /Introd., trad. y notas de Elsa García Novo. Madrid, Alianza, 1987.

-*Las once comedias*, 8a. ed./Vers. directa del griego con introd. de Angel Ma. Garibay K. México, Porrúa, 1979.

-*Teatro completo*, 2a. ed./Trad. de Emilio Gascó Contell. México, Ateneo, 1981.

-*The eleven comedies* /Literally & completely translated from the Greek tongue into English with translator's foreword, an introduction to each comedy & elucidatory notes. New York, Liveright, 1943.

ARISTÓTELES

-*El arte poética*, 7a. ed./Trad. directa del griego, prol. y notas de José Goya y Muniain. México, Espasa-Calpe, 1981. [Trad. original de 1798].

-*La poética* /Trad. y prol. de Juan David García Bacca. México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.

-*Poética*, en *Sobre lo sublime* /Anónimo. *Poética* /Aristóteles. Textos, introd., trads. y notas de José Alsina Clota. Barcelona, Bosch, 1985. (Texto bilingüe).

HERODAS

-*Mimiambos*, en *Mimiambos /Herodas. Fragmentos mimicos /Varios autores. Sufrimientos de amor /Partenio de Nicea*. Introd., trad. y notas para Herodas por José Luis Navarro González. Madrid, Gredos, 1981.

HORACIO FLACO, QUINTO

-*Arte poética /Introd.*, vers. rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién. México, UNAM, 1970. (Texto bilingüe).

-*Epístola a los Pisones /Texto*, trad., ordenación directa y vers. interlineal por Helena Valenti. Barcelona, Bosch, 1981. (Texto bilingüe).

MENANDRO

-*Comedias/Intros.*, trad. y notas por Pedro Bádenas de la Peña. Madrid, Gredos, 1986.

-*Comedias/Introd.*, vers. y notas de Arturo Ramírez Trejo. México, UNAM, 1979-1987. (Texto bilingüe).

PLAUTO, TITO MACCIO

-*Comedias/Introd.*, trad. y notas de Germán Viveros. México, UNAM, 1985-1989. (Texto bilingüe).

-*Obras completas/Trasladadas de lengua latina al español* por P. A. Martín Robles. Buenos Aires, El Ateneo, 1947.

TERENCIO AFRICANO, PUBLIO

-*Comedias/Introd.*, trad. y notas de Germán Viveros. México, UNAM, 1975-1976. (Texto bilingüe).

-*Comedias/Trad. del latín y prol.* por Pedro A. Voltes Bou. Barcelona, Iberia, 1953.

Segundo nivel: Bibliografía de consulta básica.

- Acuña, René, *Notas de literatura arcaica latina*. México, UNAM, 1981.
- Beare, William, *La escena romana; Una breve historia del drama latino en los tiempos de la República* /Trad. de la 2a. ed. inglesa (1955) por Eduardo J. Prieto. Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- Bentley, Eric, *La vida del drama* /Trad. de Alberto Vanasco. México, Paidós, 1987.
- Haile, Charles Henry, *The clown in Greek literature after Aristophanes*. Princeton, 1913.
- Miranda Cancela, Elina, *Comedia y sociedad en la antigua Grecia*. La Habana, Letras Cubanas, 1982.
- Querolus, en *The complete Roman drama* /Edited, with an introduction, by George E. Duckworth. New York, Random House, 1942. Pp. 891-952.
- Romagnoli, Ettore, *Nel regno di Dioniso; Studi sul teatro comico greco*, 2a. ed. Bologna, Nicola Zanichelli, 1923.

Tercer nivel: Referencia bibliográfica.

- Baty, Gaston y René Chavance, *El arte teatral*/Trad. de Juan José Arreola. México, FCE, 1983. Pp. 9-70: I.- Orígenes. II.- El milagro griego. III.- Las resonancias del teatro griego.
- Bowra, Cecil M., *Historia de la literatura griega* /Trad. de Alfonso Reyes. México, FCE, 1983. Pp. 120-134: V.- Vieja y nueva comedia. 176-196: VIII.- De Alejandría en adelante.
- Dekonski, A., et al., *Historia de Grecia* /Trad. del francés por Guillermo Lledó. México, Grijalbo, 1984.
- Diakov, V., *Historia de Roma* /Trad. del francés por Guillermo Lledó. México, Grijalbo, 1984.
- Else, Gerald F., *Aristotle's Poetics: The argument*. Cambridge, Mass., EUA, Harvard University Press-State University of Iowa, 1957. 1448a16-18, 1448a29-b2, 1449a31-b4 y 1453a30-39.
- Frank, Tenney, *Vida y literatura en la república romana* /Trad. de la 3a. ed. estadounidense (1957) por Alberto L. Bixio. Buenos Aires, Eudeba, 1961. Pp. 82-155: III.- La comedia griega en la escena romana. IV.- Terencio y sus sucesores.
- Jaeger, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, 2a. ed./Trad. de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. México, FCE, 1983. Pp. 325-344: Libro segundo, Culminación y crisis del espíritu ático; V.- La comedia de Aristófanes.
- Kitto, H. D. F., *Los griegos*, 16a. ed./Trad. de la ed. inglesa (1951) por Delfín L. Garasa. Buenos Aires, Eudeba, 1987.

-Körte, Alfred y Paul Händel, *La poesía helenística* /Trad. de la 2a. ed. alemana, revisada y aumentada (1960), por Juan Godo Costa. Barcelona, Labor, 1973. Pp. 229-248: 2a. parte, Géneros, cap. 3: El drama y el mimo.

-Macgowan, Kenneth y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*/Trad. de Carlos Villegas. México, FCE, 1982. Pp. 9-47: I.- Los grandes autores griegos y los mucho menos importantes autores latinos.

-Müller, Karl Otfried, *Historia de la literatura griega, hasta la época de Alejandro*/Anotada y continuada por Emil Heitz; trad. de la 4a. ed. alemana (1881) por Ricardo de Hinojosa. Buenos Aires, Americalee, 1946. [Trad. original de 1888]. Pp. 582-659: XXVII.- La comedia. XXVIII.- Aristófanes. XXIX.- Otros cultivadores de la comedia antigua.- Poetas de la media y de la nueva.

-Murray, Gilbert, *Historia de la literatura clásica griega*/ Trad. de la 2a. ed. inglesa (1898) por Enrique Soms y Castelin. Buenos Aires, Albatros, 1944. Pp. 227-240: IX.- El drama: Introducción. 301-320: XIII.- La comedia. 397-431: XVIII.- La literatura posterior, alejandrina y romana.

-Nicoll, Allardyce, *Historia del teatro mundial; desde Esquilo a Anouilh* /Trad. de Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid, Aguilar, 1964. Pp. 62-104: Parte I, De Atenas a Roma, caps. IV.- Aristófanes y la comedia antigua, y V.- De Menandro a los mimos.

-Reyes, Alfonso, *La crítica en la edad ateniense* (1941), en *Obras completas* (Vol. XIII, pp. 13-345). México, FCE, 1961. Pp. 108-151: V.- El teatro o la captación de la crítica. VI.- Aristófanes o la polémica del teatro.

(Las cosas parecen muy simples.

La escena se desarrolla en un ambiente doméstico y bien limitado. No hay sorpresas de ubicación, ni fantasías que se alejen de lo verosímil.

Empieza una historia que nos expone la conducta de una persona; seguimos su desarrollo, junto con la configuración de su carácter, paso a paso hasta verlo abusar de su conducta en un grado tal que nos causa risa ver la consecuencia final de sus excesos: la persona ha quedado en ridículo frente a los demás.

Todo lo movido, lo enredado por las acciones y el carácter de los protagonistas ha construido una comedia; no es algo nuevo en absoluto, quedamos satisfechos y salimos de la función con una sonrisa y una certeza moral.

¿Cuánta historia no habrá detrás de esas obras de las que salimos tan sonrientes y moralmente certeros?)

PRÓLOGO

En medio de la bruma en la que se ocultan los orígenes del teatro, lo único que puede aventurarse, por más erudición de que se disponga, es lo arriesgado de una enorme conjetura. Todas las afirmaciones sobre el remoto pasado teatral son conjeturas, y la certeza de tales conjeturas vueltas hipótesis no excluye la validez de cualesquier otras que se formulen en su favor o en su contra. Este hecho analítico es propio de toda la teoría estética, como tendría que serlo irremediablemente tratándose de algo con múltiples significados como es el arte.

Como cualquier arte, el teatro surgió espontáneamente en muy diversos puntos de la cultura mundial y, en cada uno de ellos, fue escribiendo una historia particular. La suma de esas historias particulares es nuestra actual historiografía teatral. Estas historias no son estrictamente simultáneas -no tienen por qué serlo. En algunos casos han constituido manifestaciones escénicas características, muy específicas y distinguibles con precisión frente a otras. En otros casos se han sumado y mezclado unas con otras para producir nuevas facetas del arte teatral -sin que esto deba interpretarse en un sentido de evolución.

Como toda arte, el teatro se da en un medio social; es una colectividad humana organizada la que establece la concepción del objeto estético que se crea para comunicarse con el prójimo a través de un lenguaje propio y distinto de todos los demás. Las sociedades se transforman y, en muchos sentidos,

podemos decir que avanzan de lo más primitivo a lo más complejo: en su organización económica, en su estructura política; en sus relaciones humanas, en las instituciones que forman con ellas. En las sociedades están los artistas, los cuales trabajan=crean viviendo el momento que la historia les construye; una construcción a la cual ellos contribuyen a su vez. Las sociedades pueden estudiarse con un criterio evolutivo; el arte no. El arte se transforma, pero no podemos decir que el arte actual es "mejor" que el arte de las sociedades primitivas. El arte de cada sociedad, de cada cultura, es el arte que satisfizo las necesidades de esa cultura, de esa sociedad de la cual se puede hablar en términos de evolución histórica en tanto que sociedad. Una etapa artística puede referirse a su pasado artístico, pero no puede ser presentada como su descendencia lógica ni consecuente, porque tales etapas deben considerarse como expresiones de su tiempo histórico.

Lo que resulta interesante de estas afirmaciones es cómo, a pesar de las transformaciones del arte -y, por ende, del teatro-, a lo largo de la historia se mantienen modos, formas, ciertas características que rebasan lo temporal y efímero de su momento para volverse constantes de sus respectivas artes. Modelos estéticos que se transmiten las culturas, que aclimatan a sus temperamentos sociales=humanos sin desfigurar sus características básicas. Desde luego que no podemos hablar de esas formas modelos en el momento mismo que se configuran; lo hacemos cuando el camino recorrido es tanto que podemos

detectarlas, vivas, presentes en cada época, ataviadas con los ropajes de cada cultura, de cada tiempo, pero con la constante funcionando.

(El hombre es, en esencia, el mismo por más siglos que pasen. ¿Cuántas cosas de su naturaleza no lo acompañan a través de los siglos?)

Desde que el hombre es consciente de que vive en sociedad, y de que puede hacer de ésta un objeto de estudio, se ha venido dando la creación científica del estudio social -la historia, la sociología, la economía, la geografía humana,...- pero también la creación estética. Cuando miramos todas las antiguas culturas en la primera floración de sus historias -esos periodos llamados clásicos por la tradición-, notamos cómo en todas ellas se da entonces esa reflexión estética sobre el hombre en su sociedad, esa suspensión del género humano en el delgado hilo que va de lo individual a lo colectivo; su exposición como ambas cosas, *el hombre único y un hombre junto con miles*. Las creaciones estéticas reflejan, de alguna manera, estas ideas de la ubicación humana, a través de sus formas modelos. Cuando se han instituido esos modelos en tal o cual cultura, pueden reflejar una constante de esa sociedad; pero, cuando el modelo trasciende el momento histórico de una cultura en particular para volverse de todas, entonces sí podemos tener una certeza de que ese modelo refleja una constante social en lo general. Que quede claro que las constantes sociales no se refieren forzosamente a características históricas y, más bien, pueden asociarse con

estados de la conducta humana -individual o colectiva- comunes a todas las culturas y a todas las épocas. Cuando pensamos en las infinitas formas y concepciones que se asocian al término genérico de teatro, destaca como sobreviviente de muchos siglos la literatura dramática. En el campo del teatro, su valor no radica tanto en las cualidades del lenguaje -ello no obstante, tampoco es despreciable en medida alguna- como en lo que aporta a la configuración de presencias escénicas: los personajes dramáticos, caracterizados por su vida en movimiento como resultado de una circunstancia conflictiva, opuesta al orden y al reposo.

(El teatro es dialéctico por definición, ya que es movimiento.)

Treinta siglos de teatro nos han familiarizado con ciertos modelos de la literatura dramática que corresponden a esas constantes estéticas, las cuales sobreviven, trascienden y podemos caracterizar por sus puntos comunes a lo largo de las culturas y del tiempo. Las nociones de héroe, tragedia, protagonista,... La definición que podemos obtener de esas constantes teatrales llamadas géneros dramáticos es la de trayectorias, la de movimientos, visibles y desarrollables sobre la escena, el lugar donde se hace el teatro. A los textos que registran movimientos dramáticos semejantes se les puede dar un nombre genérico basándose en tales movimientos, más allá de sus características estrictamente literarias. El movimiento existe sobre la escena, haya o no texto previo. Esta aclaración

se vuelve necesaria si vamos a estudiar un género dramático y lo estudiamos sobre los textos dramáticos. Lo tenemos que hacer así en el caso de la historia teatral porque el texto es, casi siempre, la única pieza sobreviviente del fenómeno de la representación, la cual es irreplicable; está perdida sin remedio. La frase "Un teatro sobrevive por sus textos" es imprecisa en grado sumo: sólo por una obra escrita no podemos recrear el conjunto de la *representación escénica* que esa obra conoció en su público original, sobre todo porque ese público ya no existe. Lo que sobrevive en los textos dramáticos es esa aparente entelequia inasible que llamamos movimiento dramático; eso que vuelve a dar vida a los personajes de ese texto cada vez que regresamos a él. Si estudiamos el movimiento=la trayectoria=el género dramático en los textos es porque sólo nos queda ese testimonio de cada momento en la historia teatral y, justamente, porque la idea de género como forma modelo ya intemporal tiene un argumento en su favor con todos los textos dramáticos de todas las culturas.

Si todas las culturas han producido su arte, en principio de manera espontánea e independientes unas de otras; y si, a pesar de esa relativa independencia, todas las culturas fueron produciendo formas artísticas coincidentes o análogas, entonces podríamos haber esperado que en el caso particular del teatro se hubiera dado un fenómeno parecido. Pero no ha ocurrido así, y hasta la fecha seguimos refiriéndonos, en materia teatral, a modelos y formas que provienen de hilos tendidos desde muchos

siglos hasta ahora. En teatro se habla de grandes divisiones según sus orígenes culturales. Aquí ya empiezo a dar nombres y a distinguir unos de otros. En las culturas denominadas "occidentales", en una de las cuales trabajo y escribo, tenemos nuestro teatro; e identificamos el teatro de las culturas con una historia distinta de las nuestras como teatro "oriental". En estas culturas, con una historia teatral importante y no relacionada con "nuestro" teatro, como las de China, Japón, India o Indonesia, también se identifica el conjunto de aquel teatro que les resulta ajeno con conceptos equivalentes al de "teatro occidental".

(Todo el teatro no es más que uno; todo nos pertenece a todos.)

Todos los teatros se hallan en relación con la sociedad que los contiene. Cuáles son estas relaciones, y cómo se distinguen unas de otras dando como resultado distintos teatros, son datos que nos ayudan a establecer la naturaleza intrínseca de determinadas formas modelo. Los géneros que hoy en día conocemos y denominamos con los nombres tradicionales son el resultado de la continuidad social de las culturas "occidentales". Uno de esos géneros es, desde luego, la comedia.

Lo primero que debemos hacer es definir qué se está entendiendo por comedia y por lo cómico. Parece innecesario a primera vista, sobre todo porque empecé este ensayo dando una primera aproximación a tales definiciones. Pero lo que pasa es que se ha vuelto una costumbre muy extendida denominar cómico a

todo aquello que nos causa risa. Si esta acepción es válida en el habla coloquial y hasta en lo literario "puro", en el lenguaje especializado del estudio dramático, la "jerga" teatral, es necesaria y obligatoria más precisión alrededor de lo que causa risa, lo risible o ridículo. Sencillamente porque podemos provocar la risa con diferentes factores que provienen de otros géneros teatrales, no necesariamente de la comedia. Es decir, lo cómico tiene esencia y vida propia más allá del solo hecho de ser risible, de causar risa. No se trata de establecer una definición dogmática de la comedia como género dramático, sobre todo porque la comedia ya está más que definida en las miles de obras que representan la trayectoria del vicioso social que se pone en ridículo y recibe o no un castigo. Cuando, teatralmente hablando, decimos de un personaje o de una situación que son cómicos, ese personaje o esa situación nos dan una definición más precisa de la comedia que cualquier exposición teórica.

La risa es un fenómeno psicológico muy complejo. Los resortes que la mueven pueden ser impulsados por hechos tan diversos que lo cómico es sólo una de las facetas de ese abanico tan abierto. Dos cosas parecen estar ligadas al hecho cómico: una, la burla de un prójimo; dos, la crítica de orden moral. En realidad, de lo que se trata es de establecer a qué estado de las conductas humanas se remite la naturaleza de la comedia y de lo cómico. El movimiento, la trayectoria cómica puede manifestarse -y lo hace- en cualquier discurso anecdótico que presente personajes susceptibles de volverse ridículos por causa de sus

conductas: en novelas, en cuentos; en los actos circenses de los payasos, en la pantomima; en las historias de aventuras; en la telenovela y en el teatro de revista, por hablar de la realidad cercana a nuestra cultura. Hay elementos de lo cómico -por lo que se refiere a la crítica de los vicios sociales- en las fábulas con moraleja, que todas las culturas han producido; pero la fábula es un discurso literario, y no entra en el campo de lo representable como la comedia. Si me estoy centrando solamente en la comedia es porque en ella lo cómico es el eje fundamental de su definición genérica, a diferencia de todas las formas anteriores en las cuales ese mismo movimiento es un elemento subordinado a otros que protagonizan su respectiva forma. Veamos, en términos generales, qué atisbos cómicos podemos detectar en los teatros del mundo.

Los orígenes de formas teatrales definidas y definibles no comparten una sincronía estricta en lo absoluto. Desde el siglo -X en Egipto al -VII de la Hélade; siguiendo con las aproximaciones en el siglo -V para los romanos, iniciamos los siglos de la llamada era cristiana con el teatro en sánscrito que ya estaba establecido hacia el siglo V; vemos a China con datos desde el siglo VIII, al Japón feudal, cuyos teatros se instituyen en los albores del siglo X, y las representaciones mesoamericanas que, si bien fueron narradas por los españoles a partir del siglo XVI, deben tener seguramente una antigüedad mayor. Con tantos teatros como ha habido, sería de esperarse que se hubieran dado formas modelo en varios de ellos por una convergencia de

objetivos o por asimilación e integración. Podríamos hablar de varios teatros en los que surgen el concepto de lo trágico, el de la farsa, el concepto de lo didáctico religioso... Todo esto es sumamente cuestionable, pero no quiero detenerme en discusiones que me desviarán del asunto principal sobre el que estoy escribiendo. Los hechos mismos nos allanan el recorrido de nuestro estudio: el concepto de la comedia que hoy en día manejamos reconoce un origen muy específico, el cual lo desliga de otras culturas teatrales primigenias desde un principio. Casi todas las culturas reconocen al teatro como un hecho estético de interés público o colectivo; pero, al mismo tiempo, no dejan de remitirlo a formas rituales, religiosas o simplemente de espiritualidad fundada en la noción de la "contemplación". Sin embargo, en ciertas culturas teatrales se ha dado un proceso de separación de las características religiosas respecto de las que vuelven del hecho estético algo independiente de tales características, y le otorgan su propio lugar en las categorías sociales. Cuando se ha dado esta separación, las formas teatrales son más fácilmente asimiladas por otras culturas, pues sólo toman la forma como tal y no tienen que explicársela a través de elementos externos al mero producto artístico -la forma teatral. Veamos cómo ocurrió este proceso con la comedia desde que surgió en la Hélade hacia el siglo -VI.

I

En la mayoría de las culturas, en las épocas del poder religioso-místico, no parece concebirse la idea de la falta de respeto a los dioses; en otras culturas, en cambio, la idea sí existe y se utiliza hasta como material artístico. Al lado de la poesía épica y de la tragedia, el drama satirico griego propone un tratamiento jocoso de personajes míticos y heroicos, tratamiento que tiende a volver un tanto liberal la relación de los hombres con la divinidad. Pero la irreverencia no sólo se da allí. Enmedio de los festejos relacionados con Dionisos, ese emigrado egipcio que se estableció en la Hélade para quedarse, las distintas formas de las celebraciones y sus cantos, odas, son las fuentes primigenias que en nuestros días se toman como gérmenes de la tragedia y de la comedia. De nuevo las conjeturas y las suposiciones. Si ya el propio Aristóteles, que pudo ver personalmente una representación de la "Comedia Media", escribía que se tenía por incierto el origen de la comedia, ¿qué podremos decir nosotros, a dos mil trescientos años de distancia del estagirita, con las ruinas como únicos testigos sobrevivientes de esos tiempos? Nos queda el recuerdo de algunos nombres que se asocian etimológicamente con la palabra ya definitiva. *Κωμᾶς*, como se denominaba a las aldeas en las cercanías de las ciudades

de los sicilianos y megáricos; κωμῶν, las celebraciones dionisiacas; κωμος, una celebración particular. También nos queda, como resultado de investigaciones, análisis... y conjeturas, el marco general de las representaciones dramáticas de la época inmediatamente anterior a Pericles: las farsas de Esparta, las megarenses, las obras sicilianas -de cultura doria. Nombres célebres, algunos hasta semilegendarios, como Susarión. Una infinidad de títulos de textos dramáticos, pero muy pocos fragmentos conservados de esa infinidad. Los nombres un poco más documentados como Epicarmo y Formis, que vivieron en un lapso comprendido entre los fines del siglo -VI y principios del -V...

Muy probablemente, las primeras representaciones que se efectuaron en las πολιεις griegas deben haber heredado un procedimiento más cercano a lo religioso "puro", en el sentido de comunión colectiva en torno de las fuerzas aceptadas como divinas por tal comunidad. El efecto mixto de "terror y compasión", la καθαρισ, podría asociarse con esos orígenes rituales, si bien en el momento de pasar a la noción de lo escénico adquiriría otro valor; fuera en el golpe de risa violenta que nos produce la farsa, fuera en el golpe consciente y real producido por la tragedia. Pero algún paso debió haberse dado en cierto momento para que estas representaciones, fuertemente vinculadas a características religiosas, "ganaran la calle"; es decir, fueran aprovechadas por la población secular para referirse con ellas a temas y asuntos más profanos y próximos a la vida cotidiana, con todo lo civil, político, común y obsceno que ella incluyera. Esta

incorporación de temas y estilos puede haber influido para que se plantearan los efectos escénicos de maneras peculiares según lo representado.

En un pueblo tan reputado por la importancia que daba a todos los actos de la colectividad civil, los procesos de institución de su tragedia y su comedia muestran el tipo de aprecio que cada forma dramática le merecía a ese pueblo. Aristóteles habla de cómo los comediantes vagaban de pueblo en pueblo porque no eran apreciados en las ciudades. Apenas en los tiempos en que Esquilo ya debía estar contendiendo con otros trágicos por la victoria, los concursos de comedia fueron aceptados en las celebraciones del calendario religioso-político urbano, hacia el -486; se tiene noticia de que el primer vencedor fue Quiónides. Junto con Magnes -un poco anterior a Sófocles-, se hacen dos oscuridades en la creación cómica, y solamente nos permiten inferir la continuidad de la tradición. Se puede conjeturar con menos inseguridad sobre los fragmentos y títulos conservados de Crates (fl. -450), Cratino (-519/-422) y Eupolis (-446/-411). Nos permiten observar una variedad de temas, una falta de rigor para apegarse a determinadas estructuras formales; un manejo muy variado, muy libre y muy obsceno del lenguaje.

En general, las interpretaciones modernas, de criterio etnológico, para la estructura interna de la comedia -su trayectoria genérica-, la relacionan con ritos asociados a la fertilidad, a la continuidad de la vida representada en el matrimonio y la procreación, a lo erótico y a lo purificador.

Esto último incluye la personificación de lo impuro, de lo que debe desecharse, en un personaje o presencia cuyo castigo y expulsión del rito ilustra la purificación. Todo lo expuesto como explicación del origen de la comedia, desde el punto de vista de lo religioso y ritual, puede ser una interpretación muy válida o puede ser cuestionada. Yo no ahondaré en el caso porque me interesa más detenerme en el momento en el cual la comedia se vuelve de todos, precisamente cuando *deja de tomarse en cuenta* su posible origen religioso y ritual. Baste con decir que estos orígenes podrían haber contribuido a configurar la trayectoria básica de la comedia.

Los elementos tan variados que se usaron en las obras del siglo -V han llegado a nuestros días de manera muy incompleta y fragmentada. Suficiente, sin embargo, para no cometer el error de generalizar cómo era toda la comedia de la época basándose en la lectura de *un solo* autor. A pesar de todo, ese *solo* autor es la fuente antigua más completa que tenemos de las obras ya denominadas κωμοίαι, el canto del κωμος, la celebración festiva, jocosa; el *relajo*, dijo uno de nuestros helenistas; el *desmadre*, diríamos tal vez en nuestro momento lingüístico, regional y juvenil. Casi sesenta años después de instituidos los concursos de comedias, apareció en escena el trabajo de ese solo autor que ha sobrevivido hasta nuestros días: Aristófanes (-445/-385). Un hombre que vivió el fin de la época de Pericles y el principio de la decadencia de la Hélade. Los protagonistas de sus obras son los dioses caricaturizados, los personajes públicos

de su momento -fuera directamente o a través de caricaturas- y, nótese, ciudadanos cualesquiera; reflejos generales de la ciudadanía ateniense, de la Atenas democrática del consejo y el arcontado; la Atenas de los ciudadanos libres y de los esclavos que hacían posible esa libertad ciudadana. A Aristófanes le preocupan los acontecimientos del orden público y, para dar su ciudadana opinión, no recurre al uso de la palabra en el ágora; no entabla el debate directo al estilo de Sócrates, antes lo rehúye y lo ataca. La sede de sus debates es el *ἄκατον*, el mismo edificio que alberga las fiestas dionisiacas y sus correspondientes tragedias. Ese edificio recibe a los ciudadanos libres, que contemplan con reverencia el carácter cósmico de las obras de Esquilo, de Sófocles, hasta de Eurípides cuando éste no se alejaba de la ortodoxia institucional.

En este ambiente donde los ciudadanos no se hallaban bajo la sombra del terror de la opresión tiránica; en esta ciudad, orgullosa de su superioridad política y cultural; modelo que no tenía más punto de referencia que ella misma, en su herencia egipcia asimilada y transformada, en su relación directa con sus exigencias naturales y sociales; esta ciudad tan mencionada, tan exaltada como crisol de la excelencia cultural, justamente ella con sus características de apertura al debate, al diálogo, a la duda, a la crítica; era ella la ciudad en la cual un asunto nada divino, nada espiritual y sí muy humano y muy urgente, inmediato, tan efímero y vulgar como la guerra del Peloponeso -cualquier guerra- pasó a ser un asunto dramático; más allá del examen

histórico de un Tucídides y para otro objetivo, para su recreación inmediata entre la *πολις*, acompañada en su propio discurso por la conseja política del ciudadano Aristófanes. Un ciudadano como cualquier otro alza la voz, sostiene su punto de vista y lo muestra en el ejemplo de sus personajes. Como si fuera un ejercicio de clara intención didáctica, *Los acarnios* (ca. -425) presenta al ciudadano que obra correctamente -desde el punto de vista del autor-, negándose a participar en la guerra; este ciudadano es confrontado con otro, que impulsa una postura bélica y desprecia la tregua de su vecino. Por supuesto, este guerrerista ciudadano está obrando incorrectamente; desde el punto de vista del autor; aun desde cualquier punto de vista se podría defender el alegato aristofánico de que la paz permite una vida feliz, conclusión general de *Los acarnios*. Leída la obra, obtenemos la definición de una trayectoria, la exposición de puntos de vista y la crítica de éstos -tanto apologética como destructiva según el caso-; pero también obtenemos una gran jocosidad por el escarnio de que son objeto todos los belicistas, lo mismo que los indiferentes como *Eurípides* -mencionado de paso y sin importancia real para la trama básica. Los recursos que fomentan la risa son la exageración de los personajes, en un grado tal que sustituyen a personajes que pudiéramos tomar por reales -cuando menos, moldeados en la figura verosímil de un ateniense prototípico- para dar paso a caricaturas grotescas, dispuestas al diálogo chocarrero, obsceno y sin censuras de la índole que sean. Personajes no comprometidos con la verosimilitud

de la vida real, sino con la que exige la trama. La trama, en tanto que exposición de una idea política, se reconoce de antemano artificial; es un juguete de ficción, y sus movimientos obedecen a la destreza del dramaturgo que los ha sabido distribuir y enlazar para que tengan coherencia dramática; por otra parte, pueden reflejar como estructura un esqueleto de origen ritual.

Lo que importa en nuestra comedia pionera es que, a pesar de estar criticando una conducta socialmente negativa desde el punto de vista del autor, no lo hace a través del retrato preciso, detallado y característico del personaje único: Diceópolis, el pacifista, es tan ejemplar como cualquiera que desee la paz; Lámaco, quien encabeza la postura bélica junto con el coro -un coro curiosamente *negativo*, en contra de la tradición *trágica*-, no es particularmente peor que cualquier otro belicoso. La idea fundamental es un consejo sobre cómo debe actuarse en particular frente a *esta guerra*, la guerra entre Atenas y Esparta, y no frente al fenómeno general que encarna una guerra -un acto eternamente social, eternamente humano-: *necesidades inmediatas*, insisto. La falta de verosimilitud con respecto de un emplazamiento realista evita la posibilidad de identificar en Diceópolis y en Lámaco a cualquier conciudadano común: son como ellos, pero nadie actuaría en circunstancia alguna como nuestro par de protagonistas; son sus representaciones dramáticas, son las primeras aproximaciones a los seres humanos comunes,

nada heroicos, nada supremos, incapaces de caer trágicamente desde la altura de una calidad excepcional. No son los mejores, son los peores, los mediocres que su preceptiva contemporánea señalará como los sujetos que debe tratar el drama cómico.

Con la configuración del mundo dramático aristofánico empieza también la configuración de elementos, delicados engranajes para la constitución de futuras obras cómicas que se alejarán del modelo primigenio para aventurarse por otros caminos. Veamos algunos elementos del teatro aristofánico, el vestigio más remoto que conocemos de la κωμῶδία.

Algunas obras del ateniense, en particular, revisten una influencia directa y primordial en la definición genérica de la comedia, como señalo de inmediato. *Las nubes* (-423) y *Tesmoforias* (-411) son célebres por los objetos de burla en que convierten a Sócrates y Eurípides, respectivamente. Pero lo curioso es que no sean tan célebres los verdaderos protagonistas de las tramas de estas obras. *Las nubes* retrata un asunto cercanamente doméstico, cercanamente individual, en la figura de un padre y de la educación que da a su hijo. Estrepsiades es, nuevamente, un ciudadano caricaturizado, la generalidad de los atenienses. Ya despunta, sin embargo, cierta gracia peculiar que lo hace responder en la trama a la caracterización del Sócrates que hace Aristófanes.

(Leída superficialmente *Las nubes*, cualquiera podría odiar a Aristófanes porque éste ya parecía estar exigiendo la

cicuta para el filósofo tiempo antes de que se acabara en ese infame extremo.)

Tesmoforias, por su parte, presenta un coro de mujeres celebrantes, las cuales pretenden juzgar a Eurípides por los presuntos ataques misóginos de sus obras. El suegro del dramaturgo acude en su defensa; disfrazado de mujer, entra en la celebración, toma la palabra y... pone en evidencia más vicios de todas las mujeres, las ridiculiza y las deja en peor concepto que aquél en que las había dejado Eurípides. Las que pretendían criticar salieron criticadas -ir por lana y volver trasquilado... En estas dos comedias ya se advierte el manejo de una crítica social, no tanto en el plano de los hechos políticos como en las conductas individuales. Aún predomina la circunstancia política: la enseñanza filosófica de Sócrates, las obras de Eurípides; pero, al lado de esta trayectoria principal, se dibuja el movimiento de los ciudadanos "comunes", a los cuales les toca una dosis de simpatía junto con un trazo de conductas antisociales. Minucias tal vez, pero los retratos empiezan a cobrar alguna forma menos imprecisa.

Lo que predomina en el teatro de Aristófanes es siempre un asunto de índole pública: la guerra del Peloponeso en *Los acarnios*, *La paz* y *Lisistrata*; el gobierno de la ciudad en *Los caballeros*, *Las avispas*, *La asamblea de las mujeres* e, indirectamente, en *Las aves*; asuntos de literatura, filosofía y moral pública en *Las nubes*, *Tesmoforias* y *Las ranas*. La *polis* es el centro de la acción, principal protagonista de los

hechos aunque éstos, para los efectos dramáticos, corran a cargo de protagonistas individuales; protagonistas que, en realidad, son síntesis muy generales y poco profundas de personajes. Por ser de construcción relativamente afin, las comedias mencionadas -salvo *La asamblea de las mujeres*- responden a un movimiento común: la ridiculización de personajes públicos, identificados con nombre y apellido, a través de una ficción donde se pone a funcionar sus defectos de una manera estrepitosa; virtualmente, sin simpatía alguna hacia los ridiculizados. Se critica el defecto o los defectos sociales, pero en la medida que los posee una persona que está afectando con su conducta al conjunto de los ciudadanos en el mismo momento de los hechos. Nada hay de ritual ni de metafísico en los temas, ninguna reverencia hacia un estado de comunión mística a través de la representación: hay, más seguramente, el propósito abierto de motivar una actitud política a través del gracejo, de la jocosidad.

Por esta misma construcción relativamente afin, por este predominio de los hechos políticos identificables, se destaca en las comedias de Aristófanes una que es muy distinta de las que he citado; no en balde, por el conjunto de sus características, los estudiosos la consideran una de las últimas obras del ateniense; es decir, una obra correspondiente a un periodo en el cual la comedia ya se representaba y escribía de manera distinta a la de un siglo atrás.

(Para las magnitudes del tiempo histórico, la comedia tuvo sus transformaciones y movimientos en un lapso muy breve: en

sólo dos siglos ya tenía la estructura y trayectoria que esencialmente ha mantenido en dos milenios.)

Pluto (-388) parte de un hecho que es la circunstancia general de la obra: el dios de la riqueza, que era ciego, ha recobrado la vista. Ya vidente, puede repartir sus tesoros de manera equitativa. Y esto cambia muchas conductas que se tomaban por normales cuando Pluto era ciego y repartía desigualmente la riqueza. Primera novedad: esta obra no menciona personajes públicos ni existentes. Ante la dicha circunstancia general, comienza una procesión de vecinos, cada uno "hablando de la fiesta según le ha ido en ella". Interesante: las conductas justas, desde el punto de vista del autor, salen beneficiadas; las conductas injustas, perjudiciosas, viciosas, son las perjudicadas en el festín plútico. Un hombre justo, que se ha comportado de manera virtuosa con el prójimo. está feliz con su riqueza inesperada y no ambicionada. En cambio, un tipo que fue característico de aquella época en Atenas, un delator, que se dedicaba a buscar sujetos de litigio para denunciarlos y obtener recompensa por ello, ha caído en desgracia con Pluto vidente: ya no hay necesidad, nadie delinque, nadie ofrece recompensas. El delator está arruinado y lo está por causa de no saber hacer otra cosa que daño al prójimo; es un individuo antisocial, una configuración esbozada de un vicioso social; la pincelada que de golpe dibuja una figura dramática ya calificada, sin que sepamos qué movimientos internos lo llevan a caracterizarse en este vicioso. Otras figuras aparecen también afectadas: por ejemplo,

una vieja ya carente de todo atractivo, que retenia los favores amorosos de un apuesto joven gracias a la generosidad con que ella lo llenaba de dinero. Hace mucho tiempo que existe un término para designar esta incontinencia sexual de los viejos o las viejas con hombres y mujeres jóvenes: *rabo verde*. Este término grosero define a la vieja que se queja con Pluto de que el joven ya no necesita su dinero y, por lo tanto, ya no cede a las solicitudes amorosas de ella. Todo el episodio dedicado a esta mujer tan "activa" la ridiculiza extremadamente: a nadie le quedan ganas de acabar como esa mujer, esa mujer a todas luces no puede ser uno de nosotros. Entre esta vieja y nosotros queda establecida la barrera del rechazo, como entre todos los personajes cuyas historias no identificamos -o no queremos identificar- con nosotros. Un sacerdote -casta civilmente criticada como inútil y parásita-, ¡el mismo dios Hermes!, ambos han dejado de ser necesarios para implorarles riquezas, si ya Pluto las otorga sin sacrificios ni ofrendas. También ellos acaban perdiendo su cuestionable prestigio. Pero el final de la obra nos suaviza las consecuencias del desequilibrio que causa la vista de Pluto: al final, todos tienen el derecho de entrar en la gran fiesta que conmemora la llegada de la riqueza para todos por igual. Todo acaba bien, felizmente: final feliz, nótese.

(En las *κωμῳδίαι* que escribió Aristófanes pueden ocurrir todas las perturbaciones, ires y venires, arreglos con desarreglos, el movimiento externo más ornamentado que se pueda imaginar; pero todas las obras terminan con un arreglo feliz para

los protagonistas. La ficción cómica nos permite jugar al desorden, gracias a que la propia magia de lo circunstancial, de lo ficticio -y del ingenio del dramaturgo, por supuesto- nos ayuda a reordenarlo todo justo al final de los hechos. La tragedia no conoce este procedimiento, ni tiene por qué usarlo: le es ajeno a su naturaleza intrínseca. La comedia, en cambio, sí es plácidamente feliz para quien la ve, desde el principio hasta el final.)

Se manifiestan ya en *Pluto* rudimentos o borradores de estereotipos viciosos, pertenecientes por completo al terreno de la ficción. La relación con esos personajes ya no nos parece obligadamente inmediata del momento histórico. Pero ninguno de estos personajes es el protagonista principal de toda la obra: esta comedia los vuelve parte de una especie de revista, un material episódico alrededor del *Pluto* vidente, donde cada personaje se incorpora a su episodio. Cada uno es una exposición muy clara de un caso: se presenta, se examina y se resuelve en los términos de la obra.

(Muchos años después, en los misterios medievales se encontrarán trayectorias de personajes semejantes; es conveniente tenerlo presente.)

En *Pluto* hallamos otro elemento más que la vuelve tan distinta de las demás obras aristofánicas, y sólo la asemeja con *La asamblea...*: el coro, es decir, su virtual ausencia. Cuando menos en la evidencia de los manuscritos de Aristófanes que se conservan, los cuales son mucho muy posteriores a su

tiempo, no hay parlamentos ni cantos para el coro en *Pluto*. El coro cómico que usó Aristófanes, según los estudiosos, se integraba hasta con veinticuatro personas, muchas más que el coro trágico. En varias comedias de nuestro ateniense la parte protagónica, o la de más peso en la trama, la lleva sin lugar a dudas el coro: es el virtual protagonista de *Tesmoforias* junto con Eurípides y Mnesiloco. En *Pluto*, en cambio, este coro sólo está relegado a frases para el corifeo y a danzas y cantos sin palabras, supuestos en las lecturas críticas de las obras. Al perder importancia el coro en la trayectoria de la comedia, la incrementan en cambio los personajes, y la acción se concentra más en sus historias individuales; ya no hay colectividad presente en la línea escénica protagonista.

(Existe una tendencia en el estudio teórico del teatro que da al coro griego un valor de "representante popular" en la obra dramática, frente a la "aristocracia" encarnada en los protagonistas, los cuales hablan a título individual. Siguiendo esta tendencia, la desaparición del coro en las representaciones helénicas tardías, y su inexistencia en las romanas, sería un reflejo del alejamiento del teatro para el pueblo y su progresivo confinamiento selectivo, para el gusto de los privilegiados. Este punto de vista se antoja interesante y hasta defendible -le ayuda cierta referencia histórica-, pero es más lo que tiene de riesgoso. Una forma estética que cambia no necesariamente debe retratar en una mera analogía lo que está ocurriendo en el momento histórico. Los reflejos se dan, sí, como veremos, pero

son sutiles, indirectos y no forzosamente sincrónicos con la realidad histórica.)

A Aristófanes se le considera un "conservador" en materia política: pugnaba por volver al orden político pretérito y criticaba los gobiernos de su época, considerándolos "demagogos" y "populistas" a la manera de aquellos tiempos. Justamente hizo objeto de sus escarnios dramáticos a sus rivales políticos y a las ideas que defendían. Hoy en día se explican los cambios de las comedias típicas de Aristófanes a *La asamblea...* y a *Pluto* por causas de censura, tales como la prohibición de mencionar personajes vivos en las obras, o bien por ciertos cambios en el orden político de Atenas; por ejemplo, el dejar de exigir a los ciudadanos ricos que sufragaran algunas obras públicas, como la producción de los coros, la coregia. Esta censura y estos cambios se dieron en la tiranía que comenzó a imperar en Atenas con motivo de su derrota frente a Esparta en la guerra del Peloponeso. Con las divisiones internas y los empujes amenazantes de persas y macedonios, la suma de todo este caos postró a la otrora soberbia democracia y la sometió al segundo plano político. El ciudadano Aristófanes vivió este cambio, decía líneas atrás. Sus últimas obras, y sobre todo *Pluto*, revelan que también el dramaturgo Aristófanes resintió las transformaciones. Aquella κωμῶδία se estaba convirtiendo en otra cosa.

II

El trayecto que va de *Pluto* a *El discolo* (ca. -317) de Menandro comprende unos setenta años. Es un periodo llamado Comedia Media, más que nada para diferenciar el tipo de comedia de Aristófanes del de Menandro, y dado que el teatro cómico tiene en Grecia una historia continua a lo largo de los siglos -V, , -IV y -III. Visto así, los fragmentos de comedias que se conservan del periodo de la Comedia Media vendrían a ser para nosotros un "eslabón perdido" gracias al cual se podría explicar por qué a obras tan distintas como las de nuestros dos griegos se les denomina con el mismo nombre. Podríamos explicar, simplemente, que la costumbre mantuvo el uso de un mismo término para las representaciones jocosas, por mucho que éstas fueran cambiando en estructura, caracterización, lenguaje, trayectoria y temas. Esta explicación, sin embargo, elude el hecho primordial de que a alguna cosa se le llamaba comedia y, con el paso del tiempo, se le llamó comedia a otra cosa. A esta "otra cosa" parece referirse un dramaturgo de la Comedia Media, Antífanes (-405/-331), en un fragmento atribuido a una obra suya, *La poesía*:

El arte de escribir tragedias es afortunado de cualquier manera que se mire. En primer lugar, las historias son bien conocidas por el público aun antes de que alguno de los personajes diga una palabra. Así, el poeta sólo tiene que

hacerlos recordar... Y cuando los poetas ya no pueden decir nada más y sus recursos dramáticos están agotados, sacan la máquina tan fácilmente como levantan un dedo, y los espectadores quedan satisfechos. Pero nosotros no tenemos esas ventajas. Por el contrario, tenemos que inventarlo todo: nuevos nombres, nuevas tramas, nuevos diálogos, los antecedentes, la situación presente, lo que vendrá, el prólogo. Si un personaje llamado Cremes o Fidón omite alguno de estos puntos, se le chifla. Pero no a un Peleo o a un Teucro.

La noción de anonimato político; la creación de personajes con nombres "de plantilla" como Cremes, que llevaban los viejos en diversas comedias; la idea de coherencia argumental-aneecdótica expuesta por los términos "antecedente", "situación presente" y "lo que vendrá"; todos estos elementos denotan un concepto de comedia que ya no podemos asociar fácilmente con la libertad de contenido y la identificación pública de personajes en Aristófanes.

Se conserva rastro de creación cómica en el teatro de la Hélade hasta el siglo -III, mientras que el camino de la tragedia parece cerrarse en el siglo anterior, poco después de muertos Sófocles y Eurípides. No quiero decir que no hubieran existido autores de tragedias en los años posteriores a los tres grandes;

lo que pasa es que no quedan rastros significativos de sus obras. Hay una coincidencia temporal entre el crecimiento político de Alejandro Magno, con la supremacía de Macedonia sobre Atenas, y la escasez actual de textos dramáticos de mediados del siglo -IV. De los trágicos, nada posterior; de los cómicos, la neblina de la Comedia Media, malísimamente documentada. Existe un libro de esos años que nos ayuda a ubicar la situación pública de las dos principales formas dramáticas helenas, un libro de preceptiva.

Las culturas que logran una estabilidad en materia de creación artística suelen reflejar ese estado tan destacado en la fijación de formas, reglas o normas de referencia para el artista. Hay, básicamente, dos maneras de hacer preceptiva: en abstracto, con respecto de una idea filosófica de lo estético, y en concreto, con respecto de un conjunto dado de obras artísticas que, por su calidad, devienen ejemplos de su campo; también sujetos, claro, a un sistema filosófico pero con éste asociado a lo que ya le ofrece la realidad. Esta segunda manera básica de hacer preceptiva estética se puede aplicar al estagirita Aristóteles (-384/-322); el cual, como parte de su estudio de todo el universo para explicarlo desde su inmenso sistema filosófico, dedicó un libro a la creación dramática y literaria. El fragmento que conocemos de ese libro ha sobrevivido con el nombre de *Poética*, y parece haber sido escrito entre el -335 y el -323. Habla de las varias formas de poesía que se usaron en la Hélade desde los tiempos arcaicos de Homero hasta el momento en el que el filósofo vivía. Debió incluir la comedia, pero la parte

del libro que conservamos solamente habla de la tragedia y de la epopeya.

Justamente en la tragedia ha influido como ningún otro el sistema aristotélico, si bien a través de lecturas indirectas no siempre acertadas. En cambio, en la comedia no parece haberse dado una influencia semejante. Los modelos de Aristóteles para la tragedia son pretéritos y consagrados, sobre todo los tres célebres, pero en lo que sobrevive de la *Poética* sus menciones a la comedia son vagas; de hecho, no se puede precisar con seguridad de qué comedia habla el estagirita.

Hay una primera distinción en Aristóteles entre comedia y tragedia, que se ha vuelto célebre: que la tragedia se propone representar en la escena a los *mejores* hombres, y la comedia hace lo mismo con los *peores* hombres. Más adelante aclara que un hombre es mejor o peor en razón de su conducta, de sus actos; no relaciona el juicio moral con alguna posición social. Leído aisladamente todo este texto, parecería quedar muy claro que las obras dramáticas representan por igual a todos los seres humanos sin distinción de clase, según Aristóteles. En realidad, las obras contemporáneas de nuestro filósofo no parecen mostrar un panorama tan amplio; el conjunto de la obra aristotélica también ayuda a restringir un poco las definiciones de comedia y tragedia. Para el mundo heleno, los esclavos no tenían el mismo valor que los ciudadanos libres. Eran individuos menospreciados, de segunda clase; no se les podría haber considerado capaces de ser sujetos trágicos. -

(La fuente de las tragedias son los personajes míticos: dioses, semidioses, héroes legendarios, jefes militares mal llamados "reyes" por la posteridad. ¿Cómo va a parangonarse un esclavo con gente de esta calidad?)

En el caso de la tragedia no parece contradictoria la exposición: si sólo los hombres de posiciones sociales altas tienen la calidad adecuada para errar trágicamente, entonces estos hombres son los mejores, los más destacados. El poder se justifica con una ideología dramática. Pero en la comedia, como ya vimos, son siempre *ciudadanos* los sujetos de escarnio de Aristófanes. Los esclavos están presentes, sí, pero como comparsas que no llevan los hilos directos de las acciones -*Los caballeros* sería una excepción, si no fuera porque los esclavos protagonistas son metáforas obvias de dos *ciudadanos* que se pelean el poder. Ni en la obra de Menandro, como veremos, parecen merecer algún papel protagónico los esclavos. ¿Qué ocurre, entonces? Los esclavos no son sujetos dramáticos para hablar de ellos en primer plano; el autor no tendría por qué interesarse en ellos cuando tiene un público de *ciudadanos* libres; éstos sí se ven retratados, pobres y ricos, como *πολις* en las comedias. Hay una primera distinción, por lo tanto, en los hombres mejores de la tragedia y en los hombres peores de la comedia: todos son de una clase social definida.

III

Aristóteles establece como una característica de la

comedia un elemento que ya hemos detectado en la lectura de Aristófanes: el final feliz. No hay muertos, heridos graves ni daños humanos irreparables; todo acaba siempre en buenos términos, en términos de individuos inmersos en las leyes de la vida ciudadana, la vida civil -"civilizados". Desde Aristófanes hasta Menandro, este final es típico de la comedia. Pero Aristóteles establece algo más que el sólo final: la Poética propone una definición más amplia y global de este género, y tal definición parece remitirnos a la comedia que llamamos "Nueva":

La comedia... es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, sino en la de maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla o fealdad sin dolor y sin grave perjuicio...

Les voy a presentar a Knemón. Es un viejo campesino -ciudadano, por supuesto- que no quiere tener tratos amistosos con persona alguna y vive aislado y refunfuñante con su joven hija y con la nodriza de ésta. La hija es pretendida por un joven rico de la ciudad, pero el intratable padre no permite siquiera acercarse a la joven. Todos los vecinos desprecian al viejo por su amargura y su desatención, por su nulo deseo de convivencia, por lo malo, lo vil que es. Su maldad no es

de cualquier especie, es una maldad fea; corresponde al enojo que causa su misantropía, el ser tan antisocial e intratable. Por eso, cuando en un accidente el pobre viejo cae en el fondo de un pozo, *sin dolor y sin grave perjuicio*, queda expuesto a la risa de todos los vecinos: el hombre que nunca quería ayuda ahora se ve precisado a solicitarla; su maldad ha terminado, como él, en lo ridículo. Aprende que aislado nadie puede vivir dignamente, que la convivencia es primordial entre los humanos.

Con esta historia, que desde luego es *El discolo* (ca. -317) de Menandro (-342/-292), les presento algo más que a Knemón. Esta obra es una muestra de la Comedia Nueva helena. Se llama comedia, como las de Aristófanes; pero, en realidad, esta obra de Menandro es sumamente distinta de las de su antecesor por su estructura, trayectoria, caracterización de personajes, tema... Knemón es un personaje completamente ficticio; no representa la metáfora de persona viva alguna ni se propone representarla. Todos los personajes de la obra son asimismo ficciones, pero ficciones ubicables en un mundo real. Toda la historia se lleva a cabo en el verosímil entorno de un caserío de campesinos=ciudadanos=vecinos, habituados al modo de vivir de una colectividad civil. No hay interés primordial en mencionar los acontecimientos políticos ni literarios del momento. El peso principal de la trama se carga sobre la trayectoria del protagonista, el viejo misántropo. Se expone su conducta, su carácter, y la forma de exponerlo ya permite ver un comentario implícito sobre el viejo, una opinión. Hay una circunstancia que

lo lleva al mayor ridículo: su caída en el pozo. En la trama este hecho es una casualidad, como casuales son varios elementos a lo largo de la anécdota. La pericia del dramaturgo enreda estos elementos para formar con ellos la trama; por esta razón, el cuidado está más puesto en preparar la emoción sobre el momento del pozo y no hace falta tener todo el tiempo hechos risibles en escena. La carcajada sin fin de Aristófanes se suaviza aquí en una placidez de contento general, remarcada en algunos momentos festivos, o en un personaje *particularmente* gracioso que sólo es comparsa; placidez que encamina la reacción escénica por otra relación con el público. En la escena no hay exposiciones ideológicas evidentes, que obliguen al espectador a definir una opinión. El objetivo del autor es otro: lo que aprende Knemón sobre *la conveniencia de la convivencia* lo recibimos también los que vemos representar o leemos *El discolo*; el autor expone su punto de vista sobre una situación de la naturaleza de cada humano en tanto que individuo.

Veamos otras dos *κωμῳδίαι* de Menandro, las únicas junto con *El discolo* que se conservan actualmente en un estado de relativa integridad. *La samia* (entre -321 y -316) contiene uno de los *enredos* más antiguos que conocemos en la dramaturgia occidental. En esta obra vemos al joven Mosquión, el cual ha tenido un hijo de la doncella Plangón sin saberlo el padre de ella. Mosquión se pone de acuerdo con la amante de su padre: Xrysis, una meretriz de la ciudad de Samos, para hacer pasar a su hijo como si fuera de ella; apoyados en la casualidad de que

también la samia ha tenido un hijo, pero se le ha muerto al nacer. Como vemos, los intereses más íntimos y personales. Mosquión ni siquiera es un joven afamado por sus méritos, si bien goza de una buena posición económica; para los efectos de la πολις, es como cualquier otro. ¿Qué va a influir en lo político, lo público y de toda la ciudadanía de aquel entonces, que este imprudente haya violado una doncella! A quienes si va a importar es al padre de Plangón, Nicérato, y al padrastro de Mosquión, Demeas. Nicérato, sin saberse abuelo, da a su hija para desposarla con Mosquión. Cuando se está preparando la boda, una serie de malos entendidos, frases a medias y observaciones erróneas lleva a Demeas a concluir que Xrysis, su amante, ha tenido un hijo ¿de Mosquión! El enredo se aprieta: Demeas exculpa a su hijastro y expulsa a Xrysis de la casa. La samia se refugia con Nicérato; pero, informado éste por Demeas de lo que, según él, ha hecho su amante, Nicérato también quiere echarla de su casa. Están a punto de realizarse los hechos más injustos y desagradables sobre la pobre samia... hasta que Mosquión se ve obligado a desenredar la trama; desanudarla; desenlazarla. Está en un límite de respeto al prójimo. Sabe que si habla la verdad -es decir, que él es el padre del niño, y que el niño es de Plangón-, se puede enfrentar a las más severas reprimendas de ambos padres; sobre todo, hay que recordar que Mosquión ignora que Nicérato ya se iba a convertir en su suegro. Y si Mosquión, en cambio, calla para salvarse y tolera que se dé por verídica la falsedad de que Xrysis ha engañado a Demeas ¿con su propio

hijastro!, entonces el joven está afectando a terceras personas que no tienen responsabilidad alguna sobre los errores que él ha cometido. Por lo tanto, prefiere decir la verdad para no perjudicar a otra persona más que a sí mismo.

Paradójico, ¿verdad? Mosquión se ha comportado con suma cobardía e irresponsabilidad al ocultar un error que debió haber afrontado; y, justamente, queda en evidencia frente a su padrastro y su futuro suegro como resultado... del único acto correcto, responsable, que ha realizado: decir la verdad -muy a pesar suyo... El mismo Mosquión que se comporta negativamente es, sin embargo, capaz de evitar un daño mayor a una persona que aprecia y a la cual agradece su apoyo: Xrysis. A un personaje así no se le puede etiquetar de inmediato como "El Vicioso", y listo. Las contradicciones internas mueven a Mosquión de una manera equilibradora: sabemos que es un buen joven, que ama sinceramente a Plangón; su problema consiste en que, frente a una determinada circunstancia, ha expuesto una conducta viciosa y perjudicial para con los demás. No perjudica en el nivel público, político: afecta a familiares -Demeas-, a vecinos -Plangón, Nicérato-, a personas cercanas -Xrysis. Pero hay más. Demeas había tenido en secreto, o creía haber tenido en secreto, su concubinato con Xrysis. Sin embargo, Mosquión estaba enterado del hecho. Cuando Demeas se quiere sincerar, ya Mosquión ha hecho de las suyas. También Demeas ha tardado en tener valor para reconocer algo de su vida familiar que, en cierto modo, afecta a su hijastro. Mosquión va a quedar en evidencia como irresponsable; pero, de

paso, va a reflejar que está siguiendo el ejemplo de un padre que no dice la verdad hasta que se ve forzado. Es por estos motivos que el primero en disculpar a Mosquión es su padrastro: impide que el joven se vaya a la guerra -lo cual estaba fingiendo en realidad-, protege a Xrysis de Nicérato, tranquiliza a éste último y se apresta a preparar una boda que, por otra parte, ya había sido resuelta.

Una vez expuestos lo ficticio de los personajes, los hechos relevantes de la trama y la manera como se van distribuyendo en la atención del espectador-lector, detallemos por último ciertas convenciones de esta comedia que la remiten a su época y a su estilo. ¿La ambientación? Frente a las casas de Nicérato y Demeas, todo verosímil. Socialmente, los personajes son ubicables, tienen identificación en el interior de la comunidad; no porque representen *alguien* conocido, si porque representan *algo* conocido. La única mención contemporánea: que Mosquión fingiera irse a las guerras que Atenas libraba por entonces en Bactria y Caria, está expuesta sin una opinión del autor sobre el hecho bélico, el cual sólo le sirve de circunstancia para que Mosquión tenga un lugar a dónde huir justificadamente: la guerra no influye en lo absoluto en la trama, o sea, en el enredo de la paternidad evadida.

(Si, en vez de las guerras en Bactria y Caria, hubieran sido los tiempos de la colonización de otras plazas, o si hubieran existido misiones comerciales o diplomáticas lejanas en lugar de guerras, ¿no podría Menandro haber mandado igualmente a

Mosquión de viaje, sin haber alterado por ello la trama de *La samia*?)

Si, con *La samia* en mente, volvemos un momento a la historia de Estrepsiades y Fidípides, de *Las nubes*, veremos cuán distinto es el tratamiento que cada dramaturgo le da a sus respectivos padres e hijos. Recordemos que Estrepsiades y Fidípides, a pesar de lo gracioso de su particular anécdota, estaban reflejando un asunto de educación y moral públicas, las cuales dependían notoriamente de las circunstancias del momento -si, a pesar de ello, finalmente *Las nubes* ha trascendido su época, eso sólo habla de la calidad del trabajo de Aristófanes. Por otra parte Demeas y Mosquión, como hemos visto, podrían exhibir lo sustancial de sus caracteres y trayectorias en otros lugares y en otras épocas de la cultura occidental sin grandes dificultades de comprensión. Distintos enfoques, distintos tratamientos.

Vayamos, por último, a otra comedia menandrea que nos mostrará algunos elementos peculiares del "arte de hacer Comedia Nueva en el siglo -III": El arbitraje (desp. -304). Actualmente se cuenta con un texto sumamente fragmentado que sólo deja leer poco más de la mitad de esta comedia: un quinto del acto I; los actos II y III completos en más de las dos terceras partes; la mitad del acto IV y una tercera parte del acto V. No obstante, lo que subsiste permite el seguimiento casi total de la trama, y lo que falta se presta a deducciones e inferencias no muy riesgosas, pues se apoyan en lo que conocemos de la trama, reforzadas por

fragmentos de otras obras de Menandro de resolución análoga, así como en las imitaciones romanas, de las que hablaremos más adelante.

En *El arbitraje* Carisio, un joven ateniense, se ha separado de su flamante esposa Pánfila cuando, al regresar de un viaje, descubre que ella ha tenido un hijo y lo ha expuesto. El joven se va a casa de su amigo Querétrato y lleva una vida irregular con él y con la amante de éste, la meretriz Habrótono. Mientras tanto, un pastor rescata al niño expuesto y se lo da a Sirisco, esclavo de Querétrato, aunque el pastor y el esclavo discuten sobre los objetos que acompañaban al nene. Sometidos al casual *arbitraje* de Esmicrines, padre de Pánfila, éste dictamina que los objetos se queden con el niño, pues solamente con ellos se podrá establecer en el futuro su identidad. Onésimo, esclavo de Carisio, reconoce en esos objetos, al verlos, un anillo de su amo; como Habrótono fue testigo de la violación que causó el embarazo de Pánfila -en una festividad-, ella planea con el esclavo asegurarse de que Carisio es el padre, haciéndose pasar la meretriz por la violada. Carisio se desespera por el hijo con el que no contaba y por Pánfila, a la cual no puede olvidar. Finalmente, Onésimo parece aclarar todo, con lo cual la pareja acabará por reconciliarse.

El esquema de Carisio como un irresponsable que reprueba la conducta de Pánfila sin revisar la suya propia puede parecernos claro según nuestro criterio; pero habría que revisar cuán preciso sería el mismo juicio de valor dentro de la moral

griega, la cual atribuía una jerarquía social a las mujeres distinta de la actual en la cultura occidental -no muy distinta, para ser sinceramente exactos... Lo que sí deja claro la comedia es que, para los efectos de la trama, tal actitud es importante para calificar a Carisio; si bien se suma a otras actitudes que el joven realiza al separarse de Pánfila. Todos quieren resolver el problema del hijo inesperado, menos el responsable: otra vez la paradoja.

El arbitraje ilustra muy bien algunos elementos característicos de la Comedia Nueva tal como la conocemos. Por ejemplo, el esclavo que causa gracia en el público con sus ires y venires apresurados, enredadores y desenredadores: de la figura del *seruus currens* puede casi asegurarse que derivan todos los sirvientes, criados, confidentes, damas de compañía, personajes de apoyo y demás auxiliares de resolución dramática en la comedia. Otro elemento típico del estilo y la época es la *αναγνωρισις*, es decir el reconocimiento. El significado que se da a este término en la Comedia Nueva es el aristotélico más sencillo: la identificación de personas u objetos; virtualmente nunca de acciones o intenciones, que corresponde a un sentido más conceptual relacionado, sobre todo, con la tragedia. Un ejemplo de *αναγνωρισις* propio de la Comedia Nueva es el mismo Arbitraje: la trama se desenlaza cuando Carisio reconoce= identifica al niño expósito como su hijo.

(Los eruditos sostienen a menudo que la presencia muy frecuente de niños secuestrados y posteriormente rescatados e

identificados en la comedia grecorromana refleja una realidad histórica de la época. ¿Qué tan cierto será? ¿Es un hecho documentado más allá de las comedias? ¿Y si tal figura fuera sólo una convención dramática aceptada con conciencia de su eficiencia pública? ¿Una convención ejercida por los dramaturgos cada vez que se ofreciera en la lógica del argumento?)

El hallazgo reciente de papiros que contienen obras fragmentadas o completas de Menandro es, en realidad, una casualidad aislada en la escasisima documentación sobre la Comedia Nueva. Así como en el caso de Aristófanes respecto de su época, Menandro no era el único autor. Con sus obras contendía por el premio en los certámenes de comedias; se enfrentaba a sus contemporáneos y a los viejos maestros sobrevivientes de la Comedia Media. Los juicios de la posteridad lo señalaban como el más importante autor de su época. Nosotros no podemos juzgar tan categóricamente lo mismo, al carecer de alguna comedia completa de autores como Filemón (-361/-262) o Dífilo (-340/?). Pero hay una hipótesis que sí se puede aventurar: los autores romanos basaban sus obras en varios autores griegos, no sólo en Menandro. La relativa homogeneidad de temas y la transparencia de modelos estructurales en los romanos, así como su semejanza con lo conocido de Menandro, nos permite aventurar esa misma homogeneidad relativa entre sus contemporáneos.

Hasta donde conocemos, la Comedia Nueva ubica la acción en el marco de la colectividad social, predominantemente urbana aunque no por fuerza. Un entorno urbano o, cuando menos,

culturalmente urbanizado, tiene una organización social bien establecida; de esa organización surgen normas de vida y conducta, reglamentadas en las leyes pero, sobre todo, ejercidas en el cotidiano vivir. Podemos hablar del conjunto de las normas de conducta, y de su ejercicio, en el concepto global de *moral*. Moral de un pueblo, de una cultura: la moral de los griegos, la moral imperante en tal sociedad. La ficción de la comedia no se divorcia de una representación realista, no solamente por lo que se refiere al emplazamiento de la acción, pero sobre todo porque traslada la moral social al plano dramático y hace que éste se mueva de acuerdo con las leyes de conducta que socialmente tienen vigencia. Este carácter netamente social de la comedia, de ser reflejo directo de la cultura que la produce, es particularmente definidor de su naturaleza.

(¿Se dan cuenta de lo importante que es, en el cambio de la Comedia Antigua a la Nueva, la participación protagónica que no está escrita en las obras: es decir, la de los públicos que asistían a las representaciones?)

Es aceptada, por lo general, la hipótesis que relaciona la pérdida de importancia política por parte de Atenas con el traslado de la estructura y los temas cómicos. El público de Aristófanes, se dice, era un conjunto ciudadano con amplia conciencia de que participaba en la conducción de su gobierno; de que influía en las decisiones relacionadas con los movimientos económicos, militares y sociales de su *πολις*. Si, en una comedia, un ciudadano criticaba la administración pública, lo hacía porque

estaba ejerciendo el derecho de preocuparse por lo que era de participación colectiva, de todos los ciudadanos.

(Habría que matizar un poco tanto idealismo aparente. A un esclavo del siglo de Pericles ¿le habrá sido indiferente lo que se decía en una κωμῳδία sobre el gobierno de la πόλις? ¿Y qué habría opinado una mujer?)

Al desaparecer la democracia, la mayoría de la población ciudadana vio enajenados sus derechos de participación directa en el gobierno. Unos cuantos resolvían, decidían y ordenaban. La Atenas de Menandro, un siglo después de Aristófanes, era una vulgar provincia más en el juego de fuerzas entre Macedonia y Persia, sin peso político alguno e importante sólo como centro cultural. Peor aún: en los siglos posteriores, los atenienses verían cómo se trasladaba la esfera de influencia artística y científica hacia Alejandria y Bizancio.

Efectivamente, las actividades de artistas y científicos se iban separando cada vez más de la participación común de todos los ciudadanos, en un proceso de clara especialización social que llevaría a tales actividades a ser labor de sectores minoritarios; una labor cuyos frutos no eran necesariamente disfrutados por la mayoría como presumiblemente si lo habían sido el siglo anterior. Al perder el patrocinio de la coregia el carácter de obligatorio por parte de los ciudadanos ricos, se fue volviendo más difícil producir las representaciones teatrales para los festivales públicos; las pocas funciones que pudieran realizarse deberían prestar más atención a otros factores de la

representación que a coros agonizantes. Quienes pagaban, pues, mandaban. Esto limitaba la posibilidad de tratar asuntos que atacaran al poder benefactor: no es muy recomendable morder una mano que nos da de comer, sería tal vez la norma del comediógrafo patrocinado. A pesar de esto, hay fragmentos de autores de la Comedia Media que sí enfrentaban a los tiranos en turno. En la Comedia Nueva, al parecer, desapareció por completo ese interés hacia lo inmediatamente político. Si bien había un público definido para la Comedia Nueva, el tratamiento de situaciones por parte de Menandro manifestaba una igualdad de condición moral entre todos los hombres, sin importar su posición social: "Soy hombre; nada humano me es ajeno". Finalmente, la Comedia Nueva definió un modelo de estructura dramática cuya prolijidad de creaciones lo volvió genérico. Este modelo es capital, por su supervivencia en otras culturas y en otras épocas; a partir de aquí nos dedicaremos a seguir el inicio de su camino a través de la historiografía dramática occidental.

I

Antes de continuar entretejiendo un simple contexto lineal, detengámonos a reflexionar sobre algo que hoy en día nos parece natural: que en Grecia había un teatro original y grandioso, que de él imitaron sus modelos los teatros romanos, y que ése es el origen de las formas clásicas de, cuando menos, los dos géneros "mayores": la tragedia y la comedia. En el caso particular de la comedia, "sabemos"=creemos saber que primero se creó la Comedia Antigua, la cual "evolucionó" hasta convertirse en la Comedia Nueva; tal comedia fue imitada por los romanos y así llegó, a través del Medioevo, hasta los teatros de Italia, España e Inglaterra. Y eso es todo, punto.

Tendemos a resumir, a veces groseramente, lo complejo y delicado de procesos estéticos que implican muchos siglos, muchas personas y muchas ciudades. Por lo que se refiere a la comedia, conviene hacer algunas precisiones; sin ellas, corremos el riesgo de "llegar a Roma" como si todo fuera precisamente lineal, sencillo y fluido.

Entre lo más importante que nos ayuda a colocar a las comedias Antigua, Media y Nueva en una visión histórica más adecuada se halla el hecho de que el teatro instituido y subsidiado de Atenas no era el único teatro que se hacía en las ciudades helenas. Al lado de las obras áticas y sicilianas ya mencionadas existieron manifestaciones escénicas más cercanas a

la población pobre, de carácter itinerante y sin necesidad de grandes recursos de producción. Los *mimos* -en el sentido de aquella época y no en el que hoy en día damos al término- eran muy populares, tanto que pudieron sostener su profesión durante siglos y pelear a la comedia sus edificios cuando ésta no tuvo otro Aristófanes ni otro Menandro, ni un público que esperara esa misma calidad. Durante el periodo llamado helenístico, esto es, desde la caída de Atenas hasta la invasión romana, los griegos crearon otras formas literarias características; muchas de ellas eran híbridos de formas clásicas, o adaptaciones. En el caso de las variadísimas formas que agrupamos en el concepto general de mimo, sin embargo, sus ejecuciones no se registraban por escrito; pero, al ganar popularidad frente a la decadencia del teatro institucional, el mimo pasó por un proceso en el cual se dio forma literaria academicista a aquellas obras que, con toda seguridad, eran originalmente improvisaciones sobre un tema, una circunstancia o un carácter dados. El mejor ejemplo que tenemos a la vista son los mimos -escritos en coliambos, un metro versificado- de Herodas (o Herondas, entre -300 y -245).

Para evitar la discusión filológica que gira en torno de su definición como material dramático, diré desde este momento que considero los mimos de Herodas como parte de una representación dramática -cualquiera que haya sido su carácter-, y me apoyo en la opinión de los especialistas que sostienen un punto de vista análogo. Los mimos de Herodas son breves y de hechura muy simple. En ellos, el autor se propone mostrar

caracteres humanos; es decir, el retrato de una conducta o modo de ser determinados. Un personaje es puesto en la circunstancia por personajes que lo mueven al diálogo, y es de esa manera como se le hace representar el estereotipo de una conducta. La intención de tal retrato es satírica: provocar la risa inmediata con la exposición de las conductas; desde luego, aquellas conductas que precisamente pueden provocar la hilaridad. Los comportamientos nobles, generosos, discretos, llenos de virtud no son, por ende, los adecuados para un mimo: son mejores una alcahueta instigadora, un proxeneta burlado; un mocetón holgazán, una mujer celosa de su amante esclavo; un par de mujeres que parlotean en torno de ciertas pinturas; otro par, sólo que éste de comadres que se divierten hablando de un consolador de cuero; un zapatero con mucha experiencia en los manejos comerciales; en fin, el mismo Herodas soñándose grandioso poeta. Sin grandes complicaciones; casi se vuelve una definición: "Vean", diría Herodas, "un lenón se comporta como éste que les presentaré", y procedería a la acción de μιμεῖσθαι, mimar, representar a su personaje, a su conducta. Se pone a actuarlo, a hacer verosímil su actuación: con esto quiero decir que, a pesar de lo escandaloso que pueda parecer, o más bien por eso mismo, estos mimos están emplazados realísimamente. Crean personajes de ficción, pero el estereotipo de sus conductas se puede aplicar sobre cualquier personaje real que, dadas las circunstancias, se comporte de manera análoga. A estos personajes les llamaremos tipos cómicos .

Un tipo cómico se presenta ya definido y sin explicación ni justificación, dentro de la anécdota, de su conducta. Recordemos los viciosos de *Pluto* plantados como tales sin un pasado ni matices psicológicos. Los personajes de Herodas también reproducen ese modelo, donde la brevedad exige fijación de conductas antes que trayectorias anecdóticas. Como excepción, tal vez podríamos proponer una trayectoria en los mimos I, *La alcahueta* (ca. -270), y III *El maestro de escuela* (ca. -270/-250).

En el primer mimo, la vieja Gilide visita a Métrique, cuyo marido lleva casi un año en Egipto. Gilide intenta convencer a la esposa de que salga y conviva con algún hombre: el atleta Grilo está enamorado de ella. Métrique se mantiene fiel al marido, rechaza las proposiciones que le hace la vieja y le invita cortesmente un vino, que es al mismo tiempo una manera elegante de despedirla.

La brevedad del mimo permite, sin embargo, observar una "preparación del terreno" por parte de la vieja alcahueta, un "ataque" a Métrique y un "retroceso" al ser rechazada por la esposa fiel, la cual queda como ejemplo frente a la viciosa conducta de Gilide. Por otra parte, el comportamiento de la alcahueta nos la muestra con cierta simpatía en medio de su vicio de conducta; si bien hay que reconocer que puede parecernos simpática en *nuestro tiempo*, y que tal vez no lo pareciera en *aquel tiempo*... No hay manera de asegurarlo.

El mimo del *Maestro de escuela* muestra cómo Metrotime,

desesperada ante la conducta negligente de su hijo Cótalo, decide llevarlo a casa del maestro Lamprisco; a ver si él, mediante una sesión de azotes, puede corregir al muchacho. Y en efecto, la sesión se lleva a cabo, con gran pesar para Cótalo.

No presenciamos en la escena la holgazanería del muchacho, a diferencia del evidente vicio de Gilide. En realidad, Cótalo está retratado en la retahíla de imprecaciones que su madre expone al maestro. Tal vez, por este motivo, nos despierta alguna compasión hacia el muchacho la violencia de su castigo. Por añadidura la madre, que se ha estado quejando de la imposibilidad de corregir al muchacho, es ¡más enérgica en el castigo que el propio maestro! Ante tal situación surge la cómica pregunta: ¿En realidad necesitaba Metrotime a Lamprisco para corregir a Cótalo?

Frente a estos dos esbozos de trayectoria, que siguen siendo una elaboración sobre un *tipo cómico*, introduciremos el concepto de *individuo cómico*. La diferencia fundamental radica en que, mientras el tipo cómico está definido de una vez para siempre, el individuo cómico solamente lo es en función de que se comporte con una *conducta cómica*. El tipo es cómico por *esencia*; el individuo es cómico por *circunstancia*. A un individuo nos lo exponen con diversidad de matices psicológicos, no todos ellos negativos; nuestra reacción mental se podría leer como: "Qué buena persona podría ser X; lástima que tenga *este vicio...*" Es decir: "Si no fuera un vicioso -se entiende que social, como ya hemos visto-, sería tan buena persona como

nosotros..."

(Por supuesto, nosotros *siempre* somos buenos: el vicioso, el cómico, es el que está allá enfrente, sobre la escena...)

Ya hemos visto tres excelentes ejemplos de *individuos cómicos*: Knemón, Mosquión y Carisio. Sus anécdotas, más largas y elaboradas, permiten mostrarlos con los detalles suficientes como para matizar su vicio de conducta; el cual, de todas maneras, no dejan de exponer. De nuestra clasificación conceptual artificial deduciremos, finalmente, que *todos* los humanos podemos volvernos *individuos cómicos* -dadas las circunstancias-, pero sólo unos cuantos tercios podrían vivir una vida entera de tipos cómicos.

La razón más importante por la que examinamos aquí a Herodas es porque representa una visión cómica de otro sector social distinto de los jóvenes acomodados y privilegiados en la aristocracia de la Comedia Nueva. Herodas reproduce un mundo que hoy en día llamaríamos "populachero", y equilibra la balanza que nos haría pensar que sólo una parte de aquellas sociedades griegas reía cómicamente. Desde luego, la versificación de sus mimos, y su finalidad última como poeta -pensando en el mimo VIII-, hablan de un público mínimamente informado en poesía, distinto con seguridad de los personajes que retrata; pero debemos recordar que el trabajo de Herodas es sólo la parte visible y conservada de un trabajo teatral mucho más variado y de arraigo verdaderamente popular. Con toda seguridad estos montajes

improvisados no necesitaron escribir sus "libretos" porque no les interesaba fijar una versión "modelo". Sus intereses eran más escénicos que literarios. Lo importante debe haber sido la creación de los caracteres, su definición lo suficientemente precisa para provocar la carcajada. Más allá de Herodas y de la geografía helenística, el mimo seguiría vivo durante siglos; otras formas teatrales lo conocerían y lo considerarían como uno de tantos modelos para hacer nuevas formas teatrales. Por ejemplo, en la península itálica.

II

Dejemos clara una premisa: antes de sus primeros contactos con los griegos, el pueblo que terminaría por llamarse romano llevaba un buen tiempo de desarrollo histórico independiente. Durante este tiempo creció la población romana a la par con su extensión territorial. Se instituyeron los conceptos de vida urbana y representatividad civil por medio de un gobierno que creó la noción de república... Y se liberó el interés expansivo del país romano, primero sobre sus casi antecesores etruscos y sus "parientes" samnios y oscos; después, sobre los fenicios de Cartago. Hacia el siglo -III ya existían contactos directos entre los romanos, en expansión hacia el sur de la península itálica, y las colonias griegas de ese extremo meridional, a cuyos territorios denominaban la Magna Grecia, y de Sicilia. En ambas regiones, la romana y la griega, existían desde luego manifestaciones escénicas propias, en ejercicio

activo. Debe haber sido una gran variedad; nuestra visión de ella ha sido difícilmente reconstruida por nuestros escasos e indirectos conocimientos. Suficientes, a pesar de todo, para establecer esa variedad y darle al teatro ateniense su lugar dentro de ella: no como el único teatro de la época, sí como uno de ellos, desde luego el más admirado y el que consiguió una cierta supervivencia -cuando menos, de sus textos más reconocidos por los mismos juicios contemporáneos.

Por el lado de la cultura griega, en Sicilia seguía vigente el teatro institucional que reconocía la herencia de Epicarmo, pero que ya reproducía también a los atenienses indiscutibles, quienes eran representados en todas las ciudades griegas que tuvieran teatro. Las emigraciones espartanas y megáricas, de ciudadanos de origen dorio, dejaron establecidas colonias en Sicilia y en toda la Magna Grecia; en esas colonias, con toda seguridad, el trabajo artístico incluiría representaciones deudoras de los *δαικελικται*, del legendario *κωμος*, de las danzas sensuales... Muy pocos kilómetros al norte de Siracusa, la más importante ciudad siciliana durante el período helenístico, se hallaba una colonia megárica que hasta el nombre había heredado: Megara Hyblaea o Hyblaica -la Megara madre era conocida como Megara Nisaea; recordemos que era la *πολις* más cercana a Atenas, y aquélla a la cual la leyenda atribuía el establecimiento de la comedia.

Por el lado de la Italia central, existían formas heredadas de culturas anteriores a los romanos: se cree que las

danzas y versos llamados *fesceninos* son de origen etrusco, aunque no se da por seguro. Se sabe que los *fesceninos* eran de origen campesino, de carácter festivo y que se prestaban para la invectiva personal. Sobre la costa occidental, en la región que ahora conocemos con el nombre de Campania, se hallaba establecido el pueblo de los oscos, emparentados con los romanos por un tronco latino común. En la Campania se realizaban representaciones denominadas *fliácicas*, quizá por los bufones que las ejecutaban, llamados *φλυακες* -nombre que delata su origen griego-; se supone que eran retratos jocosos de estereotipos, de carácter marcadamente obsceno. Hay una hipótesis atractiva según la cual los oscos tomaron el lenguaje y temas de los *fesceninos* para representarlos en el estilo de los *φλυακες*, y la constancia en el ejercicio de esta forma mezclada contribuyó a fijar tipos identificables por sus públicos. La ciudad osca de Atella dio su nombre a esta forma escénica; con la conquista romana de la ciudad, estas representaciones se propagaron por la región romana con el nombre de *fabula atellana*. Es una hipótesis peligrosa, como todas aquellas hipótesis históricas en donde todo embona con una exactitud muy sospechosa; mas no por ello deja de ser atractiva...

Tanto los *fesceninos* como los *φλυακες*, así como los inevitables mimos -éstos últimos extendidos por toda Italia y Grecia-, compartían un arraigo popular y un tratamiento de temas cotidianos y domésticos. No podríamos asegurar que carecieran de ataques políticos y más bien es una suposición factible, dada su

extracción social; pero la herencia que dejaron en otras formas posteriores sólo se refiere al tratamiento de tipos, a la creación de caracteres y a la sátira más mordaz posible de cuanto individuo común se les pusiera enfrente.

(Así como nuestros cómicos de carpa actuales.)

Una ciudad particularmente importante para nuestra ubicación cómica es Segesta, en el extremo oeste de Sicilia. Cuando los primeros ejércitos romanos comenzaron a disputar a los cartagineses la posesión de Sicilia occidental, usaron como base de combate esta ciudad griega; de tal modo que, durante los años que los soldados permanecieron allí, se familiarizaron a fondo con el modo de vida helénico. Estos probables primeros contactos, como veremos, dieron frutos innumerables.

Hemos revisado someramente el panorama en el cual comenzó a darse la helenización de la cultura del Lacio. Era un fenómeno generalizado en la época que en ambas culturas, la romana y la helénica, apareciera la especialización de oficios y profesiones, a diferencia de la sociedad ateniense "clásica" donde se trataba de que cada ciudadano fuera medianamente hábil en los más diversos menesteres. La especialización se suele considerar como un elemento de la evolución social de una cultura, dado en el momento en que crece la población urbana y se vuelve progresivamente compleja la administración política de las sociedades. Llámesele o no un fenómeno de "evolución social", representó la aparición de un sector de la población dedicado a vivir de la creación de obras de arte; lo cual incluía las

obras dramáticas y las literarias, una vez que se hubo instituido una escritura uniforme y divulgada de la lengua hablada en el Lacio: el latín.

(Podrá haber representado una "evolución social"; pero, hablando de calidad literaria, los propios contemporáneos helénicos añoraban los tiempos clásicos pasados en los que se había creado la *mejor* literatura griega. Por otra parte, "evolución" no es un término de moral absoluta: "ir de lo 'inferior' a lo 'superior'" no es sinónimo literal de "ir de lo 'malo' a lo 'bueno'" ni de "ir de lo 'peor' a lo 'mejor'".)

La helenización de la literatura y el teatro romanos dio como uno de sus resultados una nueva gama de formas genéricas; la obra de Plauto y Terencio sólo es un escaso filamento de un solo hilo de tradición en el enorme tramado de aquellos años. Es necesario insistir sobre la relatividad del lugar que ocupan nuestras fuentes: entonces realmente adquieren el mérito de la supervivencia.

AGON 2

A la sombra de la Hélade

Así fue que los romanos ninguna ley es avien,
e fueronlas demandar a griegos que las lanten;
respondieronles los griegos aquellas non merecien
nin las podrien entender, pues que tan poco sabien.

Juan Ruiz, s. XIV

I

Los acontecimientos más importantes para la definición de lo que hoy denominamos comedia ocurrieron durante el siglo -III. La relación entre Roma y la confederación del Lacio, de una parte, y Cartago y la Sicilia griega, en la parte opuesta, pasó del comercio y la tolerancia mutua a la agresividad y la supremacía final del más fuerte. Así comenzaron seis siglos de poder romano. Durante el transcurso del dicho siglo -III, los romanos conocieron a fondo todo el alcance de la ciencia, el arte y la política que desde la Hélade se había diseminado por el Mediterráneo. Era, desde luego, un conjunto que superaba en gran medida a lo alcanzado por los romanos. Incluso desde un principio: Roma se había constituido como una ciudad estado siguiendo modelos etruscos; pero éstos, a su vez, tomaban en cuenta las experiencias griegas. Cuando los romanos ocuparon toda

Sicilia, tanto la parte púnica como la griega, nada heleno les era desconocido, sino todo lo contrario: el modelo que se ofrecía para mejorar la calidad de la cultura romana era obvio. La capacidad romana para asimilar reforzó más que debilitar el espíritu estético romano, a pesar de ciertos sectores sociales que sentían el proceso de helenización como una corrupción de su cultura autóctona.

La estratificación de la sociedad romana era distinta de la que tenían las *πολεις* helenísticas: dentro de los ciudadanos libres estaba muy diferenciado su origen aristócrata o común, los patricios y los plebeyos. En la ciudad estado que Roma era entonces, las necesidades particulares llevaron a la formación de un gobierno característico, de jerarquías y funciones cada vez más distintas de aquéllas de los gobiernos griegos contemporáneos, y abismalmente separadas de lo que fue el gobierno de Pericles. Con las conquistas territoriales se ampliaba para los romanos el horizonte del conocimiento intercultural, y sus efectos se dejaron sentir en la propia *urbe*: emigrantes e inmigrantes; usos y modas importados; nuevas nociones de distancia y tiempo... La propia idea de "ciudadano romano", heredada del derecho aboriginal en los helenos clásicos, tuvo que adaptarse a los tiempos de expansión: Roma dejaba de ser una *polis*, una pequeña villa de itálicos guerreros, y los romanos debieron haber sentido esa transformación.

La ciudad se llenaba de todo tipo de pobladores: esclavos, libertos, plebeyos, patricios, extranjeros. Los más

diversos oficios especializados: una ciudad muy parecida a como se la concibe hoy en día, por lo que respecta a los controles de poder, a los servicios civiles, a la organización privada y pública. En medio de este imponente desarrollo político, militar y económico no faltaría, desde luego, la acumulación desigual de las riquezas producidas; una desigualdad de la que surgiría un sector de la población ocioso, con deseos de superar lo rústico y modesto de la vida típica romana en aras de un mayor refinamiento. Si este pueblo de soldados y campesinos no había conocido lujos mientras careció de importancia política, en el siglo -III ya se hallaba en otras condiciones y podía, más bien, tomar lo que se le antojara, puesto que ya tenía la fuerza para hacerlo. En materia de arte, por ejemplo, el modelo de refinamiento parecía presentarse a los romanos en la cultura griega: una cultura que, se sabía, tenía siglos de vivir en la excelencia estética, de crearla y recrearla. Los romanos no sólo estaban mirando a sus contemporáneos helenísticos, más preocupados en minucias de perfección estilística y formal hasta extremos que a nosotros nos parecen, hoy en día, excesivos: los romanos contemplaban también, y sobre todo, el modelo arcaico y clásico. Lo veremos en el caso concreto de lo literario.

(Imaginemos a un patricio cuyo esclavo, un culto prisionero de guerra siciliano o tarentino, le enseña el idioma griego; después, le recita a Homero, Hesíodo, Safo y Píndaro. Ante el azoro del amo, el esclavo continúa con Esquilo, Sófocles y Eurípides, y con Aristófanes y Menandro. Por si no basta,

añade un discurso de Demóstenes y algún diálogo de Platón; o más aún: lo pone a leer la *Metafísica*.)

Para los poetas de un pueblo que apenas consolidaba una escritura uniforme de su lengua y que la usaba, sobre todo, en asuntos políticos, administrativos y religiosos -los cuales, conviene aclarar, eran uno y lo mismo en aquel periodo romano-, uno sólo de los griegos mencionados les habría bastado como modelo. Pero en Roma los conocieron a todos, y a más. No es tan fantasiosa la evocación de nuestro patricio y su esclavo: fue lo usual entre los romanos adinerados comprar un preceptor griego para sus hijos. Incluso los propios romanos reconocían a un griego como el fundador de su literatura escrita: Livio Andrónico (-284/-204), traductor de Homero al latín, cuya propia vida reproduce nuestra evocación de patricio y esclavo.

Livio Andrónico escribió en la lengua del Lacio diversas obras, incluso tragedias y comedias. Lo poco que de ellas sobrevive denota que, en realidad, tradujo autores griegos. En general, más que mencionar aquí los primeros literatos que escribieron en Roma como individuos, conviene hablar de ellos como *actitud*. El estilo, la métrica, el vocabulario, los temas, las formas, los géneros, virtualmente todo lo que se escribía en Roma durante los siglos -III y -II imitaba conscientemente modelos griegos, a veces al grado de ser traducciones de los originales. Es verdad que en Roma se escribieron obras de teatro que retrataban los caracteres locales; pero la métrica de los versos y la estructura argumental seguían debiéndose al modelo

foráneo, y las danzas y cantos eran herencias del flujo que la Magna Grecia había inyectado durante tres siglos.

(Claro: es verdad que no existen culturas "químicamente puras".)

El maridaje con la cultura helénica llevó a los romanos aristócratas "cultos" a sentirse deudores y herederos de una tradición a la cual el pueblo romano, esencialmente, había sido ajeno en un principio. Esta contradicción de lo original propio con la imitación de lo ajeno es importante: detengámonos en ella.

Ya habíamos hablado de formas escénicas característicamente itálicas previas al crecimiento de Roma. Los juegos de gladiadores, los acróbatas, los mimos, los bufones de la atellana; cualquier espectáculo, de los muy diversos que podían presentarse en una ciudad llena de inmigrantes, podía ser bien recibido y aplaudido por los ciudadanos comunes romanos; es decir, no los interesados en el aprendizaje de los modelos artísticos griegos, pero sí los campesinos, los artesanos, los comerciantes, los patricios más preocupados en su hacienda y sus riquezas que en cosas "inservibles" para ellos, como el arte.

Cualquier romano se admiraba de la excelencia del arte griego, pero muy pocos se aventuraban ya no a superar, pero cuando menos a reproducir esa excelencia. Entre esos pocos estaban los dramaturgos helenizados. Dieron su trabajo a la escena al mismo tiempo que existían otras formas genéricas: todos compitieron por el mismo público.

Un mismo público; diversos espectáculos. ¿Cuáles? En las

fechas del calendario cívico-religioso romano correspondientes a las festividades principales, los ciudadanos podían ver montajes escénicos de varios estilos, juegos gimnásticos y pugilísticos y otros divertimentos. Dentro de los montajes escénicos, la influencia helena había promovido la creación y el cultivo de obras tales como la *fabula praetexta*, de tono solemne e intención trágica, con personajes y temas de la historia romana; y la *fabula togata*, doméstica y cercana al modelo cómico griego, pero con tipos autóctonos. Es una lástima que de la *togata* no conservemos textos: nos ayudarían a ampliar el panorama que tenemos de lo cómico en Roma. Estos modelos de obras muy probablemente estaban ligados a la genealogía de los primeros *ludi scaenici* que vieron los romanos, las *satura*, nunca definidas satisfactoriamente en nuestros tiempos. Además, como *exodium*, pieza de final, era común ofrecer de "regalo" al público una representación de *fabula atellana*; con lo cual sus figuras protagonistas como el viejo Pappus, el glotón Bucco, el exuberante Maccus y el pedante Dossenus quedaron muy grabados en la memoria colectiva del público romano.

(Si se quiere ver en las caracterizaciones de la *atellana* el más antiguo eslabón de la tradición que lleva a la *Commedia dell'arte*, no se está haciendo una suposición muy arriesgada: es hipótesis vigente y de uso muy extendido.)

Ninguno de los modelos de obras mencionadas, al parecer, copiaba directamente un modelo griego específico. El tipo de composición que efectivamente lo hacía era el denominado *fabula*

palliata, el cual traía a la escena romana la adaptación de textos de la Comedia Nueva -y hasta de la Media, pero, según parece, nunca de la Antigua-; Difilo, Filemón, Apolodoro, Menandro -desde luego- y muchos griegos más se vieron en un escenario distinto y frente a un público ajeno al original. Un escenario que imitaba sin asimilar del todo, y un público que no contribuía a la creación de obras originales. Una representación entre más, sin mayor reconocimiento que la garantía de su calidad fincada en provenir directamente de los modelos indiscutibles.

Aquí radica el momento crucial en la historia de la *κωμοδία*, de la *commedia*, de la comedia=texto dramático cómico. Un grupo cultural relativamente homogéneo creó, en su seno, formas dramáticas características. ¿Cuántas culturas no han creado sus propias formas dramáticas en el transcurso de la historia, y las han ejercido durante siglos, mientras tienen razón de ser para la vida de los hombres que integran esas culturas? Y, sin embargo, cuántas formas dramáticas -escénicas, de representación, ¿cómo superar los límites del lenguaje occidental?- han muerto al morir las culturas que las ejercían, o al pasar el momento en el cual tenían razón de existir. A pesar de todo, la práctica de la comedia en la Grecia clásica se hallaba enraizada en un origen religioso y ritual, relacionada con la identificación étnica del griego sobre sí mismo: un "soy heleno, no soy bárbaro". La Grecia helenística, en cambio, se componía de ciudadanos ya cortados de otro género social: otras conductas políticas influyeron notoriamente para que se

representara otra comedia. La Comedia Nueva llegó por caminos distintos de la tragedia a visiones similares del hombre: una noción individual pero impersonal. Cuando Roma surgió a los niveles del dominio histórico, ya vivía en un régimen social que le impedía concebir en la escena la tragedia ática: la obra política, la magnitud humana de los actos más atroces, no tenía cabida en otros públicos que no compartían los mismos orígenes; o, más bien, sí tendría cabida la tragedia en otros públicos, pero la tragedia como noción y no como el estilo específico ateniense. La noción de tragedia supera los límites de una cultura; pero la transmisión del modelo trágico no es directa ni consciente, y se debe definir con respecto del descubrimiento que la propia cultura receptora realice de lo que posee de trágico en sí misma. Con la comedia griega en Roma ocurrió un fenómeno distinto.

¿Qué tenía en común Roma con un lugar tan distinto como Atenas? Hemos pasado por las diferencias entre las dos ciudades, no tanto por sus similitudes. Menandro retrataba en su Atenas cosas que también podían verse en Roma: conductas sociales. Roma también era una comunidad urbana. En ella se convivía con apego a leyes comunes escritas y a normas de moral no necesariamente escritas. Quizá no fueran las mismas normas de moral que en Atenas, pero en esencia eran igualmente ejercidas en un medio cada vez más atomizado e individualista, y menos interesado en el gobierno directo de los asuntos públicos; asuntos que estaban en manos de representantes que, al transcurrir del tiempo, se veían

en un poder cada vez más distante de la población gobernada. Roma fue maestra de todos nosotros los occidentales en lo que se refiere al hecho de que unos cuantos manden sobre el resto de manera absoluta y omnipotente, y ese resto crea que no es mandado de manera absoluta ni omnipotente. Por supuesto: la censura si estaba presente en Roma; su vida política no podía permitirse la existencia de un ;;Aristófanes!! Ninguna persona viva podía ser representada ni mencionada en el escenario, y eran célebres las anécdotas sobre el triste destino de quienes habían osado transgredir la norma. Las circunstancias eran el factor más poderoso para inclinarse hacia una cierta selección de temas. El escritor profesional, invención de los tiempos helenísticos y romanos, no podía confiar en la coregia oficial: dependía más bien de mecenazgos particulares u oficiales; de los poderosos. De poderosos en los cuales apoyar las artes locales e imitar a Grecia eran una y la misma idea.

El escritor romano no eligió a Grecia entre otros modelos: no había otros. Pero sí escogió la manera de seguir el modelo. Esta es la actitud a la que me refería líneas atrás. Tempranamente deben haber descubierto los romanos lo que de cómico tenían en su cultura: prueba de ello sería la existencia de mimos locales y la aceptación y ejercicio asimilado de la *atellana*. En cambio, los dramaturgos de la *palliata* transcribieron el modelo griego de manera íntegra y a sabiendas de que realizaban una transcripción, sin antecedentes literarios. Tradujeron del latín; introdujeron, en una determinada obra

griega, personajes y diálogos de otra obra griega -¿Contaminare? ¿Contaminatio? ¿Combinar? ¿Arruinar? Cuán debatido es el término hasta la fecha-; eliminaron asuntos que tuvieran interés local, sólo para los helenos, y añadieron de su cosecha detalles relacionados con la vida urbana de Roma en el nivel cotidiano; nunca en el nivel público ni político. Introdujeron conscientemente, de manera artificial y no espontánea, el ejercicio de un modelo dramático, de un género; y persistieron en ejercer tal género durante dos siglos, tiempo suficiente para que el dicho género fuera considerado tan romano como griego.

Es de suponerse que pocos romanos conocían Atenas, y no muchos habrían visitado alguna ciudad de la Magna Grecia como no militares, antes ni después de su conquista romana. Sin embargo, lo que el público de Roma veía en la *fabula palliata* eran historias que ocurrían en Atenas, en Efeso; en cualquier parte del mundo heleno.

(Un mundo casi exótico para el romano medio, podríamos sospechar.)

El público de Atenas que veía a Menandro sabía que, un siglo atrás, había visto a Aristófanes. El ciudadano ateniense, si bien venido a menos, podría haber enlazado, consciente o inconscientemente, los elementos que explicaban la continua tradición cómica original, de tres siglos. Después de todo, respondía al modelo de su conjunto cultural: era parte de sus ceremonias públicas. No era así en el Lacio: el público de Roma

simplemente estaba viendo una obra de teatro. Esta actitud, que tal vez los romanos fueron los primeros en tener, es la que seguimos realizando los occidentales cada vez que asimilamos una novedad foránea a nuestra región peculiar: cada vez que una forma modelo rebasa lo temporal y efímero de su momento y tiende a volverse una constante

II

En el siglo -III, Roma era una ciudad con una población en crecimiento constante. Para un número elevado de ciudadanos, no era forzoso un éxito masivo como dramaturgo. Fue la queja eterna de los "dramaturgos" traductores romanos no tener un público muy numeroso; algunos pudieron resolver esta situación desfavorable, otros cayeron en el olvido incluso pocas generaciones después y no faltaron los que rechazaron el interés en el público numeroso para centrarse en la satisfacción cortesana y erudita. Calidad contra cantidad. De los no tan numerosos escritores teatrales romanos, han sobrevivido como modelos -reconocidos ya desde la época imperial en Roma- dos: Tito Maccio Plauto (-254/-184), del cual conservamos completas veinte comedias, y Publio Terencio, el Africano (-185/-159), de quien sobreviven seis comedias, tal vez todas las que escribió.

(Piénsese sólo por un momento, a manera de paréntesis, que conservamos once comedias íntegras de Aristófanes, cuya obra no podía dejar escuela, y que el Renacimiento europeo ya no conoció una sola obra completa de Menandro. Volveremos sobre este

punto más adelante.)

Ni los propios romanos consideraron que sus mejores dramaturgos superaran a los autores griegos. Los juicios posteriores revelaban la tendencia de quienes los emitían a la excelencia en el manejo de la literatura erudita y a la elegancia y sentido plástico del lenguaje. A los romanos "cultos" posteriores también les parecía negativo el reconocimiento del público común, sin la aprobación de los distinguidos individuos sabios. Todas estas consideraciones suelen abonarse en el saldo en contra de Plauto. Después de una juventud azarosa, gozó de popularidad con sus obras en vida y después de muerto. Parece haber seguido la tendencia que hoy en día llamaríamos "darle al público lo que pida". Si el dramaturgo vivía del empresario y éste del pago del público, entonces Plauto tenía un buen motivo para "darle al público lo que pidiera". A través del romano podemos acercarnos al teatro de los griegos traducidos por él: Dífilo, Filemón, Menandro, Demófilo.

Es pertinente proceder aquí de la misma manera que lo hemos hecho con los autores griegos, y evitar generalidades sobre la literatura dramática de la Roma republicana. Es muy probable que Cneo Nevio (-270/-199), el antecesor inmediato de Plauto, hubiera traducido y adaptado sus originales griegos de manera singular y distinta. Los que sucedieron a Plauto pudieron haber seguido asimismo un estilo diferente, y la mejor prueba es Terencio. Quiero decir: en medio de la actitud general -probada- del dramaturgo romano, como reflejo de un modelo venerado, se

advierten motivaciones individuales que se pueden interpretar como el trabajo del artista que trata de dejar una marca personal: su estilo, por relativo que sea este concepto en una literatura primordialmente mimética. No era casual que, después de la muerte de Plauto, los empresarios romanos ofrecieran al público obras de diversos autores como si todas fueran del difunto: algo significaría el nombre de un "autor" específico para ese público.

Es cuestión debatida cuánto "margen de selección" tuvo Plauto entre los cientos de κωμῳδίαι originales. Lo que vemos en los textos que nos han llegado es el manejo específico de pocos temas, explotados con técnicas de variación y detalle. Si esa gama de temas se corresponde con la que tenían las obras griegas, entonces ya se estaba definiendo una especie de estructura general válida para la mayoría de los textos; no como una regla por obedecer, si como el ejercicio persistente en los resultados favorables de arte y público.

Todas las obras de Plauto hablan de la vida cotidiana de ciudadanos griegos comunes, sea en sus enredos, sea en sus vicios. Los cautivos (ca. -190) puede considerarse una excepción, en el sentido de que su combinación de personajes generosos y nobles con los enredos de aventuras se acerca a otro tipo de reacción escénica. Hay un conjunto de obras donde la exuberancia de la trama es un homenaje al movimiento: juegos de volúmenes, confusiones en las identidades y las acciones, divertimentos que desordenan el mundo para volver a dejarlo

arreglado con la invitación a aplaudir. La forma de estas obras se consagra tanto al entramado que no deja mucho espacio para definir caracteres particulares: le basta configurar tipos graciosos más que construir a la vista del público la motivación que nos los vuelve graciosos. Obras de este estilo son *Los mellizos* y la *Comedia de la cesta*; *Epidico* y *Gorgojo*, en las cuales se destaca la gracia del esclavo pícaro, el cual embrolla y resuelve, pero no perjudica a nadie al final; *Estico*, de análisis difícil por su construcción aparentemente deshilvanada, pero de la que sobresale un retrato de costumbres sin su valoración.

(Tan brillantes juegos de volúmenes tendrán un eco excelente en las "comedias de enredos" inglesas isabelinas y españolas de los Siglos de Oro.)

Junto a estas obras dichas, que ya prefiguran un camino que derivaría en las obras hoy llamadas comedias "de final feliz", existen obras plautinas que presentan como protagonista un personaje muy característico: el pícaro, individuo que se dedica al ejercicio exitoso de vicios sociales, apoyado en el marco de referencia que es una sociedad sin ejemplos morales. Al no haber punto de comparación de lo que es "correcto" frente al vicio del pícaro, éste contribuye a la inmoralidad social sin recibir por ello un castigo y sin quedar en ridículo. Ejemplos de esta variante de trayectoria cómica son *Anfitrión* (-206) -donde, por cierto, los dioses tienen papeles protagónicos, si bien en un plano doméstico y chocarrero- y *El persa* (-196), de

mecánica argumental muy semejante a lo que hoy en día llamaríamos, castizamente, un *juego de escarnio*.

Vamos a revisar más detalladamente las demás obras de Plauto porque en ellas, en medio del usual embrollo de trama y diversión escénica-idiomática, el peso principal se empieza a asentar en un protagonista que expone un carácter con efectos en su ambiente: un personaje sin el cual no puede haber obra y sobre el cual el autor, a través de la anécdota y la caracterización, sí da un juicio de valor; en estas piezas sí tiene Plauto, o más bien el griego al que ha traducido, una opinión evidente sobre su personaje. Así como Menandro nos muestra, valorados, a Knemón, a Mosquión, a Carisio.

Cuatro obras nos presentan un vicio cómico del que ya Aristófanes mismo había presentado un esbozo: el "viejo verde". La *Comedia asnal* (ca. -210)-cuya paternidad plautina ha sido cuestionada- y *El mercader* (-212/-210) se burlan de un mismo tipo de viejo que disputa a su hijo el favor carnal de una meretriz. El propio viejo ofrece al hijo ayuda para pagar el "rescate" de la mujer -es decir, para pagar al lenón que la posee el precio de su liberación-; ayuda que es evidente en la *Asnal* y disfrazada en *El mercader*. En *Cásina* (-186/-185), sin duda la más procaz de las piezas adaptadas por Plauto, el viejo disfraza su deseo por la esclavita en cuestión, al hacer que un esclavo la pelee en su nombre. El efecto es el mismo, sin embargo: el viejo quiere poseer a la muchacha; en las tres comedias mencionadas, los viejos están a punto de culminar sus

deseos. Pero no lo logran: en los tres casos, los viejos son sorprendidos por todos los implicados, por lo cual sobreviene una burla generalizada y un castigo a los pobres ridiculos. *Las Báquidas* (-189) nos ofrece una variante del caso por medio de una comedia de ejemplos. Pistoclero y Mnesiloco son dos jóvenes que gozan la vida de la manera más liberal y voluptuosa; se hallan en tratos con un par de meretrices, las hermanas Báquidas; y, con ayuda de un diligente esclavo picaro, han esquilado a Nicóbulo, padre de Mnesiloco. Al verse burlado, Nicóbulo termina por dirigirse a casa de las Báquidas; en el camino se encuentra con Filoxeno, padre de Pistoclero, el cual va con las mismas quejas por su hijo que Nicóbulo. Al llegar con las Báquidas, éstas los seducen exitosamente, con lo cual ponen en evidencia el verdadero carácter que ambos viejos han tenido siempre, y por lo que sus hijos son harina del mismo costal: de tal palo, tal astilla. Todos los "viejos verdes" que hemos visto son, pues, objeto del más sonado escarnio; pero sus anécdotas ilustran profusamente por qué se merecen tal escarnio.

En las siguientes tres piezas, la trayectoria cómica clásica se centra en lenones que han prometido la venta de una muchacha, pero que faltan a lo convenido una vez pagados y eluden la responsabilidad. Para nuestra visión del siglo XX, podría parecernos poco graciosa la situación de esclavitud en la que se hallan las muchachas de nuestras comedias; sin embargo, debemos remitirnos a la moral de una cultura que basaba su fuerza de trabajo primordialmente en esclavos. Entonces la esclavitud no

era objeto de crítica, porque ésa era la conducta usual y común; y, precisamente, estamos examinando cómo la comedia en esta época ya no se dedica a la crítica de la organización política, pública. Dentro de la normalidad esclavista existen relaciones comerciales, tales como el rescate de la meretriz. Lo lícito en una relación comercial es que las dos partes contratantes, individuos comunes y corrientes, cumplan sus obligaciones; por ejemplo: pagar un rescate → liberar una muchacha. En general, los lenones no son bien vistos en el teatro plautino por su particular mercancía; pero, en particular, Balión, Licón y Lábrax se vuelven objetos del ridículo por perjudicar no a sus *πολις*, sino a ciertos contratantes defraudados: son unos viciosos por perjuros más que por lenones. Balión, en *Pseudolo* (-191), se compromete a apartar a Fenicia para que la rescate su amante, Calidoro; pero el lenón termina por venderla a un soldado. Será Pseudolo, esclavo y confidente del joven -nótense los dos calificativos-, quien con sus burlas y estratagemas recupere a Fenicia para Calidoro y deje corrido a Balión. Licón, en *El cartaginesillo* (-189/-188), al principio parece sólo una circunstancia que impide al joven Agorástocles tener a su amante Adelfasio. La llegada del tío del joven, Hanón, y las acciones que éste emprende, ponen en evidencia que Licón raptó a Adelfasio y a su hermana; las cuales, en un acto típico de *ανατροπισ*, resultan ser hijas ¡de Hanón! Adviértase que el problema de Licón no es tener meretrices, sino tenerlas de manera ilegal: eran ciudadanas, no esclavas, y no pagó por ellas, pues eran

raptadas. Al lenón se le suman más problemas: ya había recibido paga por la hermana de Adelfasio, y el soldado aún no disponía de sus "servicios"; ni podría disponer, toda vez que ya estaba aclarada la identidad de las muchachas, por lo cual el soldado es víctima de un fraude de Licón. La aparente circunstancia, el aparente personaje secundario resulta ser el depósito final de todo lo que la trama fue arrastrando en su desarrollo. Finalmente, en *El cable* (~211/~205) Lábrax recibió paga de Pleusidipo por la libertad de Palestra; pero el perjuró huyó con la muchacha y el pago, y habría triunfado si un naufragio no los hubiera dejado en una playa; una playa en la cual vive el ejemplar Démones, quien manda detener a Lábrax cuando estaba a punto de "recuperar su mercancía", Palestra y su esclava, sacándolas de un templo en el que ellas se habían refugiado. Una vez llegado Pleusidipo, quien perseguía al lenón perjuró, logra quitarle a éste las mujeres y procesarlo por el contrato incumplido. Como final feliz, la τὴνξ' ha dispuesto que Palestra... es hija de Démones.

Ahora vayamos a otras tres adaptaciones plautinas, en las cuales los sujetos cómicos son, curiosamente, los mismos jóvenes despreocupados y voluptuosos que en las otras comedias no sufren con su conducta y terminan felices; por el contrario, en la *Comedia de los Prodigios* (~191?) un joven derrocha el patrimonio paterno en una meretriz y en la vida que con ésta lleva. Al regresar su padre ausente, un personaje más se pone en situación cómica: el esclavo Tranión. Este esclavo, como en

cualquier *palliata* plautina, enreda en engaños a su señor para sacarle más dinero y pagar las deudas que el joven ha contraído con su vida disipada. Sólo que, en esta excepcional ocasión, el esclavo no termina felizmente sus artimañas, y el viejo engañado se dirige a darles su merecido a su hijo y al esclavo. *Las tres monedas* (-188) presenta una interesante trayectoria: la historia comienza con la trama ya adelantada; Lesbonico también derrochó el presupuesto de su padre ausente en una vida disoluta, pero lo hizo hasta el grado de consumir todos sus bienes. En escena sólo vemos las consecuencias de su viciosa actitud: dos vecinos responsables cuidan una reserva monetaria que les dejó el previsor padre de Lesbonico para dotar a la hermana de este joven por si llegaba a casarla. Sin embargo, el ausente padre también regresa, a tiempo de vigilar la boda de su hija y de juzgar la ridícula situación en que ha quedado su derrochador vástago. En estas dos comedias, a pesar de todo, los dos disolutos jóvenes terminan por recibir el perdón paterno, gracias a la intercesión de amigos más virtuosos. Una variante de crítica a la vida libertina se ofrece en *El hombre fiero* (-189), en cuya enredadísima trama se advierte la muy viciosa conducta de cuatro personajes; parecería que de la anécdota no se obtuviera un juicio negativo de este mundo tan corrupto, pero las trayectorias que se desenlazan demuestran que si se califica moralmente toda esta degradada situación. Tres hombres aman a la misma meretriz, Fronesia. De ellos, la trayectoria más clara es la de Diniarco: se ha deshecho de un hijo tenido con una joven libre -ciudadana-,

y por azar el niño llega a manos de su deseada meretriz. Pero el padre de la violada logra averiguar quién es el autor de la fechoría, por lo que reprende al libertino y lo obliga a casarse con su hija. Diniarco debe recuperar ahora a su hijo, pero Fronesia ;se lo pide prestado por unos días... porque está haciendo creer a un soldado que es hijo de éste y de ella! Y al soldado, aun con todas sus atenciones, Fronesia lo deja en ridículo, al rechazarlo y preferir al joven pastor Estrábax, quien ha birlado el pago de unas ovejas de su padre para pagar a la meretriz. No es difícil imaginar lo que le pasará a Estrábax cuando la diligente Fronesia se aburra de él y encuentre alguien nuevo de quién mantenerse. Tres putañeros y su circunstancia: y esta mujer-circunstancia también recorre los caminos del vicio cómico. Mientras ella no reciba un trato equivalente al que ella dispensa a sus víctimas, puede vivir felizmente viciosa. La presión del suegro sobre Diniarco y la vigilancia de Truculento sobre Estrábax son la principal prueba de la visión del autor frente a sus cómicos personajes.

Es importante recalcar que, en conjunto, las tramas de las obras que tradujo y adaptó Plauto son sumamente complejas, con más detalles de los que menciono en las descripciones argumentales. Esto es un recurso característico de la obra cómica, en la cual se puede dilatar el enredo y la trama, y bordar ornamentos sobre diálogo chocarrero o personaje gracioso; pero lo importante, precisamente lo que me interesa destacar aquí, es el establecimiento de los elementos comunes que

uniforman genéricamente el modelo de estructura dramática de todas estas obras, más allá de la gran variedad de anécdotas, situaciones, lugares del mundo griego y personajes. Las trayectorias protagónicas que dan movimiento, unidad y dirección principio-fin, se hallan más cercanas entre sí y comparten una mecánica común.

Nos quedan por ver sólo dos obras más de las traducidas por Plauto. Un par de obras de construcción muy cercana a los modelos clásicos de creación y exposición de un carácter, de un individuo cómico. El soldado presumido (-206/-205) es Pírgopolinices, quien desde la primera frase de la obra se nos presenta de cuerpo entero en la plenitud de su fanfarronería; y, en tal situación, el daño que causa a los cercanos se verá respondido por el exacerbamiento de su vicio hasta el ridículo. Nuestro soldado ha raptado a la meretriz Filocomasio, y se la ha llevado de Atenas a Efeso. Palestrión, esclavo de Pleusicles, es apresado cuando va a informar a su amo del rapto de Filocomasio, a quien éste ama. Palestrión es dado al soldado y, al encontrarse con Filocomasio, ambos planean, con el llegado Pleusicles y con un vecino que lo hospeda, una serie de tretas y engaños que hacen al soldado creer que una supuesta esposa del vecino -en realidad una meretriz "contratada"- lo desea. Pírgopolinices libera a Filocomasio, acude a casa de su vecino y... es sorprendido y castigado por sus intentos de "adulterio".

(No hay que insistir mucho en cuán distinto es Pírgopolinices del aristofánico Lámaco...)

La *Comedia de la olla* (-194) deja manifestar, en los actos y en los dichos, el carácter de un viejo al que se le despierta la avaricia. Euclión encuentra una olla llena de oro enterrada en su casa, lo cual le hace esconderla en otro sitio, pues teme excesivamente que alguien se la robe. Un vecino rico de Euclión, el viejo Megadoro, pide en matrimonio a la hija de su vecino, la cual se llama Fedria, y acepta no recibir dote de ella -nótese-; ninguno de los dos viejos sabe que Fedria espera un hijo del sobrino de Megadoro, Licónides. Como se van a hacer las bodas de Megadoro y Fedria, Euclión trata de esconder la olla con oro fuera de su casa; pero un esclavo de Licónides se da cuenta, y la sustrae. Licónides confiesa a los dos viejos su relación con Fedria; en el fragmentado final que se conserva de la comedia, se alcanza a deducir cómo Licónides hará que su esclavo devuelva la olla a Euclión y se casará con su amada.

En Euclión observamos el mismo terreno dramático en el que se mueve nuestro menandro Knemón: buena parte de la obra nos muestra los detalles del comportamiento que manda en Euclión ahora que se sabe dueño de tanta riqueza: un viejo inseguro, temeroso de todos, hurraño e irritable. Para hacer patente la valoración de la conducta se nos ha puesto junto al avaro a Megadoro, a quien no le preocupa que Fedria no tenga dote, pues él la quiere por su persona, no por sus riquezas; así como Licónides, el típico joven irresponsable violador. Castigo análogo al de Knemón; la pérdida de la olla mueve al viejo a la desesperación por el hecho de que ha vuelto a ser lo que era

antes del hallazgo: un pobre. Pero lo que Euclión tendrá que aprender, junto con nosotros, es que lo más valioso de él no lo encontró en la olla ni se fue de él con la pérdida de ésta: lo más valioso de él es él mismo, pobre o rico. Así termina nuestra comedia.

Terminemos: si en las obras traducidas y adaptadas por Plauto predomina la elaboración ornamentada y compleja de la trama sobre la profundidad en el trazo característico de los personajes, esto puede deberse, sencillamente, a que la selección de obras respondía a la necesidad práctica de representar esas comedias prontamente, y ante un público amante de los juegos visuales de volúmenes y lenguaje. Este hecho motivó un recurso escénico, pero no alteró la estructura interna fundamental de lo que Plauto leía en sus griegos: la exhibición de *individuos* y *tipos* en *situaciones* cómicas. Exitosa o no con su público -y parece que sí lo fue-, la adaptación del modelo foráneo arraigó como una práctica de la literatura dramática, y por ese camino continuaría formando una tradición en ejercicio. "La comedia se romanizó" significa, sobre todo, que la comedia dejó de ser de una sola cultura para serlo de muchas. ¿De todas?

III

Cuando el africano Publio Terencio representó su primera comedia, hacia dieciocho años que Plauto había muerto. Sobrevivían "viejas glorias" literarias, pero otras ya habían dejado la escena y la vida. Terencio tuvo que alternar con

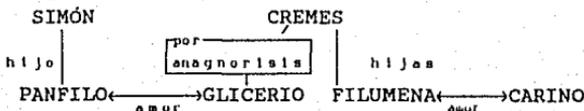
autores como Marco Pacuvio (-220/-130) y Luscio Lanuvio (ca. -210, "viejo" en -166), su acerbo enemigo. Más que indagar a fondo en la peculiar y bien documentada vida del joven cartaginés, adentrémonos en el estudio de sus obras; en ellas se presenta, respecto de Plauto, una nueva forma de tratar los originales griegos, una actitud de creación individual y "original" -a la limitada manera de la época-, y la consumación de un modelo asimilado como creación dramática, literaria, artística: sin nexos con lo ritual ni lo político ni lo social de su fuente de origen.

De las seis comedias que conservamos de Terencio, sólo *El eunuco* (-161) no presenta un protagonista definido en su *esencia* o *circunstancia* cómicas; más bien se asemeja a los juegos de volúmenes y lenguaje plautinos, en el sentido del "enredo" por superposición de personas, confusión de identidades, uso azaroso de la *αναγνωρισίς*, etc. Pero las otras cinco obras están directamente entroncadas con el más clásico de los modelos, y no tan casualmente el original griego es Menandro en tres de ellos. El autor mejor reputado por la calidad de su teatro pasaba por el filtro que, en aquellos tiempos, exigía más apego a tal calidad griega.

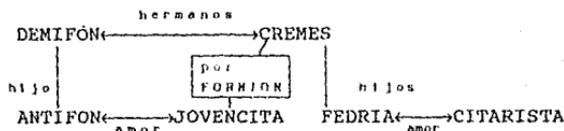
En la primera obra de Terencio, la mujer de Andros o *La andriana* (-166) es una meretriz de la cual se cree que es hermana Glicerio, quien fue violada por Pánfilo. Este acepta su responsabilidad y promete a la joven desposarla. Sin embargo Simón, padre de Pánfilo, le tiene prometida otra esposa, hija de

su amigo Cremes. Una vez enterado de los amores de su hijo, Simón simula el casamiento aun a sabiendas, para "probar" al joven. Pero éste no se opone, y aquí empiezan las enredadas complicaciones: Pánfilo no se atreve a reconocer abiertamente que le debe su palabra nupcial a Glicerio; Simón, que conoce los hechos, desconfía de la integridad de su hijo y lo somete a decisiones virtualmente represoras. Si cabe más complicación, héla aquí: Cremes se entera del embarazo de Glicerio y de su autor; entonces desiste del casamiento y se opone a recibir a Pánfilo como yerno. Un acto de "normal" *αναγνωρισίς* fortuita nos revelará que Glicerio es hija ¡de Cremes! Asunto arreglado: Pánfilo y Glicerio se casan. Para equilibrar la armónica balanza del final feliz, la otra hija de Cremes, que iba a ser ofrecida para Pánfilo, es desposada por un amigo suyo, Carino, quien amaba desde un principio a esta muchacha; así termina *La andriana*, sin más complicaciones.

De *La andriana* podemos obtener este "mapa" de relaciones entre personajes:



Ahora, retengamos en la memoria este otro "mapa":



Virtualmente, nos encontramos en planos idénticos de relaciones; sin embargo, un sólo elemento basta para cambiar las valoraciones de los personajes: Formión, un intrigante parásito que da nombre a otra comedia terenciana (-161), cuya es el segundo mapa. En *La andriana* Simón y Pánfilo cargan todo el peso de la opinión moral sobre ellos; Cremes es sólo la circunstancia que pone a funcionar a sus vecinos, y a su hija Glicerio la había perdido contra su voluntad; de tal manera que el reencuentro lo alegra. En *Formión*, padre e hijo intercambian papeles con este Cremes: aquéllos se vuelven circunstancia de éste, quien así pasa a ser objeto de comicidad. ¿Cómo? De la siguiente manera:

Antifón, hijo de Demifón y sobrino de Cremes, se enamora de una jovencita recién llegada a la cual se le ha muerto la madre. Formión ayuda al joven para que se case con la muchacha, apoyado en ciertas leyes. Antifón tiene un primo, Fedria, hijo de Cremes; este Fedria quiere liberar de un lenón a una citarista a la que ama. Demifón y Cremes regresan de un viaje; el primero reprueba el casamiento de su hijo, y entre los dos viejos ofrecen

dinero a Formión para que reciba de nuevo a la pobre muchacha. El astuto parásito acepta el dinero... para dárselo a Fedria, con lo cual éste libera a su amada. Ahora es Cremes el más molesto por el engaño de que ha sido objeto; va a reclamar a Formión, pero éste se adelanta a los hechos y cambia todo el plano de valoración moral: la jovencita desposada por Antifón resulta ser... ;una hija ilegítima de Cremes! A su hija la había perdido *voluntariamente*; de tal manera que el reencuentro lo *deprime*: Este viejo, que pretende reprobar la liberalidad que su hijo se toma con meretrices, es un adúltero, un padre irresponsable, un hipócrita; un mal ejemplo... El mecanismo cómico en *Formión* funciona mediante una serie de sorpresas, las cuales dejan más evidente la valoración final hacia quien queda en situación ridícula, el antisocial que perjudica a sus prójimos inmediatos.

(No a la *πολις*, no a la urbe: ¿cuáles?)

Otras dos adaptaciones terencianas comparten el tema de la educación paterna y lo presentan en esquemas de relación muy similares. Una de las obras es *El atormentador de sí mismo* (-163), en la que vemos cómo la estricta conducta del ateniense Menedemo, quien desaprobaba los amores de su hijo Clinias, empujó a éste a enrolarse en la milicia. Ya arrepentido de su conducta -una trayectoria cómica breve y de referencia para la principal-, el hombre se mata trabajando, con el anhelo único de volver a ver al hijo y de no tratarlo como antes. Aquí aparece un vecino, nuevamente de nombre Cremes; este viejo empieza a aconsejar a

Menedemo sobre la educación de Clinias. Y este joven ha regresado ya de la guerra, pero se va a esconder en casa de Cremes, al abrigo del joven hijo de éste, Clitifón. Clinias busca a su amada antigua, Antífila, quien lo encuentra mientras Clitifón se va con la meretriz Baquis. El esclavo del segundo, Siro, enreda y burla a Cremes para sacarle dinero con el cual se le pague a Baquis. Entonces tiene lugar una doble *αναγνωσις*: primero, Antífila es hija de Cremes -para variar...-, y éste acepta desposarla con Clinias; el segundo reconocimiento, en medio de la sonrisa de Menedemo, es el de Cremes cuando ambos descubren que Clitifón se está refocilando con Baquis. ¡El viejo que critica la manera de educar ajena se encuentra con que su propia manera deja peores resultados! Como diríamos en nuestros tiempos, Cremes es un candil de la calle y oscuridad de su casa. Los espectadores, los lectores y el metiche de Cremes retenemos la moraleja de que el buen juez por su casa empieza, y asistimos a la tardía corrección en la crianza de Clitifón; el cual, amenazado de no recibir herencia si persiste en su libertinaje, termina por aceptar que se casará con una muchacha "de buena reputación" -ciudadana, desde luego.

La otra historia de educación paterna es *Los hermanos* (-160). El esquema de relaciones se asemeja al de la obra que acabamos de comentar, con algunas diferencias. El viejo ateniense Demeas da el mayor de sus dos hijos, Esquino, a su hermano Mición, para que lo adopte, y se queda con el hijo menor, Ctesifón. Cada uno se dedicará a educar a su "hijo" de la manera

que juzgue conveniente: Demeas dirá ser estricto y riguroso con Ctesifón; Mición será liberal y tolerante con Esquino. ¿Qué resultados expone la comedia? Los siguientes: Ctesifón desea a una citarista, pero no se atreve a manifestar sus amores a su severo padre. Esquino se arroga esos amores para ayudar a su hermano y va aún más lejos: arrebató la citarista por la fuerza al lenón que la poseía y se la entrega a Ctesifón. El propio Esquino había violado a una ateniense pobre -pero ciudadana, nótese- meses atrás, y le había dado palabra de matrimonio. A la vista de los hechos -el rapto de la citarista y la violación de la muchacha- Esquino queda con muy mala fama y genera enojos de familiares y conocidos; claro, no más allá de las personas directamente implicadas en el caso. Demeas reclama a Mición la aparente negligencia que éste ha tenido para educar a su hijo adoptivo y le pone como ejemplo a Ctesifón, del cual nadie tiene algo negativo que señalarle. El "inocente" de Ctesifón, sin embargo, ya está gozando con su citarista en casa de su tío, oculto y protegido por el esclavo Siro. Mientras Mición arregla el problema de la joven violada y dispone la boda de Esquino, Demeas descubre en un descuido qué está haciendo su hijo tan "vigilado", tan "inocente" y tan "bien educado" por él. Entonces el viejo reflexiona y se corrige de su excesiva atención por Esquino, siendo que por ello descuidaba la vigilancia de Ctesifón. Tan corregido queda Demeas, que apoya las bodas de sus hijos, y lleva la lección a sus extremos al impulsar a Mición a que sea consecuente con sus puntos de vista: lo hace casarse con

la vieja suegra de Esquino, lo hace liberar al pícaro esclavo Siro y lo lleva a realizar varias otras liberalidades. Los dos viejos, ya castigados y corregidos, quedan como modelo de que ningún extremo en el comportamiento es adecuado y de que el respeto verdadero proviene del aprecio, no del temor: las dos moralejas de *Los hermanos*.

Que en el interés de Terencio no sólo se hallaba el favor de su público, pero sobre todo la fidelidad a un cierto valor literario sobre su trabajo, lo prueba la historia de su última obra representada, *La suegra*. Su primera representación no pudo llevarse a término en -165. Guardada por un buen tiempo, la volvió a presentar a principios del -160 y corrió con idéntica suerte; finalmente, en septiembre del mismo año pudo presentarse de principio a fin.

(Me permito imaginar un caso de rechazo o desatención del público... pero a una obra de Plauto. ¿Qué habría hecho él? ¿Habría rehecho su adaptación para volverla más llamativa y accesible? ¿O habría dejado esa obra y se habría puesto a trabajar en otras? Sólo se me ocurre pensar que tal vez no habría hecho lo que Terencio, pero es evidente la diferencia de motivos: Plauto fue el autor más "taquillero" de su época mientras que Terencio sólo conoció un éxito de público, y fue con su obra menos fiel a su estilo: *El eunuco*.)

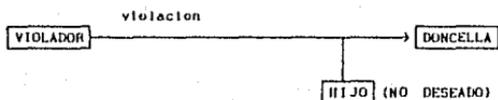
Aunque la información anexa al texto de Terencio atribuye el original griego a Apolodoro, varios especialistas han hecho notar la semejanza que esta obra, *La suegra*, guarda con *El*

arbitraje de Menandro. Una breve descripción del argumento es suficiente para revelar las analogías entre las dos obras, si bien el caso es muy interesante y permitiría extenderse en análisis más profundos.

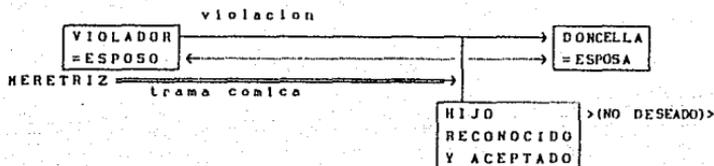
Pánfilo, joven ateniense, después de haber frecuentado por algún tiempo a la meretriz Baquis, se casa con Filomena. Al poco tiempo se va a Imbros sin haber consumado el matrimonio. Pero Filomena está embarazada, como consecuencia de una violación de que fue objeto dos meses antes de su boda. La madre de la joven, Mirrina, se la lleva a su casa para ocultar el inminente parto. Laques, padre de Pánfilo, inculpa a su esposa Sóstrata de haber causado que la joven se fuera con su madre. Al regresar Pánfilo de su viaje y enterarse del parto, se arrepiente del amor que tuvo por Baquis; pero también se resiente de lo que cree un engaño de Filomena, y vacila en aceptarla de nuevo como cónyuge. Cuando Baquis va a explicar a Mirrina que ella nada tiene ya que ver con Pánfilo, Mirrina identifica un anillo de la meretriz como de su yerno. En efecto: así se aclara que ese anillo se lo había dado Pánfilo a Baquis una noche en que violó a una indefensa joven, hace cosa de... nueve meses. ¡Claro que la joven es Filomena! Una vez identificados todos, Pánfilo recibe a su mujer y a su hijo, con lo cual las dos esposas reivindicán su reputación.

Recordemos rápidamente El arbitraje para mostrar la semejanza de planos de acción con *La suegra*:

En una primera parte, Carisio y Pánfilo violan a Pánfila y Filomena sin saber quiénes son; el resultado es un hijo que las mujeres no desean, porque son casadas al poco tiempo y saben que van a tener un hijo que no es de su esposo legítimo -o creen saber, ya que las mujeres desconocen quiénes fueron sus violadores:



La afición de los jóvenes esposos por ciertas meretrices es el factor decisivo para que éstas, Habrótono y Baquis, de peculiar manera en cada comedia, averigüen que los violadores son los mismos esposos; con lo cual se da la muy curiosa paradoja de que las meretrices, tenidas siempre como desintegradoras de matrimonios, sean en estas comedias las que los vuelven a unir y salvan a la integridad familiar:



Es decir, en este caso la crítica de estas dos comedias se dirige a los mismos jóvenes cuyas disolutas aventuras son motivo jocoso y moralmente indiferente en otras comedias.

Esto último es revelador. Es otro argumento en favor de la visión literaria -estética, en último grado- que los romanos ya mostraban sobre la comedia. La censura de los "peores" aristotélicos estaba muy definida en la Comedia Antigua porque en ella estaban definidos socialmente los blancos de sus ataques, ataques sometidos a la vida pública, hasta cierto punto partidarios. Volvamos a Terencio, casi tres siglos después. Hay comentarios críticos sobre la moral individual de sus personajes protagónicos, pero no forzosamente sobre la *generalidad* de tal sector social, sea éste o no una *clase* en el sentido que hoy en día le damos a tal término. Con los jóvenes terencianos, así como con los plautinos, lo podemos apreciar; unas veces son ellos los principales criticados (*La suegra*, *La andriana*), pero otras veces son una circunstancia que deja el lugar cómico a otro tipo de conductas: los malos ejemplos paternos en *Formión*, *El atormentador de sí mismo* y *Los hermanos*. En estas comedias seguimos viendo los jóvenes ricos, derrochadores, despreocupados y disolutos; pero se les confronta con los padres irresponsables, los cuales no se muestran mejores que sus liberales vástagos. Es decir, a Terencio no le importa fustigar todo el tiempo a los mismos grupos de la sociedad: toma lo general, la conducta, y no al ejemplo personal-social del que la ejerce, y escoge traducir las obras griegas que le sirven para mostrar este comentario.

No importa mucho en la *fabula palliata* que todas las historias sucedan en el mundo heleno; esta ubicación responde a una convención a medias política y a medias literaria. Es política porque la censura del poder romano era muy rígida y represora, como ya se había apuntado; el emplazamiento griego de la acción permitía representar hechos y situaciones que el romano no podía aceptar como reales ni verosímiles en su *urbe*: esclavos que se burlan de sus tontos amos; abundancia de meretrices por la vida de reclusión de la mujer ciudadana -en Roma también había rameras, pero la mujer ciudadana gozaba de una jerarquía menos despreciativa-; jóvenes refinados y exquisitos, dedicados a una vida ociosa y muy sensual -un estilo que virtualmente no se vivía en los militares tiempos de Plauto y Terencio pero que, en cambio, sería adoptado y superado en la época imperial. Por otra parte, la ubicación helena de la *palliata* es una convención literaria -y estética, en último grado- porque el mundo que estas obras reproducen es ficticio; más aún, era ficticio inclusive para la Atenas de Menandro: ¿Alguien puede creer que fueran cosa real y corriente los dichos esclavos pícaros, las meretrices generosas, la eterna *απαγωγὸς* de niños veinte veces perdidos y recuperados? El compromiso con la realidad se daba mediante la representación verosímil de los personajes, de su conducta y del movimiento que esta conducta generara al ponerse en funcionamiento frente a la moral social; es decir, lo realista es la trayectoria de un Knemón, de un Carisio, de un Pírgopolinices, no la trama. Esta es un juguete de

artificio, como dijimos con Aristófanes; en manos del dramaturgo, se aplica al servicio del desenlace lógico de los hechos pero, sobre todo, de los caracteres. Un buen ejemplo de esto último nos lo da el regresar a *La andriana* y *Formión*, donde las estructuras, casi semejantes, de las relaciones entre personajes han sufrido en cada caso ciertas modificaciones para que dejen correr la exposición cómica de las trayectorias protagónicas. Así pues, la perfecta noción de lo ficticio que el público romano seguramente vería en Plauto y Terencio podría atribuirse a la seguridad, por parte de ese público, de que Roma no era Atenas -convención política- y de que esos personajes no los había en la vida real aunque se parecieran a los reales -convención literaria, estética.

¿Qué dejó Terencio tras de sí? Dejó un cuerpo de obras, tan refinadas en su estilo y tan cercanas al modelo griego que difícilmente fueron superadas por los dramaturgos contemporáneos; según parece, éstos se iban al extremo de la fidelidad hueca, sin resonancias vivas en la copia, o al polo opuesto de la complacencia pública por los medios más simples, sin que el público exigiera un nivel de calidad superior. Es otra gran paradoja que Terencio fuera la última manifestación valiosa de la tradición germinada en Sicilia, y que lo fuera justamente por tratar de parecerse a sus fuentes originales, en lo cual pudo hallar una relativa manera de mostrar su propia personalidad literaria. Pero allí mismo radica una de las causas principales del naufragio de la tradición cómica menandrea: Terencio estaba

cada vez más cerca del pergamino que de la escena. Esa tendencia imperó en los años siguientes, hasta que los romanos cultos de generaciones posteriores vieron en el teatro algo denigrante y prescindible, y prefirieron la riqueza literaria por sus valores propiamente literarios. Esto fue lo que verdaderamente se hundió en el Mediterráneo junto con el Africano: el gusto por la representación escénica. Las mejores obras dramáticas que conocemos son aquéllas que se probaron mejor en las tablas que en el papel.

IV

Es digno de reflexionarse el hecho de que la elaboración de normas preceptivas literarias o dramáticas casi nunca se realiza en los momentos en que florece lo mejor de la creación artística; lo más usual es que tales preceptivas se lleven a cabo tiempo después de creadas las obras que toman como modelo, con lo cual se exalta lo grandioso del pasado y, casi siempre, se ataca con dureza lo presente. Aristóteles habla en la *Poética* de los dramaturgos clásicos, todos ellos ya muertos en el momento en que el filósofo escribía; Menandro comenzaría a ser conocido al poco tiempo de muerto el de Estágira. Cuando el poeta de Venusia Quinto Horacio Flaco (-65/-8) escribió su amena "charla sobre poesía" en su *Epístola a los Pisones* (-13), que la posteridad veneraría como una verdadera *Arte Poética*, los autores griegos clásicos eran figuras sumamente distantes para él. También los propios dramaturgos romanos pertenecían al siglo anterior al de

Horacio; buena parte de las imprecisiones e inseguridades, en la información que el poeta daba a sus amigos, puede deberse a los cuatro siglos que lo separaban de tantos autores tan remotos.

Horacio sólo se refiere directamente a la comedia en dos pasajes de su epístola. En el segundo de estos pasajes, en donde hace un breve recuento de los orígenes del drama en Grecia, dice lo siguiente:

De aquí salió la comedia antigua con un gran éxito, pero la libertad se convirtió en libertinaje y su abuso exigió la imposición de una ley. Aceptada la ley, el coro se calló vergonzosamente, perdido el derecho a ser nocivo.

Sorprende que Horacio afirme con tal seguridad un hecho que, en realidad, desconocía. Si los autores clásicos se seguían representando en varias ciudades helenas aun años después de la derrota ateniense, ¿cómo eran representados, sin coro? ¿Fue en realidad una ley lo que calló a un coro "excedido en libertades"? Esta es una de las explicaciones más curiosas del cambio Aristófanes → Menandro. No tiene caso ahondar en una sentencia que tal vez el propio Horacio tomaba sin mucha seriedad como información. Más interesante es la comparación del lenguaje que, según el venusino, debe caracterizar y distinguir a la tragedia de la comedia, el otro pasaje de la epístola en que menciona a nuestro género:

Un tema cómico no quiere ser expuesto en versos trágicos, y la cena de Tiestes no tolera ser narrada con versos familiares y dignos casi del zueco cómico. Que todas las cosas ocupen con decoro el lugar que les cupo en suerte. Sin embargo, también la comedia eleva a veces su tono, y Cremes perora airado con palabras altisonantes; otras, en cambio, un personaje trágico se lamenta en un lenguaje vulgar...

En esta comparación de lenguajes ya no existe un asomo de interés por la relación de los protagonistas con su ambientación física; la relación que predomina es la de los personajes con su tema: su trayectoria, su anécdota, su caracterización, sus objetivos. Un análisis que tiende más a lo literario, propio de un escritor helenizado que vivía una posición privilegiada en los días del *augusto imperator*; ajeno al *populus* y a todo lo denigrante que con él tuviera que ver: el circo, los gladiadores, los mimos, el teatro... Ciertamente es que en la época imperial se seguían representando ocasionalmente *palliata*, *atellana* -en una versión más literaria- y hasta *togata*; pero eran funciones especiales, relacionadas con fechas y eventos particulares y de público restringido, selecto: la creación dramática estaba marginada en la declamación para banquetes y en las florituras del lenguaje y de la expresión escrita a grados incluso de obras virtualmente irrepresentables -¿Séneca?

No es justo ser tan exigentes con Horacio: él no se proponía hacer una Poética ni organizaba su discurso epistolar con la visión omnisciente de un Aristóteles. Y, sin embargo, para los europeos que protagonizaron el llamado Renacimiento, fueron más influyentes que los griegos el comentario de Horacio, vuelto dogma, y las obras de Terencio.

(Curiosa paradoja, otra más entre tantas: Horacio y Terencio, considerados modelos para seguir en el mismo campo; y Terencio no conoció evidentemente al de Venusia, y éste no menciona al Africano en parte alguna de su "Poética".)

Minucias de segundo orden e invenciones gratuitas, tales como las "tres unidades" -ni aristotélicas ni horacianas-; costumbres vueltas catecismo dramático, como los "cinco actos"; todo esto se volvió más importante que la noción cósmica en la que se sostiene la tragedia, o la valoración de caracteres sociales que da vida a la comedia. La erudición gratuita, pedante y estéril contribuyó a dejar sin vida la escena, el sustento primigenio e imprescindible de toda literatura dramática lograda. Roma no era Atenas, tenían razón los romanos; para su comedia, este hecho terminó por ser lamentable; para la posteridad, la página final del primer capítulo de dos mil años de κωμῶς.

EPÍLOGO

Una comparación de fechas con nuestros tiempos puede revelarnos ideas interesantes sobre los cuatrocientos doce años que cubren los más remotos documentos cómicos que han llegado a nuestros días.

Nuestra referencia será Horacio, 13 años antes de nuestra era. Para el poeta de Venusia, la carrera de Terencio (-166 a -160) era tan antigua como para nosotros, desde este escrito, lo son ¡los dramas románticos franceses, como los de Hugo y Musset! Estamos hablando de una distancia temporal equivalente a la que separa a Terencio de Horacio: de 1834-1840 a 1987. Sigamos; para Horacio, la carrera de Plauto (-210 a -184) estaba tan lejos como para nosotros lo están las carreras de Goethe y Schiller (1790 a 1816). Los mimos de Herodas corresponden a una época (-270 a -250) tan distante del poeta latino como la Poética de Luzán y los inicios de la carrera de Goldoni (1730 a 1750) respecto de nuestra época. Menandro, quien escribió entre -320 y -292, era tan viejo para Horacio como para nosotros son viejos los años 1680 a 1708, entre los cuales figura la aparición de la Poética de Boileau. Esta última, sin embargo, está un poco "más cerca" de nosotros de lo que la Poética de Aristóteles (-335 a -322 aprox.) estaba de Horacio: al estagirita lo separaban tantos años del venusino como aquellos que a nosotros nos separan de la carrera de Molière y de los finales de la de Calderón (1665 a 1678). Y si retrocedemos hasta quien es el más remoto "clásico"

de la comedia en su primera forma, Aristófanes, veremos que su trayectoria profesional (-425 a -385) era tan lejana para Horacio como lejanos son ya para nosotros estos "clásicos": ¡Cervantes, Lope y Shakespeare (1575 a 1615)! Ya ni pensar en lo arcaico de Epicarmo, quien debe anteceder en el tiempo *medio milenio* a Horacio, un medio milenio como el que antecede a nuestro teatro ¡La Celestina!

Esta comparación nos ayuda a reflexionar en la dimensión del tiempo que hemos recorrido en la historia de la comedia. Suele ocurrirnos que pensemos en los griegos y latinos como un conjunto muy homogéneo de distinguidos personajes de una cierta época, tan incierta en realidad que no nos detenemos a preguntarnos si todos vivieron al mismo tiempo o, cuando menos, en una distancia de pocas décadas entre sí. Aunque tengamos presentes las fechas en que vivieron todos los cómicos, nos parece que tendrían que retratar un mundo semejante. ¿Por qué? ¿Acaso Cervantes o Shakespeare dejaron escrito un mundo como el que se vive en 1989, más allá de las constantes humanas? El debate podría extenderse a campos filosóficos e históricos; pero, cuando menos, es evidente e indiscutible que la vida social, tan influyente en la configuración de la comedia, ha cambiado en cuatrocientos años de Cervantes a la fecha, así como cambió de Aristófanes a Horacio. También la comedia ha cambiado. Pero ¿qué tanto?

En el momento que se estableció el poder imperial en Roma existían pocos autores dramáticos, quizás un puñado. Ya no se

producía teatro en niveles masivos, si bien existen pruebas de que se seguían representando obras; pero, por lo general, se volvía a montar a Terencio, y a Cecilio y a Plauto, así como a los trágicos romanos pretéritos. Durante un buen periodo histórico dejó de existir en Roma un teatro de base literaria cuya creación y continuidad fueran reconocidas y aplaudidas por el poder. Pero eso no significa que dejara de haber teatro: quedaban las representaciones menos relacionadas con lo literario, como el mimo y sus herencias escénicas. A la distancia podemos observar esas dos vertientes en las que se canalizó el ejercicio cómico: una vertiente literaria, primero abierta pero después aristocrática, y una vertiente no forzosamente literaria, casi siempre de arraigo popular.

La vertiente que llamamos popular, debido a su base no literaria, es objeto de interpretaciones muy imprecisas e inseguras; para poder establecerla nos basamos en comentarios indirectos de testigos espectadores, o de eruditos recopiladores, y sólo como excepción tenemos textos escritos; los cuales no pueden erigirse como modelos absolutos de la vertiente en cuestión pero, cuando menos, representan ejemplos válidos y directos de esta vertiente que tomó los teatros cuando la literatura dramática entró en momentos decadentes. Los textos con los que contamos directamente son los de Herodas y el tardío "mimo de Oxirrinco" del siglo II de nuestra era, encabezando un sinnúmero de fragmentos de difícil interpretación.

Nuestra tradición cómica está mucho más sustentada en la

vertiente literaria, en la cual bastarían los textos de Aristófanes, Menandro, Plauto y Terencio para dar información detallada; además nos quedan Aristóteles y Horacio y, tras de ellos, todos aquellos eruditos de las épocas romana imperial y bizantina, los cuales se dedicaron a documentar a nuestros autores sobrevivientes y a los fragmentos de algunos otros, por ejemplo Eupolis, Antifanes o Cecilio. El teatro cómico literario fue una institución del poder en Atenas y Siracusa, principalmente; sin embargo, por las peculiares características que ese poder revestía en las ciudades helenas, el espectáculo teatral se hallaba al alcance de -cuando menos- todos los ciudadanos, y no está de más recordar que allí había también ciudadanos pobres; dicho de otro modo: los intereses de aquellos ciudadanos no eran muy homogéneos que dijéramos y, sin embargo, los cómicos se dirigían a todos los ciudadanos. En los tiempos helenísticos y en los romanos el teatro cómico literario seguía teniendo un alcance público muy amplio; pero los cambios en la forma y contenidos de las obras representadas denotan que ya existía otro tipo de relación escénica entre cómico y público. Esta relación siguió modificándose hasta llegar a la situación en la que la comedia se dirigía a todas las personas pero, de hecho, solamente unos cuantos elegidos podían leer esas comedias, ya divorciadas de sus nexos masivos con la escena. Como textos atravesaron las comedias el camino de los siglos: como textos fueron recordados y releídos y retomados en el Renacimiento de Europa.

(Aquí conviene recordar que nos hemos centrado en el estudio del modelo cómico más definido, con una continuidad mayor a lo largo de la historia y seguido con más fidelidad a sus orígenes que los "otros modelos": el individuo cómico, cuya trayectoria completa es precisamente el cuerpo argumental que sostiene la trayectoria de la obra. Hemos dejado en segundo plano los "otros modelos", tales como el del personaje pícaro, o el del enredo de volúmenes con "final feliz". Incluso hemos visto a Aristófanes sólo en el sentido de que es el antecedente del modelo actualmente reconocido como "clásico", sin detenernos a estudiar su propio modelo. Pero ¿no es acaso el retrato del individuo cómico el que define todo el perfil de la comedia?)

Lo más significativo de esta tradición secular es que su punto de partida sean las obras latinas y no sus modelos originales. Como vimos, los europeos renacentistas no conocieron pergaminos que contuvieran obras completas de Menandro ni de autor alguno de las comedias Media o Nueva; sabían quién era este ateniense por la infinidad de versos citados por otros autores, y porque las didascalias de las obras de Terencio -éstas sí conservadas- aclaraban quién era el autor original a quien estaba traduciendo el Africano. Pero el hecho es que en el Renacimiento se leyó a Plauto y a Terencio.

(Excluimos a Aristófanes de este análisis porque la forma singular de su obra no podía ser imitada en lugares y momentos tan distantes de su Atenas.)

Hoy en día podemos comparar, aunque sea de manera

incompleta, el teatro romano con su modelo; y nos sorprende la semejanza de la estructura cómica fundamental. En tiempos en que cada cultura se manifestaba radicalmente distinta a las demás, los romanos cultos se propusieron asimilar y digerir todo lo griego que les fuera válido y provechoso. Tenemos mucho de ese resultado a la vista.

Aunque eran dos sociedades distintas, los cómicos romanos fueron capaces de tomar de los griegos un modelo que tenía raigambre explícita, conocida y practicada en razón de ella misma; para tal efecto, se apoyaron en las semejanzas de sus vidas civiles, al apego de leyes escritas y no escritas -la moral. Podemos proponer, cuando menos, dos explicaciones para la imitación tan directa y textual que era la *palliata*. La primera: que si el modo de vida griego representaba un ideal por lograr para aquellos romanos, entonces la *palliata* constituía un ofrecimiento escénico que adelantaría a sus espectadores la concreción de ese ideal. La segunda: que si la literatura griega era un modelo aceptado unánimemente como grandioso, y esta gran literatura se consagraba a recrear el modo de vida de sus *πολις*, entonces la *palliata* era un intento de hacer una *gran literatura local* tomando fielmente como base modelos ilustres. En la primera explicación, la razón de ser de la imitación romana se vería como una aspiración social; en la segunda explicación, nos encontramos con una aspiración estética, que sólo de manera secundaria podría tener efecto social -por ejemplo, si se aceptara la idea de que toda evolución social trae

automáticamente aparejada la creación de un arte de gran calidad. Lo único que podemos afirmar, con mayor certeza, es que ninguna cultura antes de Roma había tomado tan abiertamente un modelo de otra cultura con el propósito consciente y confeso de *continuarlo*: herederos por decreto.

Los cómicos romanos se constituyeron en modelo para la posteridad por un hecho histórico inevitable: eran parte de la cultura conquistadora, la que se imponería sobre media Europa. Pensemos en que la extensión imperial que alcanzó Roma llevó el habla del latín a toda Europa Occidental, mientras la lengua de uno de los vencidos, el griego, se confinaría a zonas menos extensas y con menor poder político. Debido a la proliferación del latín, existieron más centros de conservación de esta lengua y de sus escritos; su extensión y número no se puede comparar con la de los centros de conservación de la literatura griega. Además, los centros culturales griegos fueron víctimas más frecuentes y radicales de actos destructivos hasta la sumisión total de su cultura, mientras que el fenómeno histórico de la herencia por decreto se repitió en Europa occidental y central cuando Roma entró en decadencia y su cultura fue absorbida por los llamados "bárbaros".

Hay un factor especial que se abona en favor de la conservación del modelo cómico literario: su función moralizadora. Para el griego y el romano precristiano, los dioses no eran un punto de referencia moral: ¿Ejemplos morales el libertino de Zeus, el bribón engañador de Hermes, las envidiosas

Hera, Afrodita y Artemisa? El código moral griego se remitía a otras normas distintas de las divinas, como ya hemos visto; pero el código moral cristiano no se remite a otras normas más que a las divinas. El cristianismo, con su idea de un Dios perfecto y ejemplar que no comete vicios y, por el contrario, los expía en nuestro nombre, trasladó todo el peso moral a su objeto de adoración. Si en *Anfitrión* no se puede criticar a los hombres que sean adúlteros o libertinos cuando el propio Júpiter es así, en una obra cristiana sí se castiga a los hombres por todo lo que es visto como negativo, ya que su Dios nunca cometería tales negatividades. Las obras de Terencio fueron objeto de esa peculiar lectura y, una vez consolidada la desaparición del culto pagano manifiesto, pasaron a ser modelo de moral... cristiana. Nos queda un testimonio escrito de tal uso: las obras de Hroswitha (s. X de nuestra era).

También en los ámbitos civiles de la Roma decadente se conservó la influencia del modelo clásico para imitarlo literariamente. Por lo menos, eso sugiere la existencia de una comedia probablemente escrita hacia el siglo V de nuestra era: *Querolus*, o *El quejoso*. Su argumento podría enlazarse con la *Comedia de la olla* y parecería una continuación o una consecuencia; sin embargo, tiene una trama independiente y completa, que se define íntegramente en la extensión de la propia obra. Evidentemente, no tiene la calidad de Plauto ni de Terencio, pero reproduce una época distinta en la que se sigue tomando en cuenta un modelo literario y dramático ya muy

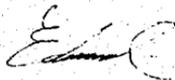
pretérito; esto convierte a *Querolus* en un documento de gran valor para la historia de la comedia.

En estos dos casos, el religioso y el civil, la imitación del modelo cómico puede considerarse limitada, pues los escritores lo interpretan de acuerdo con sus intereses parciales en aras de un objetivo extrínseco a la comedia misma. La comedia se propone mejorar a cada uno de los individuos que la presencia o la lee, para que éstos se adapten a vivir en un orden social dado; la comedia no hace votos de fe hacia sus consejos morales, que son sólo eso: consejos morales, moralejas. Se preocupa de la vida social, en lo colectivo civil, antes que en su relación espiritual: no hay obras que muestren conductas más prácticas de vida en sociedad que las comedias. Las conductas con respecto a ideas, a principios de acción, o con respecto a cada ente en su ubicación universal, son ideas que entran en otro tipo de trayectorias dramáticas, no en la cómica. Por otra parte, el afán de reproducir un modelo puede divorciarlo de la vigencia real de ese modelo en el momento de su reproducción. *Querolus* refleja modos de su época, y hay quien ve en la obra críticas indirectas contra el entonces todavía ascendente cristianismo; pero el propósito general de la obra es parecerse a Plauto, y recordemos lo dicho: ¿Hablar exactamente como Plauto siete siglos después tiene efectos reales? Dependería de que la estructura fundamental de lo contado pudiera seguir reflejando las conductas vigentes. Así como Plauto y Terencio, Jonson, Alarcón, Molière o Lessing reproducen la estructura de exposición de un vicio y su

exacerbamiento hasta el ridículo, pero se dirigen a sus públicos, espectadores o lectores.

Los públicos son, tal vez, el factor más importante para que un modelo dramático se constituya de determinada forma. Durante los tiempos en que no se destacó una comedia literaria en el estilo grecorromano, no dejó de haber teatro cómico: No sabemos cuánto habrán sobrevivido los *mimos* manteniendo su tradición clásica. Pero lo cierto es que, diez siglos después, tenemos juglares, minstrels, troubadours y toda una corte de acróbatas, payasos, bufones y demás histriones recorriendo las ciudades fortificadas y los feudos del medioevo. Este movimiento teatral, surgido entre los pueblos y cuyo destinatario eran esos mismos pueblos, también incluía la tradición cómica en el sentido que ya hemos descrito varias veces. La *Commedia dell'Arte* o los Pasos de Lope de Rueda demuestran hasta qué punto esta tradición se mantuvo a la par con la literaria. Con estos dos últimos ejemplos hemos llegado al Renacimiento europeo, a casi dos milenios de sus orígenes; en nuestros días continuamos esa tradición en lo esencial, tomando de las dos vertientes, literaria y no literaria, y enriqueciéndolas mutuamente. El hecho consolidado que para nosotros representa la palabra comedia y el concepto de lo cómico ha recorrido un camino lleno de cambios, transformaciones, avances y retrocesos sociales, y nos ha acompañado a lo largo de toda esa historia del mundo llamado "occidental". Podríamos lanzar al aire una infinidad de tesis que se desprenden del hecho de la naturaleza misma de la comedia,

pero todas esas tesis que lanzáremos seguirán siendo conjeturas provisionales de un hecho que nos sigue sorprendiendo en cada nueva representación cómica. Y es que, en medio de esa bruma que son los orígenes del teatro, la única conjetura que uno puede arriesgarse a aventurar es que las cosas no son tan simples.



México,

10 de octubre de 1989