

7  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA <sup>2º</sup>  
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**ARISTOFANES:  
LA CONCIENCIA DE LA RISA.**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO**

PRESENTA:

**GABRIEL LABASTIDA LOPEZ.**

DIRECTORA DE TESIS:

**LIC. MA. YSABEL GRACIDA JUAREZ**

MEXICO 1991.

**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.

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

## INTRODUCCION.

*"Hoy en día, cuando nos acercamos por primera vez a los griegos, ya no podemos estar ayunos de un condicionamiento previo. Cuando nos acercamos a lo griego, lo hacemos provistos de un espíritu de asombro y admiración, que hemos heredado genéticamente y que nos da ese temblor especial que sabemos propio de quien es virgen; pero que evidentemente es una reacción adquirida y no genuina. Y tenemos una visión de los griegos que es imposible que los griegos hubieran podido tener de sí mismos. El creciente cúmulo cultural va modificando nuestra apreciación del fenómeno griego".*

Héctor Mendoza.

Un antiguo gusto por Aristófanes en toda su modernidad e irreverencia, fue el origen de este trabajo. Con el tiempo el interés se acentuó gracias al placer de la investigación fomentado por el cuidado siempre afectuoso de Oscar Zorrilla en su clase de Teatro Contemporáneo de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M. Después, el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas despertó inquietudes por las relaciones entre el espectáculo y el ritual y sus repercusiones en el espectador. En forma paralela, la clase de la profesora Luisa Josefina Hernández, abrió la posibilidad de aplicar un sistema teórico sólido al estudio de los textos dramáticos, como un punto de partida para la representación teatral.

Fue precisamente la teoría dramática aprendida de ella, la que sirvió como base para este trabajo. Muchas de las notas y observaciones de dicha teoría fueron ampliadas gracias a los seminarios de dos de sus más brillantes alumnos: Gustavo Torres Cuesta y Sergio Torres Cuesta, quienes me

permitieron hacer uso de sus apuntes y ensayos durante las clases que tomé con ellos entre los años de 1986 y 1988.<sup>1</sup>

El planteamiento básico de esta tesis no encierra novedad alguna para todos aquellos que hemos compartido las clases de la maestra Hernández; incluso es uno de los ejemplos propuestos por ella en clase para explicar la farsa: "Aristófanes es quien primero hace farsa y no comedia".

Partiendo de esta premisa, años después nace la idea de este trabajo con los siguientes planteamientos:

a) Si Aristófanes escribe farsas entonces Aristóteles plantea erróneamente al autor como escritor de comedias.

b) Aristóteles, por tanto, se adelanta teóricamente a la aparición de la comedia.

c) Los griegos introducen seis de los siete géneros dramáticos. De ellos, sólo dos tienen efectos catárticos, la farsa y la tragedia.

A partir de estos planteamientos surgen una serie de dudas que influyen en la selección de las lecturas para esta investigación. Si la tragedia y la farsa son los dos géneros que provocan la catársis.

-¿Tienen mecanismos comunes?

-¿Por qué la farsa es menospreciada frente a la tragedia?

-¿Responden ambas a una misma necesidad social, política y religiosa?

Con base en estos planteamientos y estas dudas, la presente investigación se definió con los siguientes objetivos:

---

1.-El cuerpo teórico que plantea la profesora Luisa Josefina Hernández, no ha sido publicado por ella como un todo en donde se exponga y ejemplifique dicha teoría. Tan sólo podemos encontrar algunas referencias en introducciones o artículos. Son sus alumnos quienes en estudios, en apuntes y en la docencia difunden dichos principios.

a) Determinar el género de dos textos de Aristófanes a partir de la teoría de la profesora Luisa Josefina Hernández, planteando las dificultades, los errores y las confusiones teóricas y prácticas en ellos.

b) Definir la importancia que cumplía el teatro aristofánico dentro de su contexto como un teatro catártico al mismo nivel que la tragedia, no únicamente como texto, sino también como espectáculo.

c) Explicar la vigencia del teatro aristofánico a partir del efecto sobre el público, fundamentalmente la risa y su proceso concientizador.

d) Señalar las dificultades de comprensión que plantean los textos, tales como las situaciones, los personajes y los contextos socio-políticos.

Para el presente trabajo utilizaré la traducción de José Antonio Miguez que edita Aguilar, pues a mi parecer es la que cumple con mayor amplitud los requerimientos académicos para un trabajo de este tipo.

A lo largo de la tesis aparecen los nombres de Dionisio, Dionisios y Dionysos utilizados indistintamente; he respetado la nomenclatura original que se utiliza en los textos consultados, pues creo que es por todos conocido que esos nombres hacen referencia al mismo dios. Cuando en alguna obra aparecía el nombre de Baco, lo sustituí por Dionisio. El mismo criterio utilicé para los términos *komos*, que se utiliza con las grafías *kommos* y *comos*, y catarsis que aparece también como *katharsis*.

Evaluar la evolución de un autor, presupondría haber leído y reflexionado toda su obra. No es este el interés del presente estudio. En él, únicamente se pretende realizar un acercamiento más al poeta griego a través de dos de sus textos: Las Avispas y Las Tesmoforias.

Esta selección, como cualquier otra, es arbitraria. Intervienen en ella los gustos personales y las ideas que cree uno poder abarcar en un trabajo de esta naturaleza. Me parece que ambas obras son un claro ejemplo del carácter

fársico del teatro aristofánico. Todo intento de análisis de una obra implica siempre una invitación a que otros se aproximen a ella y se llenen con la riqueza que provoca esta creación. Por tanto el interés último de este trabajo es llevar a otros a que disfruten de este extraño placer.

Para finalizar, sólo me queda señalar que mi intención fundamental al realizar el presente trabajo fue la de proponer un punto de partida para una puesta en escena. Por ello intento establecer siempre una relación entre texto y espectáculo, que para mí es indivisible, cuidando siempre el no encajonar con un determinado esquema la puesta en escena, sino al contrario, plantear un modelo teórico abierto para que la creatividad del trabajo práctico complemente estas proposiciones.

---

## CAPITULO I

### LOS GENEROS

#### GENEROS DRAMATICOS.

Ordenar y clasificar, así como agrupar por género y número es una tendencia casi natural en el ser humano, es una necesidad, un impulso. A lo largo de la historia el hombre en su búsqueda por conocer el mundo que lo rodea, clasifica y ordena los fenómenos que lo acompañan. Las artes no escapan a esta ordenación, cada una con sus propios elementos. La literatura occidental, desde sus orígenes griegos, vivió esta tendencia a la clasificación con Aristóteles (384-322 a.C.), quien observa cuidadosamente el fenómeno literario y lo explica detalladamente en su Arte Poética.

La división y diferenciación que hace Aristóteles de la literatura entre la poesía, la narrativa y el drama da origen a lo que comúnmente se conoce como Géneros.

Las proposiciones literarias aristotélicas sobre la creación dramática son el punto de partida para el análisis teórico del drama. Después de ellas, se han venido desarrollando otras hasta nuestros días con diversos enfoques, dependiendo de las necesidades teórico-prácticas que las originan. Dichas proposiciones han sido siempre discutidas, analizadas y reelaboradas, pero de hecho constituyen el punto de partida para todas las divisiones genéricas, pues Aristóteles es el primero que codifica formalmente los elementos estructurales y temáticos que componen a los géneros: el tipo de lenguaje que ha de usar cada uno; los personajes con sus características; los ambientes físicos y psíquicos en donde ha de llevarse a cabo la acción de los personajes; el uso del tiempo literario; las ideas que debe contener una obra.



Unidades Aristotélicas (Poética) <sup>1</sup>	TIEMPO LUGAR ACCION	Unidades Dramáticas Clásicas
---	---------------------------	------------------------------------

Es cierto que algunos de estos principios han sido replanteados a lo largo de los siglos: el uso de los tiempos dentro de la narrativa en la novela del siglo XX, los tiempos dramáticos de Harold Pinter, o los juegos espacio- temporales que descubre el ciné. Sin embargo no podemos dejar de reconocer que gracias a ellos somos capaces de determinar, elaborar y crear un sin fin de posibilidades.

De hecho, las teorías literarias, en general, no deben ser tomadas como recetas sino, bien como puntos de partida estructurales para la creación dramática, o bien para el análisis dramaturgico. Esto no demerita a la obra en sí sino al contrario, amplía las posibilidades de lecturas e interpretaciones para una mejor escenificación.

Cuando Aristóteles declara la necesidad de clasificar las "imitaciones" que creaba la literatura según "el número y la cualidad de las partes"<sup>2</sup>, estaba sentando las bases de la teoría literaria en general y de la teoría dramática en particular: "...En suma, la imitación consiste en estas tres diferencias, como dijimos, a saber: con qué medios, qué cosas y cómo..."<sup>3</sup>. En la Poética se insiste constantemente en la necesidad que el arte tiene de encontrar la verosimilitud de lo que refleja, comparando siempre al poeta con el pintor, y dándoles mayores virtudes en la medida que logra retratar fielmente la

1.- La doctrina de las tres unidades dramáticas (Acción, Tiempo, Lugar) fue elaborada por los comentaristas italianos de Aristóteles a lo largo del siglo XVI. Lodovico Castelvetro dió forma definitiva a las tres unidades aristotélicas en 1570, proponiéndolas como reglas inviolables de la composición dramática. De los tradicionalistas italianos las tomaron los franceses, y fue en Francia donde los dramaturgos las observaron con mayor rigor.

2.- Aristóteles: El arte poética, p. 25.

3.- *Ibidem*, p. 28.

realidad. Aún en el caso de que el poeta se tome el atributo de modificarla para embellecerla, esto debe hacerse siempre en función de la idea de la imitación.

El ordenamiento aristotélico seguía aparentemente el orden natural de las cosas (principio, medio y fin). En su lógica interna se acomodan los acontecimientos dentro de un determinado Tiempo y Espacio. Estos principios siguen considerándose determinantes para la elaboración formal del drama.

Aristóteles señala una tendencia para utilizar el material dramático, los hechos, desde un punto de vista personal, el cual determina la relación de esos hechos con la realidad que se retrata, sean o no estos reflejados fielmente:

*"Siendo el poeta imitador a manera de pintor o de cualquier otro autor de retratos, ha de imitar por precisión una de estas tres cosas, a saber: cuáles fueron o son los originales cuáles se dice y piensa que hayan sido, o cuáles debieran ser."* <sup>4</sup>

Esto es de suma importancia para el arte dramático ya que establece la relación que existe entre la realidad y el texto. El poeta-dramaturgo seleccionará para la elaboración de la obra cual será el carácter de esa relación y la mostrará de manera directa, indirecta o sustituida. Asimismo el binomio realidad-texto determinará también el tipo de respuesta que ha de tener el público al recibir dicha obra durante su representación.

La tendencia aristotélica de juzgar una obra por la fidelidad que guarda con respecto a lo que retrata, (es decir la vida misma), es la causa de la mala interpretación que existe al considerar a Eurípides como un trágico menor que Esquilo o que Sófocles; cuando en realidad se trata de un dramaturgo innovador, solamente que mal leído.

---

4.- *Ibidem*, p. 81.

Una de las tantas discusiones acerca de la importancia que tiene el texto dramático en la representación consiste en darle un mayor peso a uno o a otro: la puesta en escena es únicamente una ejemplificación del texto, o bien el texto es pretexto. Al respecto encontramos matices y posiciones muy variados, desde los más conservadores hasta los más atrevidos e innovadores. Aristóteles nos dice que la "perspectiva", (la puesta en escena), que únicamente pertenece al drama como género, es la representación de los hechos y que eso no es digno de estudio en la poética:

*"La perspectiva es, sin duda, de gran recreo a la vista, pero la de menos estudio y menos propia de la poética, puesto que la tragedia tiene su mérito aun fuera del espectáculo y de los farsantes. Además que cuanto, al aparato de la escena es obra más bien del arte del maquinista, que no de los poetas" <sup>4</sup>*

Con estas palabras se implantaba la división entre el lenguaje literario y el lenguaje escénico. Cabe mencionar que Aristóteles observaba y describía, para decirlo de una manera moderna, un fenómeno ya realizado: el teatro. Fue él quien se detuvo a separar los elementos que componían el hecho escénico.

A partir de la diversidad de obras dramáticas que aparecieron en este siglo y del aumento en los conocimientos sobre el mundo clásico, se vio la necesidad de ampliar las proposiciones aristotélicas con otras que respondieran a dicha diversidad. Bentley, Kitto y otros autores retomaron el problema de los géneros dramáticos y ofrecieron una serie de enfoques y lecturas totalmente nuevos, que rompían con las concepciones y moldes de los análisis literarios anteriores. Luisa Josefina Hernández es sin duda uno de los pocos escritores nacionales que con rigor y minuciosidad ha estudiado los diversos géneros de la dramaturgia universal y mexicana y ha llegado a proponer un riguroso sistema de análisis dramático de carácter teórico-práctico. Estos

---

4.- *Ibidem*, p. 42.

conocimientos se difunden en sus cátedras, Teoría y Composición Dramática y Seminario de Composición Dramática de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Reproducimos a continuación los elementos que deben ser considerados básicos para el análisis y realización teórico práctica del texto dramático según Luisa Josefina Hernández:

TONO	Unidades
ESTILO	Dramáticas
GENERO	Modernas
ACCION	

La teoría dramática es un código de palabras para designar fenómenos que pueden encontrarse en forma constante en diferentes obras de teatro. La proposición teórica consiste en distinguir siete diferentes tipos de formas dramáticas o géneros, agrupados en dos estilos:

<b>ESTILO</b>	<i>Estilo Realista</i> _____ (Géneros que manejan la realidad)	Tragedia Comedia Pieza
	<i>Estilo no Realista</i> _____ (Géneros que no manejan la realidad o la sustituyen)	Obra Didáctica Melodrama Tragicomedia Farsa

Todos los géneros dramáticos, con excepción de la pieza,<sup>5</sup> tienen su origen en Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes.

5.- La pieza se define como género en el siglo XIX. El antecedente directo de este género es el modelo formal de la "pieza bien hecha" francesa, del cual tomó su nombre.

### Relaciones con la realidad de los hechos dramáticos.

Como sabemos, la literatura tiene una relación con la realidad en tanto que toma de ella el material con que trabaja: las historias, las anécdotas, los temas, los personajes mismos. Esto está codificado a través de la percepción e intenciones del escritor, e influido por la época que produce la obra, por las condiciones sociales y por las ideas creativas y literarias que están vigentes en el momento de su concepción.

La literatura, en su relación con la realidad, ha fluctuado siempre entre la fidelidad de la copia o la simbolización. Las corrientes literarias del siglo XIX, son prueba de ello. Es en este sentido que podemos encontrar en el drama una estrecha relación entre el texto y la realidad en tanto que maneja los hechos de lo que conocemos como *realidad objetiva* desde distintos puntos de vista o enfoques.

La relación entre realidad objetiva y obra es de suma importancia pues determinará el tipo de material dramático que el autor usará en el texto para determinar el efecto que recibirá el espectador, el tipo de puesta en escena que habrá de realizarse y el estilo y la técnica actoral que ha de usarse en la representación.

De acuerdo al código establecido por la profesora Hernández, es necesario observar las siguientes relaciones de los hechos dramáticos:

Probabilidad: es definida cuando las acciones, situaciones del texto, son frecuentes y comunes al ser humano dentro de su propio contexto, trabajando siempre bajo una ley lógica de causa y efecto.

Posibilidad: se define a partir de la no obligación con la ley lógica de causa y efecto. Los sucesos pueden ocurrir excepcionalmente .

Imposibilidad: son los sucesos maravillosos, que se conciben a partir de la fantasía y de la sustitución de la realidad y sus leyes naturales.

El ejemplo de la moneda ilustra con claridad la anterior relación: al ser lanzada al aire una moneda sabemos que caerá "águila" o "sol", es probable en un cincuenta por ciento. Cabe la posibilidad de que la moneda caiga de canto o parada, tal vez se atore con algo. Nunca, hasta el momento, al lanzar la moneda ésta quedará en el aire. Es imposible.

De la misma manera las acciones de nuestras vidas están llenas de estas relaciones. Todos tenemos un cotidiano lleno de acciones repetidas y compartidas con el resto de nuestros semejantes y algunas particularidades, pero no hay ejemplos de imposibilidad.

Ya Aristóteles habla de la verosimilitud que el drama necesita para que el público reconozca y se reconozca en situaciones similares a lo que está viendo en la representación:

*"...que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso las cosas referidas por Herodoto, y no menos sería la verdadera historia en verso que sin verso); sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales como sucedieron, y éste como era natural que sucediesen".*<sup>6</sup>

Hemos mencionado que los géneros dramáticos se agrupan en dos estilos: los realistas y los no realistas. Los primeros (Tragedia, Comedia y Pieza), manejan hechos probables, por su relación directa con la realidad. Este hecho determinará tanto el tipo de personajes que utilizan como el carácter que poseen. Así, sus personajes principales serán complejos, por su carácter, su comportamiento y su trayectoria.

---

6.- Aristóteles, op. cit., p. 45.

En cambio en las obras no realistas, es decir aquellas que tienen una relación indirecta o de sustitución de la realidad, (Melodrama, Tragicomedia, Obra Didáctica y Farsa) tenemos a personajes de carácter simple que se mueven en un sin fin de situaciones para demostrarnos su comportamiento.

Antes de enunciar un modelo teórico general para cada uno de los géneros dramáticos<sup>7</sup>, es necesario definir el uso y la aplicación de dos términos básicos según la maestra Hernández: tono, es la relación del texto con la realidad objetiva desde los distintos enfoques que propone el dramaturgo en la totalidad del texto; ésto determinará el efecto que se producirá en el espectador por los elementos estructurales del drama (concepción, circunstancia, carácter y lenguaje). La interrelación de estos elementos producen un determinado efecto escénico que repercutirá en el estado anímico del espectador. Concepción es la idea básica para la distribución del material dramático obedeciendo a un orden, estructura, preestablecido por el autor.

Debemos insistir en anotar que ninguno de los siguientes modelos son recetas para el análisis sino puntos de partida para la investigación y la elaboración del drama, tomando en cuenta que cada obra es una entidad individual. Por otro lado cabe subrayar que ha sido necesario sintetizar los elementos de cada uno de los géneros, pues la intención de este trabajo es estudiar exclusivamente la farsa y en particular aquella que escribe Aristófanes.

---

7.-La mayoría de estas notas son tomadas en apuntes hechos durante la cátedra de la maestra Luisa Josefina Hernández, el seminario sobre géneros dramáticos de Gustavo Torres Cuesta (1988), y el taller de análisis de textos de Sergio Torres Cuesta (1987, 1989).

---

## I.-GÉNEROS REALISTAS:

### TRAGEDIA:

La tragedia es el enfrentamiento del hombre con su destino, entendido éste como la relación causa y efecto de nuestros actos. La probabilidad de los sucesos se da si tomamos en cuenta que toda tragedia ocurre dentro de un cosmos determinado, es decir dentro de una serie de valores éticos, sociales, políticos, económicos y religiosos en los que se desarrolla la obra. El cosmos tiene un orden propio, un equilibrio que se ve alterado o roto por la acción del protagonista, personaje trágico. Para que el orden vuelva a restablecerse el transgresor puede ser incluso destruído.

El personaje trágico posee una serie de cualidades y defectos. Esto lo configura como un personaje complejo. El personaje trágico posee una pasión, definida esta como un sentimiento tan alto que enceguece la razón. Ella le conduce a cometer un error trágico, apoyado por las circunstancias. La tragedia por la seriedad del asunto y por la interrelación de sus personajes tiene un tono trágico. La tragedia tiene una concepción temática por tratarse de un enfoque que va de lo general ,la obra misma,a lo particular del tema.

Una de las principales funciones de la tragedia es la de provocar en el espectador la catarsis<sup>8</sup> a través de la compasión y el terror, con lo que se pretende lograr una mejoría espiritual y moral en él:

*"La tragedia es desde su origen clásico un género religioso, no sólo por la fecha y el sentido de sus representaciones, sino porque presume la existencia de un orden divino y la intervención directa de los dioses."*<sup>9</sup>

---

8.- Este término será definido en el capítulo II.

9.- Luisa Josefina Hernández: "Introducción al Rey Lear", Jalapa, Universidad Veracruzana, 1966, pp. 29 y s. *apud.* John Kenneth Knowles: Luisa Josefina Hernández: Teoría y Práctica del Drama, p. 9.



Un posible esquema de la tragedia sería:

Enfoque teórico (género):	Tragedia.
Forma de relación con la realidad:	directa.
Material dramático:	hechos probables.
Carácter de los personajes:	complejo.
Tono:	trágico.
Efecto en el público:	catarsis trágica.
Lenguaje:	en ella el realismo se da a través de un sistema de síntesis y selección. Sistema sintético.
Concepción del autor:	(Temático). temática.

### COMEDIA:

La comedia es un género realista por la probabilidad de sus hechos y la verosimilitud de sus personajes. Uno de ellos, el personaje principal, tiene un vicio, una conducta perniciosa que afecta a los seres que lo rodean, ya sea familiar o socialmente, lo que le confiere un comportamiento cómico para el espectador, que identifica este exceso generalmente en el vecino. Esta conducta perniciosa tiene que ser corregida a través de un castigo de orden social, "escarnio público", en donde el vicioso paga su equivocada conducta. Aristóteles da origen teórico a la comedia.

Otra forma de la comedia es la que se denomina "de enredo" y como su nombre lo dice, la anécdota se desarrolla a partir de una confusión de la cual se originan una serie de malos entendidos para los personajes. Estos finalmente son resueltos cuando el enredo está en un punto crítico, lo que provoca la hilaridad del espectador.

Un posible esquema para la comedia sería:

Enfoque teórico (género):	Comedia.
Forma de relación con la realidad:	directa.
Material dramático:	hechos probables.
Carácter de los personajes:	complejo.
Tono:	cómico.
Efecto en el público:	moraleja.
Lenguaje:	en ella el realismo se da a través de un sistema de síntesis y selección.
Concepción del autor:	Sistema sintético. anecdótica.

### PIEZA:

La pieza es el único género dramático inventado por el hombre moderno y su definición como género se atribuye a Antón Chejov. Es el drama de la pequeña burguesía que se ve retratada con todas sus circunstancias y conflictos. Los personajes se enfrentan a sí mismos y a su imposibilidad de cambio, y presentan una resignación frente a su propia vida. La pieza propone una intensa aventura emotiva de los personajes, una profunda reflexión de su vida y una aceptación de su realidad. El tono de este tipo de obras es el cotidiano en donde las acciones físicas aparentemente son intrascendentes, pero que en realidad están cargadas de un alto contenido emotivo. La estructuración formal consiste en el apego a las unidades de tiempo, lugar y acción que el siglo XVI atribuyó a Aristóteles. La acción se desenvuelve en tres partes: presentación, desarrollo y desenlace, dividida lógicamente en actos.

El manejo que la pieza hace del espacio y del tiempo también es formal. El tiempo en que transcurren las obras es breve y lineal; la acción generalmente concluye con una situación similar a la inicial: nada ha cambiado.

Un posible esquema de la pieza podría ser:

Enfoque teórico (género):	Pieza.
Forma de relación con la realidad:	directa.
Material dramático:	hechos probables.
Carácter de los personajes:	complejo.
Tono:	cotidiano.
Efecto en el público:	catarsis aristotélica.
Lenguaje:	en ella el realismo se da a través de un sistema de síntesis y selección.
	Sistema sintético.
Concepción del autor:	formal.

## II.-GÉNEROS NO REALISTAS:

### MELODRAMA:

El origen de este género se atribuye a Eurípides. El uso de los hechos son posibles en tanto que no nos ocurren cotidianamente; plantea una simplicidad de carácter frente a una riqueza y abundancia de la anécdota, para mostrarnos las diversas situaciones en que se mueven los personajes. En el melodrama hay una complejidad anecdótica y un enfrentamiento emotivo de los personajes que provocan en el espectador un ejercicio de sus propios sentimientos. En este género tenemos un enfrentamiento entre ideas, sentimiento o caracteres, lo cual vuelve a este género fácil y comprensible para el público. Las reacciones de los personajes siempre son de intensidad, más altas que el estímulo que las provoca, por ello decimos que el tono es patético.

Un posible esquema para el melodrama sería:

Enfoque teórico (género):	Melodrama.
Forma de relación con la realidad:	indirecta.
Material dramático:	hechos posibles.
Carácter de los personajes:	simple.
Tono:	patético.
Efecto en el público:	ejercicio de emociones y sentimientos.

Lenguaje:	en los géneros no realistas se da a través de un sistema de análisis y descripción. Sistema Analítico.
Concepción del autor:	anecdótica.

### TRAGICOMEDIA:

Eurípides es el creador de este género, que tiene como una de sus principales características el poseer un doble tono: cómico y serio. La tragicomedia tiene una concepción anecdótica que sirve para presentarnos al personaje como un héroe que persigue una meta definida, positiva o negativa; en el primer caso estamos ante un personaje virtuoso, en el segundo ante uno vicioso. Para alcanzar este fin el héroe tiene que atravesar una serie de obstáculos cómicos, si es virtuoso, o serios, si es vicioso, lo que hace que este género presente un tono doble que determina la seriedad o comicidad de la escena. Por la excepcionalidad de las situaciones podemos afirmar que los hechos son posibles, por ello es un género no realista. El público al ver los esfuerzos del héroe, virtuoso (tono serio) o vicioso (tono cómico), por conseguir una meta logra una mejoría espiritual.

Un posible esquema para la tragicomedia sería:

Enfoque teórico (género):	Tragicomedia.
Forma de relación con la realidad:	indirecta.
Material dramático:	hechos posibles e imposibles.
Carácter de los personajes:	simple.
Tono:	serio/cómico.
Efecto en el público:	riqueza espiritual.
Lenguaje:	en los géneros no realistas se da a través de un sistema de análisis y descripción. Sistema Analítico.
Concepción del autor:	anecdótica.

**OBRA DIDACTICA:**

Eurípides es también el creador de este género, cuya principal característica es la intención didáctica. El autor quiere, de manera consciente, convencer al espectador con una serie de mensajes claros y explícitos para que éste los reflexione y tenga un cambio de conducta. Para ello se vale de una estructura lógica que permita el razonamiento: planteamiento de un problema, exposición y desarrollo de la situación, planteamiento de las causas, solución al problema (tesis, antítesis, síntesis). Para conducir al espectador a la reflexión es necesario que observe con claridad la situación, que no únicamente vea el aspecto emotivo sino que tome una posición al respecto; para ello utiliza personajes simples colocados en una serie de situaciones que ilustren el silogismo que propone el autor. De allí su carácter didáctico pues quiere adoctrinar e instruir al público como su principal función. A ello se debe su tono didáctico.

La obra didáctica se puede nutrir de otro tono como material interno, propio del melodrama o de la comedia, para llevar a cabo su intención didáctica. Del melodrama toma la idea de la contraposición pues ésta presenta características de gran utilidad para la intención didáctica. De la comedia toma la idea del vicio.

Un posible esquema para la obra didáctica sería:

Enfoque teórico (género):

Forma de relación con la realidad:

Material dramático:

Carácter de los personajes:

Tono:

Efecto en el público:

Lenguaje:

Obra Didáctica.

indirecta.

hechos posibles.

simple.

informativo.

razonamiento para una acción inmediata.

en los géneros no realistas se da a través de un sistema de análisis y

Concepción del autor:

descripción. Sistemas  
variados.  
concepción lógica.

### FARSA:

La farsa es un género catártico que trabaja con sucesos imposibles. Sustituye a la realidad elaborando sus propios símbolos que pueden presentarse en las situaciones, en el lenguaje o en los caracteres. En ella pueden representarse deseos insatisfechos, represiones y sueños; de allí su carácter liberador. Por la violencia de las situaciones, la exageración de los caracteres y la transgresión constante de la realidad, se deduce su carácter catártico que se da por el tono grotesco que produce la sustitución de la realidad, lo que provoca emociones encontradas en el espectador. En la farsa todo puede ocurrir.

El proceso de simbolización de la realidad se lleva a cabo mediante la sustitución de la misma. La farsa como género, necesita forzosamente de la concepción y la trayectoria de los personajes de uno de los seis géneros anteriores, pues el tono grotesco se logra mediante la sustitución de la realidad, no por la concepción del subgénero de la obra. El efecto a provocar en el público es la catarsis fársica. A partir de esto podríamos proponer la siguiente clasificación para la farsa:

GENERO	SUBGENERO
1.-FARSA Tono grotesco. catarsis fársica.	TRAGICA. Concepción temática. Trayectoria de los personajes.
2.-FARSA  Tono grotesco. catarsis fársica.	COMICA  Concepción anecdótica. Trayectoria de los personajes.

3.-FARSA	CON FONDO DE PIEZA.
Tono grotesco. catarsis fársica.	Concepción formal. Trayectoria de los personajes.
4.-FARSA	MELODRAMÁTICA.
Tono grotesco. catarsis fársica.	Concepción anecdótica. Trayectoria de los personajes.
5.-FARSA	TRAGICOMICA.
Tono grotesco. catarsis fársica.	Concepción anecdótica. Trayectoria de los personajes.
6.-FARSA	DIDÁCTICA.
Tono grotesco. catarsis fársica.	Concepción lógica. Trayectoria de los personajes.

La farsa toma "prestada" el tipo de concepción correspondiente a cada género: temática, formal, anecdótica, lógica. Asimismo el material que selecciona el dramaturgo puede ser trabajado a través de la sustitución del carácter, del lenguaje o de la circunstancia. Esta sustitución puede presentarse indistintamente en cualquiera de esos elementos, o en dos e incluso en los tres. Basta que alguna de ellos sea sustituido, es decir simbolizado, para que todo el material se vea afectado. La farsa se logra, en consecuencia, por el tono y por la catarsis fársica que provoca en el espectador.

Un posible esquema general de la farsa sería:

Enfoque teórico (género):	Farsa.
Forma de relación con la realidad:	sustituída o simbólica .
Material dramático:	hechos imposibles.
Carácter de los personajes:	simple o complejo dependiendo el subgénero; puede ser un

	caracter sustuído o simbólico.
Tono:	grotesco.
Efecto en el público:	catarsis farsica.
Lenguaje:	en los géneros no realistas se da a través de un sistema de análisis y descripción. Sistema Analítico. En la farsa puede darse la sustitución de lenguaje. Sistema Simbólico.
Concepción del autor:	se da según la concepción del género subyacente.

Hemos visto como la teoría dramática propuesta para este análisis es un sistema perfectamente articulado entre sí para obtener un tipo de análisis teórico del drama en su aspecto obra-texto, pero sin descuidar su carácter representacional, desde el momento mismo en que se toma en cuenta el efecto que se producirá en el espectador. El texto es el punto de partida de la representación escénica y en la medida que tengamos una concepción clara del mismo, podremos trabajar el aspecto práctico. Aún cuando el creador escénico desee cambiar o enriquecer el texto, no puede perder de vista su aspecto genérico, pues éste nos da las pautas para el adecuado funcionamiento del espectáculo, para darle los instrumentos necesarios al actor para su buen desempeño; en fin, para que la creatividad fluya en beneficio del espectáculo y por supuesto del público.



## CAPITULO II:

### LA FARSA

#### Definición general.

El término farsa, en la concepción popular, está asociado generalmente a una mentira, a un engaño; quien la practica es un *farsante*.

La crítica literaria de alguna manera también ha tenido subvalorada esta forma dramática, es una hija adoptiva de procedencia dudosa. Dice el diccionario de teatro acerca de ella:

*"Se define siempre a la farsa como una forma primitiva y grosera que no podría elevarse al nivel de la comedia. En cuanto a esta tosquedad, nunca se sabe si se atañe a los procedimientos excesivamente visibles e infantiles de lo cómico o a la temática escatológica."* <sup>1</sup>

En esta definición encontramos ya dos de las tendencias más arraigadas para explicar la farsa: por un lado su relación con la comedia y por el otro su naturaleza *primitiva* y poco elegante. *"Se le asocia comúnmente a lo cómico, grotesco y bufonesco, a una risa grosera y a un estilo poco refinado."*<sup>2</sup> Es como si no pudiese explicarse por sí misma, como si fuera un género menor que además da pena presentar en sociedad por su poco refinamiento.

Sin embargo es gracias a este poco refinamiento que debe su popularidad, además de sus innegables recursos teatrales, de gran efecto, en donde la atención está fijada en los actores que hacen gala de sus capacidades histriónicas para mantener el favor del público. La farsa *"hace reír con una risa franca y popular; para esto se vale de medios consagrados que ella varía a*

---

1.-Patrice Pavis: Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología, p. 218.

2.-*Ibidem*.

su gusto y según su inspiración: personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas, mímicas, muecas, retruécanos, serie de situaciones cómicas, de gestos y palabras, una tonalidad copiosamente escatológica u obscena. Los sentimientos son elementales, la intriga construida a tontas y a locas: la alegría y el movimiento lo envuelven todo".<sup>3</sup>

La representación fársica se constituye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés. Niega determinados valores y conductas, pero no para destruirlas sino para renovarlas o transformarlas positivamente.<sup>4</sup>

La farsa aristofánica es un tipo de drama que intenta, casi exclusivamente, provocar la catarsis a través de la risa. Depende de la acción más que del carácter. La acción puede ser sutil u obvia, compleja o simple; pero la intromisión de temas serios, tiende a anular su principal objetivo. El ingrediente principal de la farsa es la incongruencia. Aún los caracteres realistas son colocados en situaciones irreales o bien, los caracteres irreales son enfrentados a situaciones de la realidad cotidiana. El humor en estas obras consiste en crear una creciente histeria y desesperación que provocan reacciones impredecibles.<sup>5</sup>

La exageración, hasta el punto del absurdo, y el ridículo son las principales técnicas del autor fársico para arrancar la carcajada en el público. "Lo que nos mueve a la risa, sería pues el absurdo, presentado bajo un aspecto concreto, un absurdo visible, o también un absurdo, aparente que se acepta en seguida y en seguida se corrige, o mejor aún, lo que es absurdo por una lado y tiene

---

3.-Mauron,C. *Psychocritique du genre comique* Paris, 1964. *apud Ibidem*.

4.-Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. p. 16.

5.-Kenneth McLeish: *The Theatre of Aristophanes*, p. 15.

*razonada explicación por otro*".<sup>6</sup> Los personajes se convierten en un medio para lograr este efecto aparentemente caótico de la farsa. "Los héroes irreales usan elementos del mundo para amenazar y desafiar a los otros, mientras que los héroes reales son amenazados y desafiados por el mundo externo."<sup>7</sup> El desarrollo del ridículo se incrementa conforme transcurre la acción para conducir al espectador a un estado de euforia.

Uno de los argumentos usados por la crítica literaria para relacionar a la farsa con la comedia es que ambas utilizan el humor. Existe una tendencia a llamar "cómico" a todo aquello que provoque risa, así como "trágico" a cualquier desgracia. No hay nada más erróneo para una clasificación genérica, para la elaboración de un drama o para la realización escénica. Existen elementos estructurales y formales que sitúan a cada uno de los géneros en un lugar determinado. La comedia es un género realista mientras que la farsa no.

Esta confusión parte desde Aristóteles, cuando éste toma como punto de partida para la clasificación dramática la verosimilitud de los hechos y, por principio, infravalora a la comedia respecto a la tragedia.

Aristóteles en su empeño por mostrar a la tragedia como el arte más sublime, se niega la posibilidad de otras formas artísticas que no tengan que ver con una "buena" imitación:

*"En todo caso, más vale elegir cosas naturalmente imposibles, con tal que parezcan verosímiles, que no las posibles, si parecen increíbles."*<sup>8</sup>

---

6.-Henri Bergson: *La Risa*, p.106.

7.-*Ibidem*.

8.-Aristóteles: *op. cit.*, p.27.

Cuando contemporáneamente analizamos una comedia de carácter, en donde tenemos un escarnio público y un vicio que es castigado, encontramos entonces que Aristóteles se aproxima teóricamente a este género:

*"porque los imitadores imitan a sujetos que obran, y éstos por fuerza han de ser malos o buenos, pues a solos éstos acompañan las costumbres (siendo así que cada cual se distingue en las costumbres por la virtud o por el vicio), es, sin duda, necesario imitar, o a los mejores que los nuestros, o a los peores, o tales cuales, a la manera de los pintores."* <sup>9</sup>

Entre los muchos aciertos de Aristóteles está el de adelantarse teóricamente al concepto moderno de la comedia. Ahora bien, cuando tratamos de aplicar sus conceptos a lo que se conoce como Comedia antigua, en particular a Aristófanes, encontramos ciertas dificultades. Por lo tanto tendríamos que buscar una mayor precisión teórica para el análisis de la obra aristofánica.

El prejuicio se acentúa aún más cuando se quieren aplicar a la farsa, los pocos conceptos que tiene La poética sobre la comedia. Encontramos así, incongruencia teórica y por lo tanto la consideración de que las obras fársicas son comedias menores o mal hechas. Este prejuicio es argumentado incluso contra Aristófanes. Pero los detractores de la farsa cometen dos graves confusiones: en primer lugar tendríamos que la comedia y la farsa son dos géneros distintos; en segundo que Aristófanes no escribe comedias sino farsas.

Recordemos que mientras la farsa distorsiona y parodia la condición humana, la comedia la describe y define. La comedia se basa más en el carácter que en la acción, su efecto puede ser hilarante, pero más bien produce un placer serio, una leve sonrisa ante la fragilidad y la debilidad humana.

---

9.-Ibidem. El subrayado es mío.

La ironía y el ridículo en la comedia y lo grotesco en la farsa son los métodos predominantes para provocar la risa. Aunque la comedia utilice la exageración y la parodia, éstas nunca llegan a tener el peso que tienen en la farsa.<sup>10</sup> Por lo tanto intentaremos más adelante establecer el género de farsa en dos textos de Aristófanes y no el de comedia.

#### La farsa como género dramático.

Uno de los principales elementos para la construcción o el análisis de la farsa es el tipo de hechos que ésta maneja, es decir, los hechos imposibles.

Otro elemento clave es el proceso de simbolización de la realidad que ésta requiere para su elaboración. Estamos tomando este proceso como la transgresión que se hace de la realidad, de los personajes, de la anécdota o bien del lenguaje. Basta que exista alguna de estas sustituciones para que el drama se convierta en farsa con hechos imposibles.

*"El mecanismo primordial de la farsa es la sustitución de la realidad por un concepto visual y verbal semejante al símbolo que es perfectamente reconocible para quien lo percibe, pero que obviamente no es la realidad misma, no propone su equivalencia sino ocupa su lugar." 11*

En ella se representan deseos insatisfechos, sueños, represiones; de allí su carácter liberador, su función catártica. Esta función es de gran importancia para comprender el tipo de situaciones y de personajes que la farsa propone. Para lograr dicha catarsis se vale de símbolos que utiliza, las situaciones límite que plantea, la violencia con que muestra los caracteres, la transgresión constante de la lógica de la realidad. En ella todo puede ocurrir.

10.-Kenneth McLeish: *op. cit.*, p.16.

11.-John Kenneth Knowles: *op. cit.*, p.11.

Es necesario saber distinguir la realidad de la fantasía y también de pronto perder los límites. En la fantasía todo es posible, podemos atravesar paredes, volar, doblar columnas como Hércules, o simplemente volvernos invisibles a la vista de los demás con sólo desearlo. La fantasía multiplica nuestra posibilidades de vida. Gracias a ella aprendemos a conocer nuestros límites y también nuestros deseos. La fantasía nos conduce al terreno de lo uñópico y del deseo.

Existe una clara barrera entre el acto de fantasear y el acto de realización. El hecho de desear no implica realizar.

Sin embargo, si nos entregamos por completo a una fantasía, la estamos *viviendo* en tanto que nos aporta experiencia y conocimiento, al mismo tiempo que nos da gratificaciones placenteras. Aquellos que saben distinguir la fantasía y la realidad, encuentran gratificaciones en el hecho de entregarse a la fantasía, ya que pueden entregarse también a una irreflexiva violencia. Si el arte no tiene en cuenta la violencia no puede llegar al fondo de las cosas. Si suprimimos la violencia, estamos suprimiendo de alguna manera la materia prima del drama que es el conflicto.

Es un hecho que parte de nuestra violencia física y mental puede ser disipada mediante la risa ya que esta produce efectos benéficos porque nos hace "descargarnos" emocionalmente, de allí su importancia catártica.

Pero la efectividad de la farsa no radica únicamente en su carácter liberador, sino que además brinda al espectador un universo rico en imágenes plásticas, auditivas, de color. Posee toda la efectividad escénica que unida a su carácter amoral, la convierten en un fuerte instrumento de crítica.

*"Esta rapidez y esta fuerza otorgan a la farsa un criterio 'subversivo' contra los poderes morales o políticos, los tabúes sexuales, el*

*racionalismo y las reglas de la tragedia. A través de la farsa, el espectador se venga de las limitaciones de la realidad y de la sabia razón. Los impulsos y la risa liberadora triunfan ante la inhibición y la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonería de la 'licencia poética' "*

12

### Lo grotesco en la farsa.

Hemos definido el tono como la relación del texto con la realidad objetiva, lo que determinará el efecto que se producirá en el espectador por medio de los elementos estructurales del drama (concepción, circunstancia, carácter y lenguaje). La interrelación de estos elementos produce un determinado efecto escénico que repercutirá en el estado anímico del espectador. Esta sustitución provoca en el espectador dos emociones encontradas que le provocará una catarsis fásica.

El concepto de lo grotesco que se aplica a la farsa se da por el carácter de irrealidad que ocurre en escena, por el juego escénico, por la ruptura de la lógica que crea en cada texto una realidad propia y única. Es por ello que la teoría deja de funcionar mecánicamente y se convierte en un mero instrumento para poder ver a la obra en su propio contexto, con los valores que la están determinando.

*"El término grotesco<sup>13</sup> es aplicado por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No se distinguían las fronteras claras e inherentes que dividen esos "reinos naturales" en el ámbito habitual del mundo: en el grotesco, esas fronteras son audazmente superadas."*

14

---

12.-Patrice Pavis: op. cit., pp. 218 y s.

13.-A fines del siglo XV, a raíz de excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de las termas de Tito, se descubrió un tipo de pintura ornamental desconocida hasta entonces. Se le denominó "grotesca", un derivado del sustantivo italiano "grotta" (gruta).

14.-Mijail Bajtin: op. cit., p. 35.

### Los subgéneros de la farsa

El proceso de simbolización puede realizarse en cualquiera de los géneros. Podemos llevar más allá de los límites a los hechos probables y posibles, convertirlos en imposibles, simbolizarlos, para obtener una farsa. El tono grotesco de la farsa se logra por la sustitución de la realidad que provoca dos emociones encontradas en el espectador. Del subgénero conserva la concepción de los seis géneros anteriores (temático, formal, anecdótico, lógico) y la trayectoria de los personajes. Recordemos que el material que selecciona el dramaturgo puede ser trabajado a través de la sustitución del carácter, del lenguaje o de la circunstancia. Esta sustitución puede presentarse indistintamente en cualquiera de esos elementos, o en dos e incluso en los tres. Basta que alguna de ellos sea sustituido, es decir simbolizado, para que todo el material se vea afectado. La obra es una sola unidad que maneja los elementos de la farsa con cada uno de los seis géneros restantes.

### La catarsis en la farsa.

Uno de los elementos del drama que mayor polémica han despertado en la historia de la dramaturgia universal es sin duda el término catarsis y sus implicaciones; el discutido proceso de identificación en el espectador contemporáneo acerca de obras de otros tiempos. En lo que todos coinciden es en su importancia. El individuo al ser liberado emocionalmente es capaz de establecer nuevas relaciones con sus semejantes .

Veamos algunas de las definiciones al respecto:

*"La catarsis, Katharsis, es un término médico que significa purificación. Entre los griegos tuvo a menudo un sentido religioso, ligado al orfismo y a los misterios de Eleusis. Se relaciona con la tragedia en el sentido*



aristotélico mediante la piedad y el temor para obtener una purificación de las pasiones humanas."<sup>15</sup>

*"La catarsis o purgación, referida exclusivamente a la tragedia, delimita así mismo el campo y los efectos de ésta como ligada a un fin que es la acción, en la cual se traducen, siempre con grandeza, pero de muy diversas maneras, la felicidad la infelicidad humanas. Aristóteles mismo había dicho que 'sin acción no puede haber tragedia'"* <sup>16</sup>

La tragedia, la farsa y la pieza son los únicos tres géneros catárticos, que alivian y purifican al espectador. Cada uno de estos géneros utiliza medios específicos:

La tragedia produce una catarsis trágica mediante la compasión y el temor ante la transgresión que ha sufrido el orden cósmico por el personaje trágico en sus plano religioso y/o ético. La catarsis se define cuando el espectador puede contemplar simultáneamente el error trágico, la transgresión y el resultado de ello en el plano cósmico.

*"Lo que el personaje trágico ha provocado es el desorden y, por lo tanto, hay una lógica amplia, universal, en el hecho de que a su vez el personaje trágico se a destruído por este desorden que él mismo provocó."* <sup>17</sup>

En la pieza la catarsis se da por la identificación que tiene el espectador con los personajes ante la equivalencia de carácter entre unos y otros. A esta catarsis se le denomina aristotélica ya que se provoca mediante la identificación. La catarsis fársica se provoca ante la liberación de los impulsos reprimidos que la violencia escénica.

15.- José Ferrater Mora. Diccionario de Filosofía, v. I, pp. 452 y s.

16.- José Antonio Miguez: "Introducción" a Teatro griego. Aristófanes y Menandro, p. XVII.

17.- Luisa Josefina Hernández: "Introducción al rey Lear" Jalapa, Universidad Veracruzana, 1966, apud John Kenneth Knowles: op. cit., p. 35.

Gilbert Murray ha sugerido la idea de que catarsis puede aplicarse con mayor facilidad a la comedia (y para nosotros a la farsa) que a la tragedia en tanto que concordamos con ella más fácilmente.<sup>18</sup>

Una de las características del hombre adulto es la ansiedad y los sentimientos de culpa. Para Freud el chiste es esencialmente catártico; es un alivio no es un estímulo. En este sentido la farsa es un género que *alivia* al espectador.

Antonio López Eire en la introducción a *Las Asambleístas* anota acerca de la catarsis: "Si la tragedia por los efectos de la piedad y el miedo produce una purificación de nuestro espíritu, la comedia nos embriaga con la ilusión momentánea que nos produce contemplar la distorsión de la vida real, una distorsión conscientemente apetecida por nuestra ansias de evasión." <sup>19</sup>

En ambas citas la referencia a la catarsis se aplica a la comedia; sin embargo, hemos revisado con anterioridad la confusión generalizada, incluyendo a los teóricos, entre la comedia y la farsa. Para poder aplicar estas definiciones es necesario recordar que la comedia no es un género catártico mientras que la farsa sí lo es.

La catarsis fársica está relacionada con el "permiso" que nos damos cuando vemos reflejado en el escenario todas nuestras fantasías, hasta las más oscuras. La farsa permite ante todo un goce pleno del espectador, las barreras han sido destruídas y todo puede suceder.

*"...por ello la farsa resulta un género purificador, un sostén de la moral y de la lógica de las acciones diarias, a base de un conjunto de reacciones*

---

18.-Gilbert Murray, *The classical tradition in Poetry*, New York, 1957, *apud* Eric Bentley: *La vida del drama*, p. 209.

19.-Antonio López Eire: *op. cit.*, p. 22.

*lícitas frente a la ficción escénica e inmensamente prohibidas en nuestro trato humano".* 20

La farsa ayuda al espectador a detener por unos instantes el censor cotidiano dejándose arrastrar únicamente por sus sueños y fantasías; por ello no podemos hablar de inmoralidad del espectáculo o del público, pues en lugar de alentarlos a realizar los mismos actos que están observando, les sirve para descargar las tensiones. La violencia en el arte, lejos de tender a convertirnos en seres monstruosos, nos proporciona un saludable desahogo, como una modesta catarsis. La farsa no tiene como objetivo principal el impulso de fuga (temor), sino el impulso de agresión (hostilidad). Para ello se vale del chiste.

El chiste es hostil hacia el que deja desnudo, el objeto del chiste o hacia el oyente, o hacia ambos a la vez. La hostilidad no se haya condicionada por ningún sentido de justicia ni de realidad por lo que crea formas semejantes a fantasías delirantes. La farsa no puede consumarse sin agresión, sin ésta su efecto catártico se disipa y desaparece.

### En busca del placer perdido.

Los seres humanos estamos permanentemente buscando el placer; para ello organizamos nuestras vidas, nuestras profesiones, nuestras relaciones afectivas, nuestros gustos corporales; hacia allí encaminamos una que otra perversión o simplemente pedimos llenar los satisfactores cotidianos e inmediatos. El hombre es por naturaleza lúdico; alrededor de ello se han hecho múltiples estudios por parte de la psicología contemporánea. El juego representa un retorno a la infancia, un contacto directo con el cuerpo, un espacio en donde se nos permite tocar nuestras partes más instintivas, menos

---

20.-Luisa Josefina Hernández: "Un enfoque teórico de la farsa", Introducción a Karl Sterheim, Los calzones, México, UNAM, 1977, *apud* John Kenneth Knowlts: *op. cit.*, p. 11.

racionales. El juego implica un placer múltiple pues nos divierte, nos libera de tensiones, pero también nos enfrenta a un inminente peligro: el perder, el ser lastimado o el convertirnos en el centro de las burlas. Pero a su vez nos estimula para seguir jugando y buscar el triunfo, y con ello, la reafirmación frente a nosotros mismos. A final de cuentas en el juego no hay ni ganadores ni perdedores, todos salimos ganando.

El teatro, desde sus orígenes ha tenido un carácter de juego, de convenciones, en donde unos se divierten al mirar como los otros hacen y también se divierten. Usamos la palabra divertirse en un sentido amplio, no sólomente como "distracción" o "pasatiempo" sino también como "reflexión" e incluso como "toma de conciencia". Por ello el teatro "divierte" desde los niveles más elementales hasta los más profundos. Todos los géneros dramáticos están encaminados a provocar en el espectador una determinada "diversión".

Si el teatro en general nos permite desarrollar, contactar con nuestras capacidades lúdicas, la farsa es en particular el medio más directo para lograrlo. Para ello se vale de la risa, del humor y del chiste.

Eric Bentley en su libro La vida del drama se ocupa de la relación entre el teatro y la importancia que tiene el chiste y el humor en éste.

El primer elemento que mencionaremos es el del humor, pues éste nos permite disfrutar la vida en general desde un ángulo distinto, nos permite ver aspectos diferentes de una misma situación. Pero este "sentido" se adquiere y desarrolla con el paso del tiempo. Cuando se rompe la inocencia a través de la experiencia de la vida llegan la división y la dualidad, las cuales son necesarias para que exista el humor, el ingenio, la farsa.

Una de las finalidades del humor es gratificar nuestros deseos ocultos, reprimidos, sobre personas y situaciones que están fuera de nuestro alcance, ya que eso nos enfrenta a nuestras ansiedades y a nuestras culpas; el humor es un medio que nos permite eludir justamente las ansiedades y culpas.

En la farsa el humor ocupa un lugar muy importante para el dramaturgo y para el público, ya que gracias a éste aceptamos o no las convenciones que propone el autor en su obra; también porque el humor es el mecanismo que nos permitirá gozar las transgresiones a la realidad que la obra plantea. Mijail Bajtin hace referencia a Jean-Paul Sartre en su libro *Introducción a la estética* acerca del humor fársico reflejado en la risa grotesca, aclarando que el término que emplea es el de *humor cruel*, referido a las fiestas de los locos, a ritos y espectáculos cómicos medievales:

*"...El humor cruel no está dirigido contra acontecimientos negativos aislados, sino contra toda la realidad, contra el miedo perfecto y acabado. Lo perfecto es aniquilado como tal por el humor. Gracias a el humor cruel el mundo se convierte en algo exterior, terrible e injustificado, el suelo se mueve bajo nuestros pies, sentimos vértigo porque no vemos nada estable a nuestro alrededor".* <sup>21</sup>

Es claro: ingresamos a mundos desconocidos, al terreno de la fantasía delirante, al mundo del espejo al revés; no sabemos que hay detrás de la puerta. Estamos en la farsa.

Y la farsa usa justamente al chiste como materia prima para conseguir que se expanda nuestro sentido del humor. El chiste como un hecho social, como una manera de enfrentar nuestras realidades y como escape a nuestros instintos agresivos es ampliamente estudiado por Freud en El chiste y su

---

21.-Mijail Bajtin: op. cit., p. 44.

relación con el inconciente; además nos brinda una visión psicoanalítica muy clara que tiene para el individuo y su salud emocional, desglosa al chiste mismo y los elementos que lo componen.

*"Freud distingue dos clases de chistes: los que son inocentes e inocuos, y los que persiguen un propósito, un fin, una tendencia. A la vez señala dos clases de propósitos, destruir y mostrar, despedazar y desnudar. Los chistes destructivos entran en la categoría de sarcasmo, difamación y sátira, y los que desnudan en las obscenidades, chisme y grosería".* <sup>22</sup>

Los chistes inocentes carecen de agudeza, no los sentimos en ningún momento vivos ni atrevidos. "Necesitamos siempre algo más fuerte, más destructivo,-dice Bentley- queremos sátira, obscenidades. Queremos agredir y desnudar."

Kreaepelin definió el chiste como "caprichosa conexión o ligadura, conseguida generalmente por asociación verbal, de dos representantes que contrastan entre sí de un modo cualquiera". <sup>23</sup> Otra definición dice que el chiste "...consiste en tomar una metáfora al pie de la letra". <sup>24</sup>

*"¿Por qué los chistes nos hacen reír? La trama de un chiste puede ser explicada, pero la explicación no es graciosa. El contenido intelectual no es lo más importante. Lo esencial es la experiencia que solemos llamar 'captar' el chiste o 'descubrir la intención'. Esta experiencia es una especie de conmoción, pero, en tanto que las conmociones en general son desagradables, ésta en particular abre una compuerta en algún lado y permite un súbito brote y derrame de placer".* <sup>25</sup>

La palabra toma un papel fundamental en el chiste, es el vehículo mediante el cual tergiversamos, aumentamos o disminuimos la carga agresiva. Pero hay otro elemento muy importante en el chiste: la palabra como juego. Por

22.-Eric Bentley: *op. cit.*, p. 220.

23.-Antonio López Eire: *op. cit.*, p. 31.

24.-A.W.V. Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst*, Bonn-Leipzig, 1923, *apud* Antonio López Eire: *op. cit.*, p. 32.

25.-Bentley, Eric: *op. cit.*, p. 214.

experiencia nacional sabemos del ingenio con que se juega con la palabra, baste caminar por las calles para darnos cuenta de esto.

Sin embargo: "Lo que se necesita no es el chiste en sí: de lo que se tiene necesidad es del oyente".<sup>26</sup> Y esto ya nos concierne, toma una forma teatral, hay un espectador: el oyente.

*"Freud señala que para hacer un chiste se requieren no una o dos personas sino tres. Estas son: el que hace el chiste, el que es objeto de chiste y el oyente, la forma nos es familiar bajo la forma de el cómico, el partenaire y el espectador".*<sup>27</sup>

Las gentes de teatro sabemos de la importancia que tiene un buen chiste en el escenario. Pero sabemos muy bien que el efecto no únicamente depende de nosotros los actores sino también del público, que es "la otra mitad" del chiste; y esa otra mitad cambia noche a noche. Los actores sabemos que si un chiste funciona hoy, tal vez mañana no. ¿Por qué? No hay una respuesta. Bentley opina al respecto:

*"Quien se dedique al estudio y análisis del chiste y sus mecanismos habrá de preguntarse: ¿Hasta dónde es gracioso un chiste en un contexto determinado? Se verá que algunas veces apenas tiene gracia, mientras que en otras ocasiones resulta verdaderamente gracioso. El asunto estriba en el modo en que el público fue conducido hasta el punto en que la risa debía estallar confirmando el chiste."*<sup>28</sup>

La finalidad del teatro no consiste en contar chistes, ni en saber como contarlos, aunque esto es fundamental; sino que el chiste es el instrumento que provoca la risa. De allí su importancia.

---

26.- *Ibidem*, p. 216.

27.- *Ibidem*.

28.- *Ibidem*, p. 218.

*"Sólo el chiste consigue provocar en el público una reacción cuyo tenor es inconfundible y entusiasta: la risa".* 29

### La risa en la farsa.

*"La risa es una fuente de placer."*  
Sigmund Freud.

*"Lo risible es un defecto y una fealdad"*  
Aristóteles.

Es por todos conocido que la risa es una manifestación universal de la alegría. La risa acompaña los momentos felices de nuestras vidas. Es una forma tradicional de saludo, de invitación e incluso de provocación agresiva o sexual. Existen en ella grados e intensidades, modelos culturales, patrones sociales. A la risa se le atribuyen cargas ideológicas: hay maneras "decentes" y maneras "vulgares" de reír. El teatro mismo usa a la risa como uno de sus símbolos. En fin, podemos estudiarla desde distintas ópticas; como manifestación social, como rasgo de personalidad, como finalidad estética. Para nosotros en este estudio, es importante profundizar en la relación farsa-risa.

*"La risa es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo".* 30

En nosotros hay siempre un deseo y un impulso de reír, sin embargo siempre reprimimos este impulso por el temor al ridículo. Ahora bien, cuando cedemos a ese impulso relajamos nuestras tensiones, nos liberamos de

---

29.-*Ibidem*, p.216.

30.-Mijail Bajtin: *op. cit.*, p. 65.



nuestras inhibiciones: es una catarsis. Según la psicología moderna la catarsis se manifiesta por medio de la liberación de la risa, del llanto, de la hostilidad (agresión) y de la ira (desesperación y angustia). La risa es catártica, allí está su conexión con la farsa. Cuando nosotros vemos nuestras prohibiciones deambular por el escenario, ello nos provoca risa. La farsa nos ayuda a liberar estas represiones al verlas reflejadas en el otro.

*"La risa... es ante todo patrimonio del pueblo; todos ríen, la risa es general, en segundo lugar es universal, contiene todas las cosas y la gente, el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlesca y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez."* <sup>31</sup>

Ahora bien, la risa a pesar de ser universal, ha sufrido una evolución histórica. En ella podemos encontrar elementos relacionados con la vida cotidiana, con las creencias populares, con la ideología política o religiosa. En fin, la risa también es una manifestación cultural, una fuente de conocimiento. A partir de que sabemos de que se ríe un pueblo, podemos inferir, en parte, sus procesos emotivos y mentales. *"Se comprende la risa sólo reintegrándola a su medio natural, la sociedad, y determinando ante todo la utilidad de su función, por tratarse de una función integral... La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida común, y debe tener, pues, un significado social".* <sup>32</sup>

En los primitivos pueblos agrícolas existe una relación directa entre la risa, la fiesta, el ritual; la risa tenía un carácter mágico relacionado con la sucesión de las estaciones, con las fases solares y lunares, con la muerte y la renovación de la vegetación y con la sucesión de los ciclos agrícolas, con el tiempo lineal y

31.- *Ibidem.* p. 17.

32.- Henri Bergson: *La Risa*, p. 51.

el tiempo sagrado. A la risa se le otorga singular importancia pues en un sentido positivo, simboliza lo nuevo, lo que está a punto de llegar. La risa adquiere luego un sentido más amplio y profundo: concreta la esperanza popular en un porvenir mejor, en un régimen social y económico más justo, en una nueva situación.<sup>33</sup> Representa la esperanza en el futuro.

La risa es una manifestación plena de la vida, porque su presencia implica un carácter mágico, ritual. "*La forma primitiva de la magia de la risa se basa en la idea que los muertos no pueden reír y sólo ríen los vivos*".<sup>34</sup>

A la luz de este material se nos hace claro el por qué los griegos adoraban a Geleón, dios de la risa<sup>35</sup>, y porque Demeter devuelve con su risa la fertilidad sobre la tierra. Mientras Demeter busca a su hija Perséfone, es llamada "*la que no se ríe*"; sólo después de que la doncella Iamba realiza una serie de gestos obscenos, Demeter ríe y con su risa vuelve sobre la tierra la primavera. La risa es así motivada por el gesto.<sup>36</sup>

Dentro del mundo clásico no sólo encontramos la risa en los dioses, también los hombres se manifestaban con ella. En los cultos agrícolas primitivos, en las festividades fálicas, en el teatro. Al griego se le permitía reírse con sus divinidades, era una forma de contacto con ellas, un modo de rendirles culto. Pero también los griegos se permitían reírse de sus dioses, hacer chistes sobre ellos, y en el teatro, incluso ridiculizarlos. El espectador griego al estarse riendo de sus propios dioses, estaba renovando una cosmovisión primitiva y particular que los acercaba a la divinidad. La risa y la burla también son rituales, existían dentro de un contexto religioso, no estaban aisladas.

---

33.-Mijaíl Bajtín: *op. cit.*, p. 77.

34.-Vladimir Propp: *Edipo a la luz del folklore*, p. 85.

35.-*Ibidem*, p. 64.

36.-*Ibidem*, pp. 74 y s.

La risa que provoca la crítica, expresa la opinión de los espectadores acerca de un mundo en el que se encuentran incluidos ellos mismos. Es por esto que el pueblo mismo se vuelve un participante del espectáculo y responde con su risa a los mensajes que el autor quiere darle, con lo que se transforma en la vida cotidiana el asunto criticado en el escenario; por ello podemos hablar de un teatro evidentemente político, por su sentido popular y crítico. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte.

Bergson afirma a este respecto que: *"La función de la risa consiste precisamente en reprimir toda tendencia aisladora; su objeto es corregir la rigidez y darle nueva flexibilidad, hacer que cada uno vuelva a adaptarse a los demás, limar las asperezas"*.<sup>37</sup> De esto se infiere que la risa es un elemento socializador que integra al individuo en la colectividad. Es por tanto una manifestación de vitalidad en el hombre. *"Lo hecho, lo rígido, lo mecánico, en oposición a lo vivo, a lo flexible, lo que siempre varía; la distracción como lo inverso a la atención; el automatismo, en fin, en contraposición a la libertad de acción, he ahí, en suma, lo que determina la risa y lo que tiende a corregirla"*.<sup>38</sup>

La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y de espíritu categórico, del miedo y de la intimidación, del didacticismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento.<sup>39</sup>

---

37.-Henri Bergson: *op. cit.*, p.105.

38.- *Ibidem*, p. 90.

39.-Mijail Bajtin: *op. cit.*, p. 112.

***"A la risa se le atribuye la facultad no sólo de acompañar a la vida, sino de provocarla. Aquí reside la magia de la risa".*** <sup>40</sup>

### CAPITULO III:

## LA COMEDIA ANTIGUA.

### Antecedentes.

El teatro como fenómeno artístico y dramático complejo aparece en Atenas durante la época denominada de Pericles. Seis géneros fueron los que los griegos aportaron a la humanidad: tragedia, comedia, melodrama, tragicomedia, obra didáctica y farsa. Hubo también representantes de primer orden para estos géneros. Entre ellos están Esquilo y Sófocles en la tragedia, Eurípides en la tragedia, el melodrama, la tragicomedia y la obra didáctica, Aristófanes en la farsa y posteriormente Menandro en la comedia.

El desarrollo de estos géneros se dio gracias a que existían formas pre-dramáticas de donde partieron varios de los aspectos temáticos o formales del drama. Algunos especialistas niegan la relación de estas formas (fiestas, rituales) con el teatro. Otros ven al ritual como el antecedente inmediato del drama. Nosotros tomaremos esta segunda vertiente para intentar explicar el fenómeno teatral, pues a nuestro parecer él tiene elementos que sustentan esta relación. En primer orden estarían algunos rasgos escénicos: la utilización de vestuario (el disfraz ritual, la máscara), la música, la utilización de la palabra, los coros. Y también elementos de contenido de carácter religioso, así como equivalencia en tanto función social; en fin, relaciones estructurales y formales que trataremos de ir desglosando en este capítulo. Particularmente nos interesa hablar del periodo denominado Comedia Antigua para poder contextualizar la obra aristofánica también desde esta perspectiva.

"La comedia se engendró en los ritos relativos a los misterio de la fertilidad y de la procreación." <sup>1</sup> Estos ritos de fertilidad estaban organizados básicamente alrededor de una divinidad femenina: Demeter y de una divinidad masculina: Dionisio. Esta relación deica estaba planteada a partir del ciclo lunar y del año agrícola. En honor de ambos dioses se organizaban determinadas festividades y se les rendía culto para que bendijeran al hombre con cosechas abundantes. La mitología personal reforzaba además su carácter terrenal, pues en el ámbito griego todos sus símbolos estaban dirigidos a exaltar la naturaleza, la madre tierra.

Demeter, que simbolizaba a la madre tierra, tenía como culto principal el de sus "misterios", que se celebraban en Eleusis, rituales y curaciones mágicas a través de sus *coribantes* -sacerdotes y una festividad donde participaban sólo mujeres llamada Tesmoforias.

Se sabe que los antiguos griegos, al participar en los ritos iniciáticos de Eleusis, buscaban un renacimiento, el que experimentaban al atravesar, durante la iniciación, por una muerte metafórica. Poco es lo que sabemos de los misterios eleusinos, ya que el más absoluto secreto, o bien la carencia de palabras para expresar lo inexpresable, era requisito exigido a los eleusitas. Lo único que sabemos es que experimentaban una visión extraordinaria, inenarrable. Durante los quince siglos que esta práctica místico-religiosa tuvo vigencia, sólo una vez en 492 a.C., fue violado parcialmente el secreto. Aún así, no fue posible a los indiscretos violadores referir la exuberancia y riqueza del mito y su iniciación.

Paralelamente a la celebración de los ritos eleusinos, se llevaban a cabo los rituales de las bacantes dedicados a Dionisio, que también se caracterizaban

---

1.-C.M. Bowra: Historia de la literatura griega, p. 120.

por su carácter iniciática. Las *ménades*, "mujeres enloquecidas", eran las sacerdotisas del dios, y durante sus misterios llegaban al trance y al éxtasis divino mediante las danzas y la ingestión de las bebidas sagradas.

Dionisos, dios del placer y la sociabilidad, se encontraba siempre acompañado por un cortejo de familiares ebrios y de adoradores en éxtasis; se les ha prometido toda suerte de amables excesos. Dios benévolo cuando se le rinde culto, civilizador, que suaviza los espíritus y al mismo tiempo los conduce a lugares insospechados, a delirantes visiones. Rendirle culto es rendirse al placer.<sup>2</sup>

Estos dos ritos no contenían elementos místicos de acercamiento a la divinidad como abstracción pura, sino que se dedicaban a propiciar a los dioses con inmemorables ritos de fertilidad.<sup>3</sup>

### Ditirambos.

Comúnmente se conoce al *Ditirambo* como un canto dionisiaco que se realizaba durante las fiestas en honor al dios. Cuando examinamos el uso de la palabra *ditirambo* como nombre propio, obtenemos fuertes confirmaciones de su carácter primario dionisiaco. De entre todos los dioses, el nombre es usado sólo con relación a Dionisio, con una excepción: Priapo, el dios itifálico, pues a menudo se le identificaba con él.

El nombre, en la forma *Dithiramphos* aparece relacionado con un sátiro que toca una lira, dirigiendo un *komos* dionisiaco, y sin duda toma su nombre del canto dionisiaco. Esta imagen se encuentra en un vaso ático del siglo V a.C. y con la misma intención y contenido en otro vaso se representa a dos mujeres

---

2. Paul Veyne: "El mundo romano; placeres y excesos" en Phillippe Aries y Georges Duby, Historia de la vida privada, v. I, p. 191.

3.-Elsa Colmenares y Gabriel Labastida: "Orígenes del teatro", en El Cerebro ritual, p. 5.

atendiendo a Dionisos. Esas dos mujeres son llamadas *Tragoidia* y *Komoidia*.<sup>4</sup> De la alusión a estos nombres, Tragedia y Comedia, podemos deducir un origen común relacionado con las fiestas dionisiacas celebradas durante la primavera.

Una danza especialmente asociada con el *Ditirambo* fue la *tyrbasia*.

### Faloforias.

A pesar de que Aristóteles nos habla del origen de la comedia como un canto fálico, nunca define en que consistían propiamente estos cantos. Sin embargo podemos suponer que tales cantos se hacían durante las *ithyphallias* y las *phallophorias*, fiestas agrícolas relacionadas con la fertilidad y el culto fálico. Los participantes que eran conocidos como *ithyphalloi* y *phallophoroi* se diferenciaban por sus atuendos y actitudes. Los primeros usaban máscaras de hombres borrachos y guirnaldas en sus cabezas, túnicas blancas de mangas floreadas y vestidos transparentes; marchaban silenciosamente portando un gran falo que introducían en el teatro y después danzaban en la orquesta. Esta ceremonia contenía evidentemente un carácter religioso con algunos elementos pre-dramáticos y se diferenciaba de aquellas festividades en donde los jóvenes atenienses, llamados también *ithyphalloi*, se emborrachaban e insultaban a los ciudadanos respetables.

Por otro lado los *phallophoroi* que también usaban un gran falo, se adornaban con flores y hiedra en sus cabezas y caras pero no usaban máscaras. Entonaban versos yámbicos en los que proclamaban su adhesión a Dionisio y decían ofrecerle un canto enteramente nuevo. Distribuidos en distintas partes del

---

4.-A.W. Pickard-Cambridge: Dithyramb, Tragedy and Comedy, p. 5 y s.



teatro, corrían entre la audiencia y hacían burla de algunos de los espectadores.<sup>5</sup>

Es cierto que podemos asociar muchos de los elementos arriba mencionados con lo que más tarde se conocerá como la Comedia Antigua; sin embargo, no podemos hablar de teatro dramático propiamente dicho, ya que en las *phallophorias* únicamente encontramos algunos elementos escénicos como son el vestuario, los cantos y la intención festiva de participantes y público. Por otro lado los participantes de estas ceremonias no se "convertían" en ningún otro ser, no aparecía todavía el concepto "personaje" tal y como aparecerá después con los trágicos y el propio poeta cómico.

#### Las Dionisiacas.

En el siglo de Pericles se celebraban hasta sesenta fiestas al año.<sup>6</sup> Las principales eran las grandes panateneas, las dionisiacas y las leneas. Durante el mes de Posideón, (diciembre-enero), se llevaban a cabo las pequeñas dionisiacas o dionisiacas rurales, antiquísimas fiestas en honor al dios con marcado carácter carnavalesco y campesino, celebradas en el Pireo y en las localidades de la región ática. Comprendían juegos populares y culminaban en una *phallophoria* con una enorme procesión .

En el mes de Gamelión (enero-febrero), se efectuaban las Leneas, dionisiacas ciudadanas en un barrio ateniense al sur de la Acrópolis, donde estaba el santuario y el teatro de Dionisos. En ellas había desfile de carros en los que sus ocupantes representaban escenas sumamente licenciosas y concursos, alternando con comedias y coros ditirámicos. Era el mes de los matrimonios.

---

5.- *Ibidem*, p. 141.

6.-A. Dekonski, et al.: Historia de la Antigüedad, p. 162.

En el mes de *Elafebolión* (marzo-abril), se realizaban las grandes dionisiacas instituidas por Pisístrato. Duraban cinco días y sus características eran muy semejantes a las otras solemnidades dionisiacas: jolgorios carnavalescos con ritos desenfrenados y nocturnos, desfile de máscaras que ostentaban los símbolos de la fertilidad, sacrificios solemnes y traslado en procesión del simulacro del dios sobre un carro en forma de nave hasta el teatro a él dedicado. Con tal motivo tenían lugar concursos ditirámicos, trágicos y cómicos.

En las grandes dionisiacas se efectuaban los certámenes dramáticos. Entre los aspirantes se elegían tres poetas cómicos y tres trágicos. La elección la realizaban los magistrados supremos, los *arcontes*, que debían rendir cuentas públicamente. Cada autor cómico presentaba una comedia y cada poeta trágico, una tetralogía compuesta por tres tragedias y un drama satírico. Los gastos para la costosa preparación de los coros, para la música y para los comparsas corrían a cargo de algún ciudadano rico a quien obligaba la ley a pagar este impuesto fiscal extraordinario llamado *coregía*. Si la obra que él patrocinaba salía vencedora era merecedor de un gran prestigio social. Los sueldos de los actores y del poeta corrían a cargo del Estado. Los actores se reunían en asociaciones, formaban escuelas y compañías ambulantes; el actor griego era honrado y respetado. La escenografía, el vestuario y demás necesidades de organización se encomendaban a un empresario. Cada *corego*, elegía al poeta cuyo coro debía financiar; mediante un sorteo se asignaban a cada poeta los actores que representarían sus obras, a menudo el mismo dramaturgo dirigía y actuaba su propia obra.

Para recuperar los gastos de la producción se cobraba la entrada a dos óbolos. El Estado tenía un fondo especial que se dedicaba a pagar la entrada a los

ciudadanos pobres, permitiendo que éstos intervinieran en la representación.<sup>7</sup>

En la víspera de la representación tenía lugar un *proagón*: se ofrecía una síntesis de la obra por la misma compañía y por el dramaturgo.

El primer día de fiesta se iniciaba con el sacrificio de un cerdillo para la purificación del teatro y de los actores y se dedicaba el día a un certamen de coros ditirámicos. Al siguiente se presentaban las tres comedias y los siguientes tres días se representaba una tetralogía diaria.

La duración del programa cotidiano, el carácter competitivo de las representaciones, junto con el aspecto religioso contribuían para que los cinco días fueran una fiesta popular, incluso durante las representaciones. Si la obra no era del agrado del público, éste aventaba la comida que llevaba. En cambio si les gustaba se entregaban por completo a la representación, a los actores y al dramaturgo. Los propios *coregos*, para congratularse con los espectadores, les regalaba pastelillos, nueces y frutas, mismos que se usaban como proyectiles en caso de disgusto. No era un público fácil. Tenemos que recordar que los griegos estaban acostumbrados a ver teatro y sabían distinguir cuando había calidad.

Diez ciudadanos designados por sorteo concedían los premios. En garantía contra posibles manejos, de los diez votos emitidos se sorteaban cinco como válidos. El premio era honorífico y era entregado al poeta, al *corego* y al protagonista de la comedia ganadora. Era costumbre que se dedicara a Dionisio, quedando expuesto el trofeo al público con una dedicatoria votiva.

Además de las multitudes, en el teatro se daba cita todo el mundo helénico destacado, olvidándose por unos días de sus actividades cotidianas. Era una

---

7.-Silvio D'Amico: Historia del teatro Dramático, pp. 22 y ss.

celebración en donde además de aplaudir o abuchear la obra, se platicaba, se comía, se intercambiaban noticias, se admiraban y criticaban indumentarias; en fin, se convertía en una verbena popular.

### La comedia ática.

Se llama Comedia Antigua a aquella que se representaba en Atenas durante el siglo V a. de C. y los primeros años del siglo IV. Fueron autores de este período: Aristófanes, Milos, Evetes, Euxénides de Tolinos, Cratinos, Mesón, Magnes, Quiónides, Ecfántides, Epicarmo, Deinólocos, Crates, Eupolis, Aristómenes, Lísipo, Metágenes, Hermipos y Leuco.<sup>8</sup>

Entre ellos, tres fueron sus más destacados exponentes: Cratinos, Eupolis y Aristófanes. De los dos primeros únicamente nos quedan referencias; sabemos que Cratinos fue el primero, y que Eupolis fue contemporáneo de Aristófanes. De éste último se deducen las características generales del período denominado Comedia Antigua.

Ya Aristóteles en la Poética nos da noticia acerca del origen de la comedia:

*"...Que aun los dorienses se apropian de la tragedia y la comedia. De la comedia se aprecian los megarenses, así los de acá, alegando haber dado ocasión a ella el tiempo de su behetría<sup>9</sup>; como también los de Sicilia, porque de ella fue natural el poeta Epicarmo..."<sup>10</sup>*

En la Comedia Antigua, sin embargo, podemos encontrar sin duda elementos dorios. Aunque es difícil saber cómo éstos pasaron al ática, es muy

---

8.-V. Du Medil: Histoire de la comédie ancienne, Paris, 1833, *apud* Federico Carlos Sainz de Robles: Diccionario de la literatura, Madrid, 1982, v. I, p. 200.

9.-Dominación, vasallaje.

10.-Aristóteles: op. cit., p. 28.

posible que las continuas alusiones a Megara en Aristófanes y otros autores, se refieran a que fue desde esa ciudad de donde llegaron a Atenas los elementos dorios. Ejemplo de ellos son muchos tipos de coros predramáticos que fueron absorbidos por la comedia -hombres gordos, sátiros, pájaros, pescados, caballeros, gigantes sobre zancos, mujeres feas, etc.- y la arqueología puede mostrar antecedentes áticos para todos ellos. Así mismo podemos mencionar el uso de disfraces mitológicos, las escenas de la vida ordinaria, los caracteres tipo. Sin embargo es difícil delimitar los elementos que pertenecen a la tradición doria de aquellos que son originarios del *Komos* ático.<sup>11</sup>

Una de las principales características de la Comedia Antigua es la utilización de recursos escénicos, como el vestuario, que servía a los actores para desplegar sus recursos histriónicos.

*"Los actores vestían atuendos grotescamente llamativos, entregábanse frecuentemente a la bulla y a la chacota, eran exhuberantes en sus gesticulaciones, voceaban hasta enronquecer, hacían obscenidades sin ningún reparo y, de vez en cuando, se mostraban líricos y serios."*<sup>12</sup>

La Comedia Antigua no únicamente se distingue por sus recursos escénicos, sino también por los temas a los que hace referencia constante. Los temas recurrentes de ella son los de carácter político o los de preocupación social, a diferencia de la comedia posterior que se interesaba por los asuntos familiares e individuales, no colectivos. A la Comedia Antigua se le reconoce una tendencia hacia la utopía.

---

11.-A.W. Pickard-Cambridge: *op. cit.*, p.173. Bowra en cambio atribuye a Corinto, a Sición y al Peloponeso los primeros vestigios de la Comedia Antigua. C.M.Bowra: *op. cit.*, p. 120.

12.-M.I. Finley: Los Griegos de la Antigüedad. p. 108.

"Utopía significa irrealidad, falta de suelo en la que apoyar los pies, mera teoría del pensar abstracto que no encuentra lugar en que realizarse sobre la faz de la tierra".<sup>13</sup>

La Comedia Antigua es política, pretende enseñar, formar al ciudadano de la polis, salvar a la ciudad de la inconciencia. Es con frecuencia, reaccionaria, porque sólo es posible caricaturizar lo actual, lo inmediato; y por lo tanto, es necesario hacer el contraste con el pasado, idealizándolo. Aristófanes "se aferra con añoranza a la edad de oro y contempla con lástima el envilecido presente"<sup>14</sup> Esta confrontación entre pasado-presente, entre la idealización de los tiempos idos y el presente cambiante, se refleja también en los personajes y las situaciones que el poeta presenta: los enemigos y los aliados, los hombres-mujeres, los aristócratas-demócratas, la caricatura- realidad. Todo esto es además la materia prima de lo cómico: el contraste. "El hecho de que la comedia tratara de emplear su fuerza para convertirse en guía del proceso, la convierte, a su vez, en una de las grandes fuerzas educadoras de su tiempo."<sup>15</sup>

Otro aspecto fundamental de la Comedia Antigua, es la virulencia, sus ataques directos a personajes de la vida pública. La Comedia Antigua además presenta una clara predilección por la obscenidad, la grosería, la caricaturización de los personajes. Una característica más es la importancia que le da al coro en la participación activa de la acción, con sus apariciones sorprendentes, que van desde lo humano hasta las representaciones zoomórficas como en las aves, las nubes, las ranas de la laguna Estigia, las avispas, o la alegorización de ciudades. El poeta tiene la libertad de traer al escenario a los dioses, (Dionisios en las ranas por ejemplo), a los políticos corruptos o a los malos poetas, según la visión particular del autor.

13.-Antonio López Eire: *op. cit.*, p. 16.

14.-L.E. Lord: *Aristophanes*, New York, 1963, *apud. Ibidem.*

15.-Werner Jaeger: *Paideia*, v. I, p. 378.

De manera general hemos visto algunas de las características del período denominado Comedia Antigua. Por razones de censura, de gusto del público, de evolución misma, este tipo de comedia fue perdiendo su fuerza hasta volverse más costumbrista, tratando asuntos domésticos y utilizando caracteres tipo. El coro, al igual que en la tragedia, fue perdiendo importancia paulatinamente hasta desaparecer por completo. Esta gradación sufrió dos fases: la Comedia Media y la Comedia Nueva. "Entre los griegos la comedia se denominó *antigua*, cuando tenía un carácter político o social; *media* cuando era alegórica o puramente literaria; *nueva*, cuando trataba de costumbres y moralidades. La primera llegó hasta el siglo IV a.C. La segunda llenó los tres primeros cuartos de la cuarta centuria. En el último periodo del siglo IV aparece la nueva, que fue la más perdurable."<sup>16</sup> La comedia nueva se acerca de manera notable a la descrita por Aristóteles en La poética.

### Estructura.

Uno de los defectos que la crítica literaria encuentra en la Comedia Antigua y en la obra de Aristófanes es la falta de cohesión, la carencia de estructura sólida a la manera de la tragedia, la falta de uniformidad en la construcción. Hay algunos autores que encuentran desestructuración de la trama, aunque reconocen una libertad de lenguaje y un gusto por lo fantástico y lo dislocado. Sin embargo, estos críticos no toman en cuenta que todo esto responde a la necesidad misma del género. En el capítulo anterior hemos visto cómo la farsa requiere de un subgénero para su estructuración. Aquí está una posible explicación para la no uniformidad en la obra del poeta. Por otro lado

---

16.-V. Du Medil: op. cit., apud Federico Carlos Sainz de Robles: op. cit., v. I. p. 200.

sabemos, porque el mismo lo declara en las alocuciones que hacia al público, que Aristófanes es un experimentador de nuevas formas que en cada obra promete una innovación; por ello es difícil ceñirlo a un sólo modelo.

En esta sección describiremos varios criterios formales utilizados por los estudiosos para establecer la división de una obra de la Comedia Antigua.

V. Du Medil anota que: "*En las fiestas orgiásticas dedicadas a Baco parecen estar los orígenes de la Comedia cuyas partes son cuatro:*

1.a.-Prólogo.

2.a.-Coro, recitación de cierta extensión, en la que se expone la peripecia.

3.a.-Episodio, o desarrollo de la peripecia.

4.a.-Exodo , o desenlace." <sup>17</sup>

Otra división formal es la que apunta Kenneth McLeisch<sup>18</sup> cuando dice que la farsa esta dividida, en función de la *parábasis*, en tres partes: la primera, la presentación; la segunda, la parábasis; la tercera, la conclusión.

Francisco Rodríguez Adrados, por su parte, en el ensayo que precede a *las aves*, señala que la estructura general de la Comedia Antigua tiene estas características: se abre con un prólogo mediante el diálogo entre dos o más personajes que plantean la situación de la obra; aparece el protagonista que toma una posición determinada frente a la situación planteada o frente a otro personaje, a favor o en contra ; entra el coro, *párodos*, que se alinea a favor o en contra del protagonista; después hay una serie de escenas que culminan con el *agón* , en el que se defenderán las tesis contrapuestas por el protagonista y el antagonista; el agón puede faltar o estar duplicado; al agón sigue la *parábasis*, en donde el coro, a nombre del poeta, se dirige a los

---

17.-*Ibidem*.

18.-Kenneth McLeish: *op. cit.*, p. 51.



espectadores, y en su contenido puede no haber relación con el tema central de la obra; después hay una serie de escenas pequeñas en las que el protagonista se enfrenta con diversos personajes los cuales son sacados violentamente del escenario; por último, suele haber un *commos*, o procesión festiva celebrando el triunfo del protagonista, el que culmina en una boda o en un banquete.

En estas tres proposiciones para dividir las obras de la Comedia Antigua, encontramos que la primera toma como punto de partida el esquema de estructuración de la tragedia; la segunda toma como núcleo la *parábasis* característica de la Comedia Antigua y a partir de ella divide; la tercera, que es de hecho la más profunda, toma en cuenta los orígenes, la función del coro y la presentación de los hechos.

### El coro y la Parábasis.

Una de las partes medulares de la Comedia Antigua es el coro ya que éste no solamente participa en la acción, sino que además es el que plásticamente le da agilidad y movimiento a la escena. De él depende, en parte, el ritmo de la obra. Como hemos visto, también se encargaba de realizar la *parábasis* característica de este periodo. El coro ejecutaba con música los cantos y bailes para el regocijo popular. Su composición era variadísima, algunos autores dan las cifras de doce, quince, y hasta veinticuatro participantes.

Un claro ejemplo de como estaban constituidos los coros lo encontramos en las aves de Aristófanes cuando el flautista se coloca en medio del escenario

dirigiendo las danzas del coro que venían representando a las diferentes tribus.<sup>19</sup>

En sus orígenes predramáticos el coro estaba compuesto por quince personas, que entonaban cánticos ditiámbicos<sup>20</sup> en verso yámbico<sup>21</sup> en honor de Dionysos, acompañados por la flauta y la cítara, que acompasaban la métrica del verso.

Los actores entonaban un verso recitativo: el *trímetro yámbico*, ritmo compuesto de tres dobles yambos; o sea, ( U \_ \_ , U \_ \_ ) repetido tres veces. En algunas situaciones los actores y el coro juntaban las voces en partes cantadas en común. El corifeo, coreuta que hace de jefe de coro, a veces recitaba antes o después del mismo, o hablaba en su nombre en diálogo con los actores. Su puesto estaba en la *orquesta*, era el que llevaba la voz como representante del pueblo y daba la señal para el comienzo de los cánticos, siendo su voz la más fuerte.

*"...el yambo era, originariamente, de uso corriente en las fiestas públicas de Dionisios y respondía más bien a la explosión de un sentimiento popular que a la expresión de un rencor personal. Prueba de ello es que el espíritu del yambo se incorpora con mayor fidelidad y prosigue en la antigua comedia ática, en la cual el poeta aparece notoriamente como portavoz de la crítica posible."*<sup>22</sup>

Los cantos del coro se dividían en tres clases: el *Párodos*, el primero, al entrar a escena; los *stasimón*, presencias corales intercaladas en el diálogo; y el *kommos*, canto alternado de coro y actores o únicamente de actores. El canto

19. A.W. Pickard-Cambridge: *op. cit.*, p. 35.

20.-Poema lírico breve, consagrado por los griegos a la alabanza y exaltación de Dionysios.

21.-Verso griego compuesto por una sílaba breve y una larga. ( U \_ \_ ). Por sus distintas combinaciones se distinguen doce variedades yámbicas.

22.-Werner Jaeger: *op. cit.*, v. I, p. 139.

principal del coro, la *parábasis*, era llamado así por ser un intermedio o interrupción de la acción de la vieja comedia ateniense durante el cual el coro quedaba solo en escena, se dirigía al público y le hacía directamente una alocución: *parábasis pròs tòn demon*. La frase aludía al hecho de que el coro se presentaba al pueblo, es decir, a los espectadores, que resultaban ser el pueblo mismo, el que por participar en el gobierno democrático, era el gestor de las decisiones que conducían su propio destino.<sup>23</sup>

En la *parábasis* el autor de la obra representada solía hacer su apología, se encaraba con la crítica de sus rivales y exponía sus puntos de vista acerca de los acontecimientos políticos, culturales y sociales que ocupaban su atención. El corifeo, despojándose de su máscara, se encaraba, ya no con los espectadores y sí con los ciudadanos. Tal libertad de opinión permitía que cualquier extranjero que visitaba Atenas se enterara prontamente de las noticias de actualidad. El poeta, a través de los actores, se enfrentaba con los personajes de la vida pública que algunas veces se encontraban en las gradas entre el público, lo que ocasionaba severos problemas para el dramaturgo.

La *parábasis* se componía de siete partes: *anakommation*, canto inicial en donde se anunciaba la alocución al público; *parábasis*, alocución al público en donde el poeta daba sus puntos de vista sobre determinado asunto; *makron*, jaculatoria; *aidé*, todo canto coral, derivado de *aidós*, cantor; *epirrema*, estructura dialógica en que se alternan canto y recitado cantado por el corifeo; *antoda*, coral que precede a la segunda mitad de un *epirrema* doble; *antipirrema*, conclusión de la *parábasis*.<sup>24</sup>

---

23.-Antonio López Eire: *op. cit.*, p. 54.

24.-A.W. Pickard-Cambridge: *op. cit.*, p. 194 y ss. y V. Ducassau: *Sur les chœurs des tragedies grecques*, París, 1813, *apud* Federico Carlos Sainz de Robles: *op. cit.*, v. I, p. 227.

La *parábasis* tenía un argumento propio y no necesariamente aparecían todas sus partes. En ocasiones se le conocía también como *anapésticas*, por ser este el metro dominante en ella.<sup>25</sup> Así lo dice Aristófanes en *las aves*.

Es interesante ver que la *parábasis* tenía en común con el *agón* la estructura *epirremática*, o sea, constaba de *Syntagma* y *Antisyntagma*. "Tras una estrofa coral, sigue una parte dialógica más larga en tetrámetros anapésticos, con los cuales engarza, a modo de cierre, en un sistema anapéstico. A este grupo tricotómico se denomina *Syntagma*, responde como *Antisyntagma* un segundo, compuesto por *antístrofa*, tetrámetros, en el cual los tetrámetros y el sistema pueden ser anapésticos o yámbicos. El contenido de estos tetrámetros configura siempre una violenta, exacerbada discusión entre dos agonistas, en las que no rara vez se inmiscuye el corifeo." <sup>26</sup>

Aunque el presente trabajo no tiene la intención de realizar un análisis de tipo formal, es necesario hacer una referencia a él para enfatizar la solidez estructural en las obras de Aristófanes.

### Aristófanes.

Autor Ateniense, nacido alrededor de el año 445 a. C. y muerto en 385 a.C. De sus sesenta años de vida sabemos poco. Nos queda una leyenda y muchas especulaciones. Escribió según algunos autores aproximadamente cuarenta y cinco obras, y sesenta según otros; de ellas sólo nos quedan once:

Los arcanienses. Se presentó con el nombre de Calístrato en las Leneas del año 425 a.C., obtuvo el primer lugar.

---

25.-Pie de verso griego compuesto de dos sílabas breves y una larga. También conocido como antidáctilo.

26.-Antonio López Eire: *op. cit.*, p. 54.

Los caballeros. Se presentó por primera vez con su propio nombre en las Leneas del año 424 a.C., obtuvo el primer lugar.

Las nubes. Se presentó con su propio nombre en las grandes Dionisiacas del año 423 a.C., obtuvo el tercer lugar.

Las avispas. Se presentó con su propio nombre en las Leneas del año 422 a.C., obtuvo el primer lugar.

La paz. Se presentó en las grandes Dionisiacas del año 421 a. C., obtuvo el segundo lugar.

Las aves. Se presentó el año 414 a.C., obtuvo probablemente el segundo lugar.

Lisístrata. Se presentó con el nombre de Calístrato en las Leneas del año 411 a. C.

Las Tesmoforias. Se presentó en las grandes Dionisiacas del año 411 a.C.

Las ranas. Se presentó con el nombre de Filónides en las Leneas del año 405 a.C., obtuvo el primer lugar.

La asamblea de las mujeres. Se presentó con su propio nombre en las Leneas del año 392 a.C.

Pluto. Se presentó en el año 388 a.C.

El nombre de este dramaturgo está íntimamente ligado a la Comedia Antigua. Él es heredero de una rica tradición popular, festiva. De este periodo él es el representante más importante, no sólo porque las únicas obras existentes de este periodo son de él, sino porque en su momento gozó de gran renombre como uno de los mejores.

La comedia nació en todos los pueblos -según D'Amico- del gusto por la imitación y por la caricatura que se encuentra arraigado en el gusto popular. Este autor ve a la Comedia Antigua, y en particular a la aristofánica, como un proceso evolutivo situado entre las farsas populares y la refinada Comedia

Nueva en donde ya se encuentra un orden, en donde se respetan las unidades de tiempo y de lugar que justamente el comediógrafo ático rompió. En la "comedia" de Aristófanes se pasa de un lugar a otro, de un tiempo a otro, se interrumpe la acción con la parábasis; sin embargo no podemos interpretar esto como una mala construcción formal sino como una de las características de la Comedia Antigua. Tampoco podemos tomar en consideración las unidades de lugar, tiempo y acción a la manera de Aristóteles, pues bajo esa óptica nuestro poeta sale evidentemente mal parado. De las pocas referencias que hace Aristóteles a la comedia, parecería que está prediciendo teóricamente la Comedia Nueva: los vicios de los personajes, la vida familiar, el castigo al vicio, los caracteres más definidos. Esto representa entonces algunos problemas a resolver: ¿Es Aristófanes un escritor de comedias desde el punto de vista aristotélico?, o sea ¿La interpretación de la comedia aristotélica es válida para Aristófanes?

Si nosotros aplicáramos esta concepción, pensaríamos, como McLeish que: *"Aunque las comedias de Aristófanes son a menudo construidas con negligencia, inconsecuentes en el desarrollo de la trama y débiles en la caracterización de los personajes, ellas no obstante han resistido el paso del tiempo. Su éxito debe ser atribuido al humor de los diálogos, a la sátira malevolente, a la brillantez de la parodia, especialmente cuando se burla de Eurípides, a la inventiva y comicidad en el tratamiento del absurdo, al peculiar encanto de sus canciones corales y a la licenciosa franqueza de muchas de sus escenas y alusiones."*<sup>27</sup> Y efectivamente la obra de Aristófanes sigue estando vigente y ningún crítico puede dejar de reconocer sus cualidades. En lo que disentimos es en considerar sus textos como mal

---

27. Kenneth McLeish: *op. cit.*, pp. 157 y ss.

construidos. Por lo que hemos visto, la estructura de sus obras obedece a una tradición y por otro lado, cumple con los requerimientos genéricos para considerar sus dramas dentro de la farsa.

Los estudiosos contemporáneos nos revelan cuestiones interesantes para leer y representar a Aristófanes. En particular Luisa Josefina Hernández da un enfoque teórico bastante claro que, como hemos visto, contradice la cita de McLeish y da respuesta a los problemas arriba planteados.

Cuando abordamos a un poeta que ha sobrevivido casi veinticinco siglos, nos encontramos con que existen dos tendencias para hablar de él: la primera, la visión más común, sería la de los críticos que hacen una apología del dramaturgo; la segunda es la tendencia a tomar al autor como un conservador, reaccionario, tradicionalista y antidemocrático; incluso lo han considerado mezquino, retrógrado y burgués.<sup>28</sup>

Este trabajo no pretende enjuiciar a este poeta a partir de alguna de estas tendencias; sin embargo, no podemos dejar de anotar que la democracia ateniense tenía una concepción totalmente distinta a la nuestra y que Aristófanes no es un caso aislado, sino que representa una tendencia generalizada en su época, lo que nos explica una de las razones de su éxito como dramaturgo. A este respecto Arnold Hauser anota:

*"Los poetas y filósofos no sienten simpatía ni por la burguesía rica ni por la burguesía pobre; apoyan a la nobleza, aun cuando ellos tienen un origen burgués. Todos los espíritus importantes de los siglos V y IV están, con la excepción de los sofistas y de Eurípides, del lado de la aristocracia y de la reacción..." Aristófanes no es un caso aislado: "Píndaro, Esquilo, Heráclito, Parménides, Empédocles, Herodoto, Tucídides, son aristócratas. Vástagos de la burguesía, como Sófocles y Platón, se sienten completamente solidarios con la nobleza... También los comediógrafos de la época -aunque la comedia es un género*

---

28.-Silvio D'Amico: *op. cit.*, p. 76.

*esencialmente democrático- profesaban ideas reaccionarias. Nada es tan significativo de la situación que existía en Atenas como que un enemigo de la democracia, como Aristófanes, ganara no sólo los primeros premios, sino cosechara los mayores éxitos de público."* <sup>29</sup>

Y por supuesto que Aristófanes sabía emplear a tiempo los requisitos indispensables para provocar la risa de ese público: la calva de alguno de los espectadores, la vulgaridad de las danzas del *kordax*, vigorosas y obscenas, las persecuciones y los golpes. Muy al estilo de su antecesor Crates que siempre *"daba gusto al primitivo y rudo"* público ateniense.<sup>30</sup>

Pero su arte no se limitaba a hacer reír al público, también usaba sus obras para hacerlos reflexionar y tomar conciencia de los males que les aquejaban como pueblo: la guerra, la corrupción política, la demagogia. Recriminaba a su auditorio por no saber apreciar su obra, utilizaba a las figuras públicas para provocar la risa, caricaturizaba a sus enemigos. Hacía un teatro político, un teatro crítico.

*"En muchas de las obras de Aristófanes hemos leído sentencias que proclaman el derecho del coro o del poeta a adoctrinar, a exhortar a la ciudad, a hacer felices a los ciudadanos proclamándoles buenos consejos, a curar a la polis de sus males crónicos, y en suma, a mezclar lo chistoso con lo grave y sensato."* <sup>31</sup>

Evidentemente es difícil delimitar la línea que divide a la libertad de la insolencia. Entró en repetidas ocasiones en conflicto con el Estado, el cual trató de amparar el prestigio de las personas injuriadas. Una de las características del drama aristofánico es la personalización de sus ataques de los que nadie se escapaba: políticos, dramaturgos, filósofos, jueces. Eurípides,

29.-Arnold Hauser: Historia social de la literatura y el arte, v. I, p. 118.

30.-Werner Jaeger: op. cit., v. I, p. 376.

31.-Antonio López Eire: op. cit., p. 69.



Sócrates y Cleón fueron algunas de las personalidades atacadas por él. Las prohibiciones estatales, sin embargo, no eran prolongadas porque eran impopulares. Lo mismo ocurría cuando se excedía en sus críticas y burlas a los dioses. A raíz de estas persecuciones se especula sobre la identidad del poeta, ya que es sabido que presentaba sus obras con un sobrenombre; pero que al mismo tiempo, su identidad y su pseudónimo eran del dominio público, lo que se convertía en un recurso más para atraer al auditorio.

En la *parábasis* de las Nubes encontramos a un poeta consciente de su superioridad sobre sus predecesores, confiado en su arte y en su palabra, orgulloso de introducir cada año alguna novedad.<sup>32</sup> Porque el *juego* es uno de los principales elementos del espectáculo aristofánico, que tiene una fuerza sorprendente en sus imágenes escénicas de gran belleza plástica, las cuales repercuten directamente en el espectador provocando una hilaridad continua, rítmica. Basta imaginarnos el efecto que tenían las entradas de los coros de cualquiera de sus obras; en las aves, por ejemplo, la aparición de pajaros de diferentes especies emitiendo sus voces características.

Aristófanes, entre la risa y la conciencia, fue para su época una personalidad controvertida. Platón lo admiraba y lo presentó como uno de los personajes que departía con Sócrates en el Banquete. El filósofo nos da la visión de un hombre inteligente, chispeante y burlón y pone en sus labios los argumentos a favor del Eros. ¿Quién mejor que él, un espíritu libre, para hacerlo?

El dramaturgo ateniense no es únicamente un severo crítico sino un pensador que propone soluciones, aunque estas sólo pudieran darse en un mundo ideal, utópico.

---

32.-Werner Jaeger:*op. cit.*, v. I, p. 377.

Aristófanes "... brinda la posibilidad de construir una comedia política sui generis, a base del contraste entre lo real y lo que sólo podía concebirse como un sueño vano: el cambio absoluto." <sup>33</sup>

---

33.-Antonio López Eire: *op. cit.*, p. 64.

## CAPITULO IV:

### LAS AVISPAS. SPHEKES.

*"Así que en adelante, amigos míos, a los poetas que intentan decir o inventar algo nuevo, apreciadlos más, cultivadlos, conservad sus pensamientos y guardadlos en las arcas con las manzanas. Si así lo hacéis, vuestros vestidos exhalarán durante todo el año el perfume de la genialidad."*

Aristófanes, Las Avispas.

*Las Avispas* fue una obra presentada por Aristófanes en las Leneas del año 422 antes de nuestra era y galardonada con el primer premio. Ese mismo año obtuvieron el segundo lugar Filónides con la obra *Proagón*, y el tercero Leucón con *Los Embajadores*.

## EL CONTEXTO.

### La Democracia ateniense.

*"Atenas es una democracia imperialista; hace una política belicista, cuyas ventajas disfrutaban sus ciudadanos libres y sus capitalistas, a costa de los esclavos y de las clases excluidas de los beneficios de la guerra."*<sup>1</sup>

Arnold Hauser.

El período que transcurre desde el año 461 hasta el comienzo de la guerra del Peloponeso (431), es conocido como el siglo de Pericles, ya que este hombre tuvo una influencia determinante en la vida cultural y política de Atenas. A este estadista se le atribuyen algunas reformas e iniciativas que se consideran básicas para el desarrollo del pueblo griego.

---

1.-Arnold Hauser: op. cit., v. I, p. 118.

Pericles sucedía en su cargo a Efeliades, quien había reformado a una de las instituciones de mayor solidez en Atenas, el Areópago. Sus miembros, que ocupaban los primeros cargos de por vida y eran por consiguiente invulnerables, tenían la función de vigilar el cumplimiento de las leyes por parte de los magistrados.

Efeliades despojó al Areópago de sus competencias básicas en materia de administración y jurisdicción y distribuyó estas funciones entre el consejo de los quinientos, los tribunales de justicia y el mismo pueblo. Estos cambios constituyeron la premisa que Pericles tomaría para sus reformas.

Una de ellas se dio en los años 453 y 452, cuando fue retomada la institución de los jueces en el *demo*, como un afán, quizá, de democratización de la administración de la justicia.

La idea de la democracia Ateniense se encuentra totalmente alejada a la idea moderna que tenemos de ella. En Atenas la soberanía del pueblo está encarnada en la asamblea popular (ecclesia, del vrb. *ek-kalein*: convocar, llamar la atención). Podían formar parte de esta asamblea todos los varones mayores de treinta años que fueran ciudadanos legítimos. En esta asamblea se tomaban decisiones sobre la política exterior, las alianzas, las declaraciones de paz o de guerra, etc. Los ciudadanos que concurrían a ella eran invitados por un heraldo a tomar la palabra sobre los puntos a tratar en la orden del día. Pero, debido al poco interés de la ciudadanía por los asuntos colectivos, los que siempre terminaban haciendo uso de la palabra eran las personas que habían hecho de la política su actividad existencial: los *demagogos*, que encontraban en la asamblea un foro adecuado para desplegar sus artes oratorias.

Otra institución que tenía también gran importancia en los asuntos de administración y justicia de Atenas era el consejo (la bulé); constaba de

quinientos miembros, cincuenta por cada una de las diez tribus. Podían pertenecer a la *bulé* todos los ciudadanos mayores de treinta años que lo desearan, con la única condición de presentarse a un sorteo. Si salían honrados con el puesto estaban exentos del servicio militar, además de tener un lugar privilegiado en el erario público. Nadie podía ser designado más de una vez. Pero a pesar de todos estos privilegios, parece que los candidatos a esos puestos hacían falta con frecuencia.<sup>2</sup>

El consejo se dividía, según las tribus, en diez secciones de cincuenta miembros quienes se turnaban y atendían los asuntos del día. La tribu que dirigía los asuntos se llamaba *prítania* y sus miembros, los *prítanos*, se reunían en la rotonda (*tholos*) y elegían a un presidente (*epístates*). Este ocupaba durante un día la presidencia del consejo y también de la asamblea popular. Los ciudadanos, los funcionarios y los emisarios extranjeros se dirigían directamente a los *prítanos*; eran ellos los que determinaban si el asunto a resolver pasaba o no al consejo.

Otro de los órganos importantes eran los tribunales de jurado, la *helía*, dividida en una serie de tribunales autónomos. Para formarlos se elegían mediante sorteo seis mil ciudadanos anualmente. Participaban por lo general en los tribunales 501 jurados, aunque ocasionalmente se elevaba a 1001 ó 1501, según la importancia del proceso.

A la *bulé*, la *ecclesia* y la *helía*, se sumaban diez altos funcionarios, los *estrategas*, que en conjunto determinaban la vida política de Atenas en la época de Pericles. Únicamente los ciudadanos estaban representados por estos funcionarios, dejando fuera del privilegio de pertenecer y ejercer las funciones jurídicas a las mujeres, a los forasteros y a los esclavos.

---

2.-Hermann Bengtson: *Griegos y persas*, p. 77.

Es por demás interesante notar que esta democracia era en realidad el gobierno de una minoría sobre una mayoría, y que esa minoría representaba un gasto fuerte para el Estado. Fue Pericles quien introdujo una remuneración diaria (*dietas*) de dos óbolos para los jueces y seis óbolos (un *dracma*) para los consejeros, tomando en cuenta que los consejeros y jueces dejaban de ejercer su oficio civil para dedicarse al servicio del Estado. Anteriormente a esta medida sólo los ciudadanos con cierta holgura económica se encargaban de los puestos públicos. Ahora, con la democratización de Atenas había que dar oportunidad a todos los ciudadanos, con sus debidas restricciones, de colaborar con el gobierno, aunque esto le ocasionara una renta considerable al erario público. La reacción de los ciudadanos ante los estímulos no se hizo esperar: se interesaron por los asuntos del Estado, a cambio de una mínima dieta que les permitiera la subsistencia, aunque ciertamente muchos vivían de sus propios medios. Desde un principio esto acarreó serios problemas a Pericles y posteriormente a Cleón, demagogo que lo sustituyó a su muerte en 419, por lo que fue necesario proponer leyes para limitar el número de ciudadanos que vivían a costa del Estado.

#### La familia ática.

*"Los días más favorables para nacer son el seis, el diez, el dieciseis y el diecinueve de cada mes para los varones. Catorcè y diecinueve para las mujeres".*

Hesiodo. Los trabajos y los días.

"En el libro primero de *La Política*, Aristóteles incluye un análisis perfectamente claro de la comunidad (*Koinomia*), constituida por tres relaciones elementales: la relación amo-esclavo, la asociación marido-esposa y

el lazo entre el padre y los hijos. Esta *comunidad* es llamada *oikos* u *oikia*, casa, familia."<sup>3</sup>

La *oikia*, es el conjunto social organizado alrededor de la figura del hombre que es el amo de esclavos, el marido, y el padre. Su posición central dentro de la familia griega trasciende a la sociedad, ya que para el Estado la familia es el núcleo social fundamental. "Toda la ciudad se compone de familias" dice Aristóteles. "No hay ciudad sin familia: ni en el tiempo ni en la lógica de lo social. Efectivamente, el hombre es un animal destinado a vivir en una ciudad (politikon zoion), pero este destino se lleva sólo a cabo mediante la familia." <sup>4</sup>

La familia, la aldea y la ciudad son alimentadas y preservadas por la autoridad paterna y la de los viejos. El hombre como cabeza de familia ejerce su autoridad sobre su mujer y sus hijos como seres igualmente libres, pero esta autoridad es diferente en cada caso: para la mujer el marido es la autoridad de un hombre de Estado; para los hijos es la de un rey. Aristóteles dice al respecto lo siguiente: "El hombre es por naturaleza más apto para mandar que la mujer (salvo excepciones contra natura), al igual que la edad y la madurez lo son más que la juventud y la falta de madurez" (Política, I,12, 1) "..."; sobre los hijos, el padre tiene una autoridad fundada en el afecto y la superioridad de edad "es precisamente el carácter distintivo de la autoridad real (...) Un rey debe tener una superioridad natural, aunque sea de la misma raza que sus súbditos; ahora bien, ésta es la relación del de más edad con el más joven, del padre con el hijo." (Política, I,12, 2). <sup>5</sup>

3.-Giulia Sissa: "La familia de la ciudad griega..." p. 169.

4.-*Ibidem*, p. 172.

5.-*Ibidem*, p. 173.

El ciudadano no se pertenecía a sí mismo, sino a la familia, y si huía del deber del matrimonio se le consideraba un mal ciudadano; peor aún, era un irreligioso que interrumpía la descendencia, truncaba el culto familiar a los muertos y además comprometía a todos los miembros de su familia.<sup>6</sup>

Recordemos que la descendencia así como el derecho a ofrecer sacrificios en el hogar se transmitía de varón a varón, y que la mujer perdía su identidad familiar ya que al casarse asumía totalmente a la familia del marido como suya.

### EL TEXTO.

#### Los personajes:

Bdelicleón,	"el enemigo de Cleón", hijo de Filocleón.
Filocleón,	" el amigo de Cleón", padre de Bdelicleón.
Sosias,	criado primero.
Xantias,	criado segundo.
Coro de ancianos,	disfrazados de avispas que dirige el Corifeo.
Niño del Corifeo.	
Perro.	(criado disfrazado)
Comensal.	
Mujer.	
Hombre.	

#### La anécdota:

La acción principia en la madrugada y transcurre en una calle frente a la casa de Filocleón, viejo juez que está vigilado por dos esclavos para que no pueda escaparse de su propio domicilio. Una red rodea la casa para evitar la salida del viejo y en un balcón duerme Bdelicleón, su hijo. Este ha amenazado a los

---

6.-El soltero no tendría a nadie, ni siquiera a sí mismo, para que le ofreciera plegarias, ofrendas ni sacrificios después de muerto.



esclavos con golpes si dejan escapar a su padre por lo que tratan de no dormirse.

El viejo juez intenta una escapatoria que es impedida por su hijo y los esclavos Sosias y Xantias. En eso llega el coro de ancianos disfrazados de avispas en busca de su amigo Filocleón para irse al juzgado y se enteran de la situación. Hay un enfrentamiento entre padre e hijo en donde cada uno expone sus motivos: el hijo para impedir que el padre salga al juzgado y el padre para seguir ejerciendo su profesión de juez. Después de una brillante argumentación al estilo litigante, el hijo sale victorioso. El padre asume su encierro con la condición de poder juzgar dentro de su casa. Esto es aceptado y comienza su labor con un esclavo disfrazado de perro. Con argucias Bdelicleón logra que el acusado salga absuelto, lo que produce una gran depresión en su padre.

Ambos salen de escena y el coro se dirige a los espectadores: primero los recrimina por su mal gusto y por su falta de consistencia con el autor, por no haberlo apoyado en el certámen anterior; después explican el por qué sus atributos de avispas.

En la siguiente escena vuelven a aparecer padre e hijo en otra discusión acerca del comportamiento en sociedad, de los buenos modales, de las maneras finas requeridas en los banquetes y de la conversación adecuada para tales eventos. Bdelicleón piensa llevar a su padre a una recepción y tras la discusión vuelven a salir rumbo a la fiesta.

En escena se queda el coro impugnando a Cleón, el gobernante, por haber tomado venganza de los ataques del poeta. De pronto aparece el esclavo Xantias diciendo que en el banquete su viejo amo se emborrachó y comenzó a cometer mil imprudencias para vergüenza de su hijo.

Filocleón, borracho, sale acompañado por una bailarina desnuda que él se robó de la fiesta, y por un invitado que quiere demandarlo por sus insolencias. Una mujer panadera que pasa por allí también insiste en acusarlo ante los tribunales por tirarle su mercancía. En eso llega Bdelicleón y ante la situación mete a su padre cargando a la casa. Pero el encierro dura muy poco, pues casi inmediatamente, tras un breve comentario del coro y del esclavo, vuelven a aparecer padre e hijo. Filocleón viene disfrazado de Polifemo, personaje de *el Ciclope* de Eurípides, y hace la parodia de una danza trágica con lo que concluye la obra.

### Estructura formal.

Contrariamente a lo que opinan algunos críticos sobre la falta de solidez en la estructura de las obras de Aristófanes, proponemos aquí algunas divisiones de carácter formal que demuestran lo erróneo de esa aseveración.

#### 1.- Prólogo, (vv. 1-229; escena de la 1a. a la 6a.):

La obra principia con un diálogo entre Sosias y Xantias que están somnolientos cuidando la entrada de la casa de su amo. Nos informan de las dos líneas temáticas de la obra: primero sabemos que están bajo amenaza cuidando la entrada, que son los esclavos y que tienen bajo su cuidado a un viejo astuto, un juez que quiere huir; segundo, se cuentan un sueño en el que se hace constante referencia a Cleón, el demagogo ateniense que pretende dividir a su pueblo mediante la adulación, y lo llaman "cuero podrido". En el sueño de uno de ellos aparece el águila, símbolo del juzgado. También hacen referencia a los dos óbolos que Cleón da como "estímulo" a los jueces.

Hay una ruptura de acción cuando Xantias se dirige al público para hacerle "unas breves advertencias". Pide que no se esperen cosas "demasiado

elevadas" de ellos, ni tampoco chistes robados de Mégara (como otros), no les regalarán nueces como muchos acostumbran, ni Eurípides será tema de la obra, "ni aun cuando Cleón ha brillado a causa de su suerte, vamos a hacerle añicos de nuevo". Se ocuparán en cambio, dicen, de un viejo que "se halla atacado por una enfermedad extraña". Y cuando el esclavo pregunta al auditorio cuál es esa enfermedad, el autor recurre al ridículo del público mismo, pues personaliza, llamando por su nombre, a tres de los espectadores y los acusa de "apasionado del juego", de "amor por la bebida" y de "impúdico".

Xantias retoma el tema y dice que su amo "siente un amor por la *heliea*" y que "su pasión consiste en ser juez". Concluye este prólogo haciendo la analogía de los jueces con los zánganos o las avispas que producen cera ya que los jueces trazaban sobre una tableta de cera una raya para dar el veredicto y sus manos quedaban llenas de ese material. Para concluir el esclavo explica que el Bdelicleón se encuentra "muy afectado" por el comportamiento de su padre.

## 2.- Aparición del protagonista:

Es común en esta parte de las obras que el protagonista tome una posición determinada, a favor o en contra de otro personaje, frente a la situación planteada en el prólogo. En las Avispas los protagonistas hacen su aparición en un altísimo tono actoral. Bdelicleón, furioso y desesperado, persigue a su padre que quiere escapar por todas las artimañas posibles: por el techo, escondido en la panza de un burro, por la chimenea. El anciano juez se nos presenta no únicamente como un astuto y desenfadado anciano `de la vieja guardia` según sus propias palabras, sino como un personaje vital y lleno de energía, lo cual hace que su aparición esté cargada de acción. En esta escena el

tono actoral evidentemente sube, lo que la convierte en un torbellino de acciones y persecuciones, recriminaciones y carreras apoyadas en el diálogo.

El viejo invoca a los dioses y como no recibe su ayuda llama a sus amigos los jueces y a Cleón. Recordemos que el nombre de este personaje es Filo-Cleón "amigo de Cleón" aludiendo a todos los jueces que trabajaban para el Estado. La paga que recibían propiciaba que muchos de ellos trabajaran en el gobierno únicamente por el dinero y los "negocios" que allí podían realizar. Esto era totalmente recriminado por Aristófanes, quien creía en el ciudadano que participaba por interés personal en los asuntos del Estado.

En contraste se encuentra el nombre de Bdelicleón "enemigo de Cleón", representando a los ciudadanos que no estaban de acuerdo con las medidas populistas del gobernante, porque propiciaban la corrupción de la *polis* en dos sentidos: hacia quienes ejercían el poder, los jueces, y también hacia los ciudadanos que sabían que podían comprar la justicia y que, si los negocios fallaban, podían completar el gasto convirtiéndose en jueces.

### 3.- Párodos, (vv. 230-316; escena 7a.):

En el se realiza la entrada del coro, que se alinea a favor o en contra del protagonista. El párodos no es un término definido ni localizado por los escritores antiguos. Es más bien un concepto usado por los críticos modernos para nombrar a todos los cantos de entrada del coro. El párodos está íntimamente ligado a la acción que viene después, de la que de hecho es inseparable.

La aparición del coro de avispas vuelve a reafirmar los dos temas de la obra: la lucha generacional y la justicia en los tribunales. Lo primero cuando hablan de los tiempos pasados en los que el respeto y la obediencia de los hijos

imperaba. Un niño, que es hijo del Corifeo, profiere lamentaciones usando versos de obras de Eurípides.

*"En las avispas el coro entra tropezando y hablando en tetrámetros yámbicos (sólo intercambia unas palabras con uno de los niños de las antorchas que vienen iluminando el camino), después el coro canta una oda con estrofa y antistrofa y toma parte de una graciosa y original kommos antistrófico con el niño. Pero estrictamente la estructura epirremática no aparece sino hasta la siguiente escena que pertenece ya a la parte del proagón."*<sup>7</sup>

El segundo tema se desarrolla entre el coro y su amigo el juez, cuando éste les explica el mal que lo aqueja: su hijo le impide ir a juzgar. El coro de avispas toma de inmediato partido por Filocleón y acusan a su hijo de traidor.

CORO: Pero ¿quién te retiene ahí dentro y te cierra la puerta? Dilo. Sabes que hablas con amigos.

FILOCLEON: Mi hijo. Pero no gritéis pues duerme precisamente en la parte anterior de la casa. Bajad la voz.

CORO: Pero, insensato ¿qué razón tiene para tratarte así o qué pretende?

FILOCLEON: Amigos míos, no me consiente que actúe como juez ni que haga mal alguno; a cambio de esto está dispuesto a regalarme, pero yo no quiero.

CORO: ¿Eso ha osado decir ese bribón, ese Demologocleón, porque dices la verdad sobre los jóvenes? Jamás ese hombre hubiera osado hablar así, si no fuera un conspirador."<sup>8</sup>

La aparición de Bdelicleón con los esclavos para detener la hulda de su padre, sirve al coro como pretexto para hacer nuevas alusiones a Cleón, quien pretende reinstaurar la "tiranía", palabra de moda, que se usa hasta en los burdeles y por los políticos. Por su parte el viejo Filocleón recrimina a los esclavos su ingratitud pues no saben agradecer el justo maltrato que él

7.-A.W. Pickard-Cambridge: *op. cit.*, pp. 194 y ss.

8.-Aristófanés: *Las Avispas*, p. 164.

siempre les dio. La escena concluye cuando deciden argumentar cada uno las razones de su conducta y el coro enjuiciará quièn tiene la razón.

4.- Agón con canto coral, (vv. 317-1008; escenas de la 8a. a la 16a.).

En el agón se defienden las tesis contrapuestas por el protagonista y el antagonista. En las Avispas encontramos un agón enteramente regular en la primera parte, con un estilo formalmente caracterizado: tiene una clara división entre el deleite del padre por los asuntos jurídicos y la indignación del hijo, quien representa a los honestos ciudadanos perjudicados por los políticos corruptos.<sup>9</sup>

Aristófanes presenta en este agón a los dos rivales como personas que saben argumentar a su conveniencia. Primero el padre, acostumbrado a la retórica, hace uso de la palabra al estilo legalista, argumentando la independencia de los jueces sobre los demás ciudadanos. El autor nos explica con una gran profundidad y conocimiento, no exento de mofa, las gratificaciones que trae consigo el poder a quienes lo ejercen. Es un finísimo retrato del servidor público y del político que tienen un relativo poder sobre sus semejantes.

El contraargumento es también sólido: al Estado le conviene sustentar a sus fieles servidores y mantener al pueblo pobre y dependiente de él para poder seguir ejerciendo el control. Los jueces, en realidad, son esclavos de los políticos corruptos, que con aparentes "estímulos" están evitando pagarles un sueldo justo. Tan sólo un diez por ciento de las rentas de la ciudad eran destinadas a los jueces.

BDELICLEON: "... Porque quieren que tú seas pobre y te diré por qué razón: para que conozcas al que te alimenta, a fin de que, en pago de

---

9.-Kenneth McLeish: op. cit., p.119.

ello, cuando te dé un silbido para azuzarte contra uno de sus enemigos, saltes sobre ellos con toda furia."<sup>10</sup>

Por razones obvias el autor hace que Bdicleón, "el enemigo de Cleón", gane esta batalla verbal. El padre queda derrotado, pero logra obtener una concesión: seguir ejerciendo dentro de su casa como juez. En esta parte se desarrolla una burla a los juicios atenienses, ya que el padre juzga a un perro. Por vez primera el severo juez absuelve a un acusado gracias a la inteligente intervención de su hijo. El viejo termina la escena pidiendo perdón a los dioses por tan grave crimen.

El hijo creyéndose ya dueño de la situación promete al padre darle cuidados y un buen sueldo. Lo convertirá en su acompañante a los banquetes, a las cenas, a los espectáculos; en fin, le procurará el mayor bienestar por el resto de su vida.

5.- Parábasis con conmatio, pñigos, estrofa, epirrema, antístrofa y antipirrema (vv. 1009-1121); una segunda parábasis (vv. 1122-1473) y un canto coral (vv. 1265-1291); (escenas de la 18a. a la 23a.).

En la parábasis el coro, a nombre del poeta, se dirige a los espectadores, y a veces su contenido no tiene relación con el tema central de la obra. La parábasis hace claramente una ruptura y de hecho sugiere que la acción anterior a ella está completa.

En las Avispas la parábasis se presenta cuando el coro se dirige a los espectadores, "miradas sin número", a través del Corifeo. Este les dirige primero unos reproches ya que Aristófanes se siente mal valorado por el público ateniense; les recuerda los "muchos servicios por él prestados" cuando, a través de otros poetas, expone los problemas que les afectan a todos;

---

10.-Aristófanes: Las Avispas. p. 173.

y después, abiertamente, usando su propio nombre y su prestigio, sin vanagloriarse por las muchas honras que ha recibido, asevera:

*"A la vista de semejante monstruo, niega que haya tenido miedo y se haya dejado corromper, sino que continúa luchando aún hoy por vosotros... A pesar de haber encontrado tal protector y purificador de este país, el año último le habéis traicionado, cuando había sembrado las nuevas ideas, cuyo crecimiento detuvisteis por no haberlas comprendido bien. Sin embargo, haciendo libaciones jura una y mil veces por Dionisio que jamás oyó mejores versos cómicos que estos".<sup>11</sup>*

Aquí el poeta está recriminando directamente la mala acogida que tuvo el año anterior su obra Las Nubes, que obtuvo tan solo el tercer lugar.

Después de este reproche retoma el tema de las avispas y el por qué de los disfraces, arguyendo la valentía de estos animales como virtud del coro, antiguos soldados que siempre responden prontamente para salvar a su ciudad. El poeta arremete contra el público exaltando los valores áticos y previniéndolos de los "zánganos" que entre ellos habitan y que reciben un salario mayor que los ciudadanos que han luchado por su país.

Sigue asombrando a la crítica contemporánea el nivel de información que el público ateniense tenía, la conciencia cívica y política que les caracterizaba. Sin embargo creemos que esto es totalmente relativo, puesto que el propio autor acusa al pueblo ateniense de "indulgente" y "comodino", de que únicamente vela por sus intereses particulares. Por otra parte no podemos negar el carácter educador y provocativo de nuestro autor, quien no sólo se reconocía a sí mismo como un gran poeta, sino que además no tenía empacho en reconocerlo públicamente.

---

11.- *Ibidem*, p. 181.



Después de la parábasis, Filocleón se ha sometido y en la escena siguiente vemos un cambio de acción. El autor concluye el tema jurídico para centrarse en la relación padre -hijo.

A la parábasis sigue una escena abrupta, primero a nivel físico, cuando Filocleón es vestido con sus mejores ropas, y después verbalmente, en la discusión de cómo debía comportarse en los banquetes.

Desde nuestro punto de vista esta obra ahonda, a partir de la *parábasis*, en el carácter de ambos personajes. El cambio de situación no los vuelve inconsistentes, al contrario, los convierte en personajes complejos que van mostrando su carácter en diferentes circunstancias, lo que le da la concepción anecdótica a la obra. Es justamente este cambio de acción lo que algunos críticos reprochan al autor, porque rompe la unidad de acción. No obstante, es necesario que recordemos que la farsa rompe con este lineamiento. Este sería otro argumento más para enfatizar el género fársico de esta obra.

En el capítulo anterior vimos tres proposiciones para la división formal de la Comedia Antigua. Una de ellas, la de McLeish, proponía la existencia de tres partes: prólogo, parábasis y conclusión. Esta segmentación también encajaría perfectamente en esta obra ya que según algunos críticos la obra se divide, por la parábasis en dos partes: la primera en que se trata del enfrentamiento padre-hijo, para ejercer una crítica del sistema jurídico ateniense y en particular contra Cleón por sus medidas populista. La segunda parte, que trataría el tema del enfrentamiento generacional entre el hijo más formal y el disoluto padre.<sup>12</sup>

---

12.-"Hay dos escenas divididas por un interludio lírico, donde existe un episódico precedido de la parábasis. La segunda parte de la obra es en realidad una parte separada en donde se presenta la educación de Filocleón y sus consecuencias". Kenneth McLeish: *op. cit.*, p. 136:

Si tomamos en cuenta, como lo hace MacLeish, que la parábasis es la parte medular de la Comedia Antigua, entonces esta obra encajaría perfectamente en la división por él propuesta. Aunque también responde a otro tipo de divisiones, como es el caso de la que propone López Eire y que nosotros estamos tratando de desarrollar. Todo esto nos lleva a confirmar la consistencia formal del texto, porque únicamente las obras bien estructuradas resisten varios tipos de análisis sin que sus conclusiones se contradigan.

6.- Kommos con éxodo (vv. 1474-1537);

El *komos* es una procesión festiva que celebra el triunfo del protagonista, y que culmina en una boda o en un banquete. Después de los consejos que da el hijo al padre para su buen comportamiento, el coro queda comentando la buena fortuna del anciano juez. De pronto la armonía se rompe cuando aparece el esclavo Xantias, quien relata, a la manera de los mensajeros de la tragedia, las desgracias que le han ocurrido a su amo Bdelicleón por llevar a su padre al banquete, pues éste se comportó exactamente al contrario de como fue instruído.

Aparece el viejo acompañado por una joven esclava desnuda, en una deliciosa escena llena de obscenidades y procacidades por parte del anciano. Después llega un comensal que quiere demandar al viejo, pero éste se ríe del demandante pues conoce todas las triquiñuelas legales. Para rematar la escena aparece una mujer panadera que también quiere demandar a Filocleón por tirarle su mercancía. En esta parte Aristófanes vuelve a utilizar la técnica del contraste para subrayar el chiste. El juez va a ser juzgado. Mientras que Bdelicleón paga su impertinencia con un ojo morado.

Como hemos podido observar, los requerimientos para el actor que representa a Filocleón siguen siendo los mismos que en las escenas

anteriores, recuérdese la escena del escape. Desde su aparición después del banquete, hasta el final de la obra se le pide al actor que muestre un considerable virtuosismo técnico: hace su entrada borracho por una de las calles trayendo a una muchacha flautista y su primer parlamento está lleno de trabalenguas, algunos muy difíciles de decir incluso sobrio *chrysmelolonthion*, (v.1342); *ean genee de mee kakec nyni gynee*, (v. 1351); *kyminopristokardamoglyphon*, (v. 1357).<sup>13</sup>

Con la salida de Bdilecleón arrastrando a su padre al interior de la casa termina el *kommos*. La escena siguiente, el *exodo*, representa una nueva ruptura. Filocleón sale disfrazado de Polifemo, personaje de *el Cíclope* de Eurípides, imitando una rítmica danza recién introducida por ese autor a la tragedia. Es claro que el final de las obras de Aristófanes no presentan recursos iguales; en esta obra el final comienza con el discurso de un mensajero que evidentemente parodia el modelo trágico y que anuncia que es lo que sigue. El coro sale danzando con extremo vigor. Aparecen otros personajes disfrazados de cangrejos e inician una vertiginosa danza con todos los personajes, incluyendo al coro, lo que según Aristófanes es una novedad para concluir una obra.

La escena tiene tres partes: el pasaje con el falo y la flautista que termina con el ojo morado de Bdilecleón; la escena con la panadera y el ciudadano injuriado; y la escena climax al final de la cual el juez es obligado a la cordura disparando líneas trágicas mientras sale del escenario. Todo concluye con la danza de las avispas alrededor del falo, que incluye grandes saltos, contorsiones, rápidas vueltas. El actor debe hablar o cantar mientras baila.

---

13.-*Ibidem*, p. 120.

La locución de Xantias al principio de la obra, en la que anticipa que nada "pesado" debe esperarse, es ampliamente confirmada por este final con el cual se cerraba la representación y todo el festival. Todo terminaba con un abandono cartártico al placer dionisiaco.

### El Género.

#### Farsa con subgénero de comedia.

La farsa, como vimos en el capítulo segundo, se da cuando el dramaturgo sustituye la realidad a través de símbolos y describe en sus obras hechos imposibles. El tono que el dramaturgo elige es el grotesco y puede presentarse en los otros seis géneros (tragedia, comedia, pieza, melodrama, tragicomedia, obra didáctica), ya que basta sustituir el carácter, las circunstancias o el lenguaje para que el género sea farsa. Al efecto que producen en el público estas obras se le llama catarsis farsica, la que se logra a través de la risa que produce lo grotesco. Es curioso que en el caso de Aristófanes siempre se haya detectado el tono grotesco; es más, varios estudiosos ven este tono como una constante en sus obras. Sin embargo siguen estudiándolo como comedia.

Según Bowra la comedia aristofánica está "falta de vitalidad", aunque le reconoce algunas cualidades, sin especificar cuales. "Aristófanes procura aquí algo como una comedia de costumbres, pero aún no acierta a sacar todo el partido a los caracteres. Las figuras del padre y el hijo tienen firme relieve, pero no despliegan toda la gama de sus posibilidades por falta de ambiente más fantástico o estimulante".<sup>14</sup>

Quizá a Bowra no le parece lo suficientemente "estimulante" la utilización que en esta obra se hace del coro, que es uno de los elementos más

---

14.-C.M. Bowra: *op. cit.*, p. 125.

importantes de la simbolización de la realidad. Es necesario señalar un doble juego del coro: su aparición como "avispas" simboliza a los jueces que trabajan conjuntamente. Pero recordemos que también existen zánganos dentro de la colonia de avispas, y la alusión a este contraste, entre los que trabajan y los que no trabajan en la sociedad, es otra rica veta explotada por el autor. Por el otro lado tenemos el impacto escénico del coro, su disfraz mismo, que le da connotaciones de tipo sexual y alusiones a las *phallophorias*. El aguijón es usado para 'picar' y...no es necesario abundar en ello, pues la obviedad salta a la vista.

El disfraz en la escena griega cumple varias funciones, unas de índole práctica y otras de contenido religioso. Primeramente es usado como un recurso escénico que apoya el trabajo de los actores, la caracterización y el sentido visual del espectáculo. En segundo lugar tiene implícita toda la rica tradición zoomórfica de los rituales antiguos de fertilidad. No sabemos con certeza si para el espectador griego del siglo V todavía tuviera estas cargas religiosas, pero por la constante referencia que el propio autor hace a los rituales, podemos deducir que por lo menos el público estaba enterado de ellas.

Lo mismo ocurría con el uso de la máscara en la farsa aristofánica. Mijail Bajtin nos dice sobre este tópico: *"El tema de la máscara es más importante aún. Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara*

*encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos.*" <sup>15</sup>*"Los danzantes llevaban a veces máscaras con el fin de identificarse con los genios de la vegetación y a menudo se presentan con el disfraz del sexo opuesto".* <sup>16</sup>

Por lo tanto ambos elementos, el disfraz y la máscara, van a ayudar a que el aspecto festivo de la farsa aristofánica, y del teatro en general, juegue siempre con los planos de la realidad escénica (la realidad propuesta por el autor en la obra) y la realidad de los espectadores que por acuerdo tácito entran en la convención teatral.

Hemos anotado al principio de este capítulo los dos contextos en que vivía el pueblo ateniense: el aspecto jurídico y el aspecto familiar. El primer contexto, el jurídico, es totalmente respetado por el autor, en la obra no existe la sustitución. La situación de los jueces, de la forma en que se conducían en los juzgados y el ataque al gobernante Cleón son tomados directamente de la realidad. Cleón no es únicamente un ser histórico, Aristófanes lo convierte además en un personaje teatral que caricaturiza constantemente, y no sólo en esta obra. Cleón fue siempre uno de los blancos preferidos para sus ataques. W. Jaeger asegura que: *"Lo que para la política real era la cuadratura del círculo, castigar los vicios de Cleón con la mayor infamia, no era ningún problema para la fantasía del poeta."* <sup>17</sup>

El propio autor en la parábasis se declara voz popular para enfrentar a este gobernante "populista" como lo denomina el propio autor. Después del auge que habla propiciado Pericles, y acostumbrado a la manera de gobernar de éste,

---

15.-Mijail Bajtin: *op. cit.*, pp. 41 y s.

16.-Francis Vian: "La religión griega de la época arcaica y clásica" en Historia de las religiones. Las religiones antiguas, v. 2, p. 259.

17.-Werner Jaeger: *op. cit.*, v. I, p.381.

era difícil que nuestro autor aceptara los cambios propuestos por Cleón, o por cualquier otro.

*"Su lucha era una lucha de principios...La crítica de Aristófanes a Cleón viene de lo alto.Era preciso descender a él, tras la caída que representó la súbita, prematura y desventurada muerte de Pericles, para sentirlo como un síntoma de la situación general del Estado. Acostumbrado al caudillaje, distinguido y preeminente de aquél, se dirigía violentamente contra el ordinario curtidor cuyas maneras plebeyas se extendían a la totalidad del Estado."* 18

Por otro lado, no podemos juzgar la posición de Aristófanes frente a este personaje como una posición política general, sino más bien como una respuesta particular en contra de este gobernante. *"Aristófanes dejaba a los políticos determinar cuál era capaz de lograr el renacimiento del Estado. Quería sólo poner ante el espejo a ambos:al pueblo y al caudillo. Apenas si tenía esperanzas de modificarlos".* 19

El enfrentamiento que propiciaba Aristófanes contra Cleón, no únicamente respondía a cuestiones ideológicas, sino también a la necesidad de contraponer el presente contra un pasado idealizado,pues esto le permitía ver la realidad inmediata desde otros ángulos. Sabemos que el contraste es también una técnica para lograr el chiste,y en esto Aristófanes es un maestro. Esto no quiere decir que no haya posiciones políticas en el autor, más bien significa que él no es un político de profesión, sino un autor de teatro que utiliza su propio contexto para criticarlo. En este sentido tenemos que tomar con sumo cuidado los juicios de valor al respecto.Simplemente recordando el

---

18.-Ibidem, v.I, p.379.

19.-Ibidem, v.I, p.381.

concepto que tenía Atenas de la *democracia* y el sentido contemporáneo de la misma.

Jaeger concluye que *"sería un grave error pensar que creía seriamente en la posibilidad de volver a aquellos viejos tiempos cuya imagen describe con tan melancólico humor y tan puro amor patriótico."* <sup>20</sup>

Tendríamos que releer a nuestro autor como un portavoz del sentir general de un momento histórico y no como una individualidad que impone sus criterios. *"Su atractivo debió crecer considerablemente con la osadía inaudita de sus ataques políticos contra el omnipotente Cleón. Con semejante desafío podía conmover el interés general... Para ello sólo era necesario valor."* <sup>21</sup> Y vemos como esto lo tenía el poeta en exceso. Baste tomar en cuenta que no ganaba gratuitamente los concursos año con año, lo que significaba una identificación del pueblo con sus ideas.

Es muy curiosa, por demás, la promesa que Aristófanes hace al principio de la obra de no incurrir en sus acostumbradas recriminaciones políticas, ni en sus constantes alusiones a Eurípides. No obstante, a lo largo de ella nos percatamos de la falsedad de esta promesa; por principio de cuentas, los nombres de los personajes están compuestos alrededor de la figura de Cleón; además, sigue usando fragmentos de Eurípides para mofarse abiertamente de ellos. Creemos que esto causaba un gran regocijo en el espectador, quien sabía, de algún modo, de la rivalidad del autor con esos personajes. Esto establecía una complicidad entre él y su público.

El segundo contexto de esta obra, la familia, si presenta, en cambio, una sustitución. Hemos visto la importancia y la jerarquía que el padre tenía en la familia ateniense y en el *demos* mismo. Trastocar el papel de la figura paterna

---

20.-*Ibidem*.

21.-*Ibidem*, v.l. p.376.



en una sociedad patriarcal como la griega era impensable, imposible para el contexto. Al ver en esta obra a un hijo que quiere educar al padre, sabemos que estamos ante una realidad sustituida y por lo tanto fársica. Se nos muestra una circunstancia imposible.

A partir de esta sustitución, nuestro autor construye dos caracteres también sustituidos con base en la figura del gobernante en turno: "el amigo" y el "enemigo" de Cleón, el padre y el hijo, que simbolizan las dos tendencias políticas de Atenas: los conservadores-el hijo- Aristófanes; los demócratas-el padre-Cleón. Por ello la primera parte de la obra no habla exclusivamente de la relación padre-hijo, sino que también es una encarnada lucha política. Por supuesto que en la obra gana, esta parte, el hijo que es el portavoz de las ideas aristofánicas.

En la segunda parte, después de la parábasis, el autor se centra en la relación filial propiamente dicha. En ella el padre es el que triunfa. Los hijos no pueden ni deben educar a los padres. Un hombre como Aristófanes, educado "a la antigua" por supuesto que no iba a permitir tal profanación.

Obviamente la primera parte del texto es más difícil de comprender, pues para el espectador contemporáneo presenta el problema de la comprensión de las instituciones atenienses, del sistema jurídico, de los personajes y de las referencias locales que en ella aparecen. Sin embargo podemos intuir la enorme efectividad que tenía para los espectadores de su momento. El chiste era perfectamente comprendido pues el ateniense vivía inmerso en ese sistema legal. No obstante la idea y la forma burocráticas que afectaban a Atenas eran muy similares a las nuestras; la corrupción, la prepotencia oficial y la "mordida", siguen siendo males que aquejan a nuestro sistema político. Allí radica la vigencia de la obra. La segunda parte, la de la lucha generacional,

es una vivencia común a todos los humanos y por lo tanto presenta mayores posibilidades para la identificación y es más "accesible" a la comprensión. En esta parte la comicidad radica en que los caracteres se presentan invertidos: el hijo trata de educar al padre. Partiendo de esa premisa, encontramos a dos caracteres en contraste para lograr una eficacia cómica innegable. Mientras el padre es borrachín, "relajiento", procaz y alburero, el hijo es aprensivo, formal, recto y "estirado" según lo describen sus propios esclavos.

Si analizamos esta obra como una farsa con subgénero de comedia tenemos que tomar la concepción anecdótica de la comedia y aplicarlo a nuestra obra. Si seguimos la trayectoria de los dos personajes protagónicos, el hijo y el padre, a lo largo del desarrollo de la acción dramática, encontraremos que ambos pasan por una serie de circunstancias difíciles de enumerar. Por ello esta farsa es anecdótica y respeta la concepción de la comedia como subgénero subyacente.

Hemos visto también que la sustitución fársica de esta obra, no únicamente se presenta en las circunstancias en las que se desarrolla la anécdota sino también en los caracteres. El autor nos presenta "un mundo al revés", los hijos castigan a los padres, un viejo deseo según Freud; es el espejo cóncavo de la realidad, es el mundo de la farsa.

La realidad está sustituida a nivel familiar, porque en Grecia estaba prohibido por la ley maltratar a un padre:

CORIFEYO: "... Pues si en Atenas es infamante, según la ley, golpear a un padre, aquí entre nosotros es honroso..."<sup>22</sup>

---

22.-Aristófanes: Las Aves. p. 254.

Si seguimos la trayectoria de cualquier personaje cómico, tenemos que estos son caracteres complejos, los cuales además, en este caso, son simbólicos.

A través de los personajes antitéticos Aristófanes resalta los aspectos disonantes del *demos* y al mismo tiempo sirven como efecto cómico por el contraste.<sup>23</sup> Bdelicleón y Filocleón en *las Avispas*, la riqueza y la indigencia en *Pluto*.

Los dos caracteres tienen sus propios vicios: el padre es un ser excesivo, ejerce y aplica la ley arbitrariamente, tiene como consigna individual el que un acusado siempre es culpable. Partiendo de esta base, ejerce su autoridad que únicamente se ablanda ante los encantos de las jovencitas. El hecho de ser un viejo obstinado lo convierte en un ser mañoso y lleno de ingenio.

Después del enfrentamiento con el hijo en el *agón*, decide cambiar de vida, pero no cambia de carácter: sigue siendo excesivo. Filocleón puede llegar a resultarnos repelente, pero a pesar de eso no deja de ser digno de admiración. Esta admiración la despierta su carácter cambiante con cada nuevo interlocutor, lo que hace de forma conciente, brillante, y gozosa: con los esclavos habla golpeado, su comportamiento tiene maneras bruscas; con los músicos canta y baila; con su hijo Bdelicleón, que es un personaje serio, adopta maneras serias; con el coro se transforma en buen amigo.

En la escena del juicio por ejemplo, él es el foco de atención, la acción gira alrededor suyo. Todos los objetos que se usan en el juicio son para su conveniencia. Cuando aparece un chiste, éste va dirigido al lucimiento de él. Muchos de los diálogos son únicamente sostenidos por el hijo, sirven para "darle pie" al siguiente chiste. La escena del juicio del perro mantiene dos

---

23.-Antonio López Eire: *op. cit.*, p. 30.

líneas: la primera es de rectitud y seriedad por parte del perro y del hijo; en cambio la línea del padre es una serie de chistes de un tono actoral altísimo.

El hecho de mantener al padre como eje de la acción le confiere un evidente tono grotesco a la obra; en ella impera la acción violenta, las persecuciones, los golpes; se baila y se canta desenfrenadamente. El coro de avispas correteando y bailando por el escenario le dan a la representación una sensación delirante. El texto es usado para dar pie a la acción. Los elementos visuales toman un lenguaje propio: el vestuario de las avispas, el perro en escena, la mujer desnuda, las máscaras de los actores. Todo se conjuga para crear un ambiente de irrealidad que repercute en la catarsis hilarante del público. La máscara de los actores se vuelve nuestra propia máscara.

El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca y las "monerías" son derivadas de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de ella.<sup>24</sup>

A lo largo de la obra, se pone más énfasis en la representación misma, que en lo representado. Incluso en la "derrota" de Filocleón, éste sigue siendo el centro de atención. Ha permanecido casi todo el tiempo en escena.<sup>25</sup>

El hijo como personaje cómico vive en una realidad equivocada y es castigado por ello: quiere cambiar el carácter excesivo del padre. Filocleón está siempre en una situación límite, está desesperado por la conducta del viejo y quiere cambiarlo, y aunque lo logra momentáneamente sigue desesperado, pues el cambio del padre únicamente fue de situación. Su actuación continúa siendo excesiva. El hijo se toma el derecho de cambiar a su padre, papel que no le corresponde. Allí radica su carácter vicioso, lo que lo

---

24.-Mijail Bajtin: *op. cit.*, p. 41.

25.-Kenneth McLeish: *op. cit.*, p. 120.

convierte en un ser antisocial, impositivo en su infructuoso afán educador. Al final Bdelicleón termina con el ojo morado, cargado de demandas y, sobre todo, con un padre más exaltado que nunca. Ese es su castigo.

**El exceso nos conduce siempre al exceso.**

## CAPITULO V:

### LAS TESMOFORIAS, THESMOPHORIAZOUSAI.

Esta obra fue presentada a concurso en las grandes Dionisiacas del 411 antes de nuestra era bajo el arcontado de Calías, dos meses después de Lisistrata. No se sabe con quienes compitió el autor ni el lugar que obtuvo. Esta obra no tiene como preocupación primordial el aspecto político de Atenas. Se especula que esto se debió a la difícil situación por la que atravesaba el pueblo ateniense durante las guerras Médicas; en Atenas hubo una ola de delaciones y crímenes que quedaron impunes. Las Tesmoforias fue creada en este contexto.

#### EL CONTEXTO.

##### La mujer en la sociedad ateniense.

"CONSEJERO.-¿Es que no envejecen también los hombres?  
LISISTRATA.-Por Zeus, eso no es la misma cosa. Porque el hombre, al regresar, aunque tenga canas, se casa enseguida con alguna jovencita, mientras que el tiempo oportuno para las mujeres es breve, y si no lo aprovecha, nadie se casará ya con ella y se queda consultando el porvenir".

Aristófanes.

En Grecia la mujer era educada exclusivamente para el matrimonio. Su presencia en la vida de la ciudad, no digamos política sino incluso civil, era casi nula. La sociedad helénica presentaba durante el período clásico un sello marcadamente viril. La mujer quedaba excluida del deporte, del teatro y de la vida política. Incluso raras veces salían de compras pues esto lo hacía el marido acompañado de un esclavo. Ni siquiera debían curiosear por la ventana.

La doncella griega permanecía en la casa paterna hasta su matrimonio, es decir, hasta que su padre le elegía marido, cuidando de las conveniencias familiares y económicas, así como de preservar los vínculos sanguíneos de las "buenas familias" atenienses. Por supuesto que en esta decisión no se tomaban en cuenta las necesidades afectivas de la joven esposa. Prácticamente era imposible el matrimonio por amor ya que resultaba muy difícil que una doncella cruzara palabra con algún mancebo. Llegada la edad de casarse, (dieciséis años para algunos, veinte para otros), era dada por esposa a un desconocido para ella, con lo que cambiaba de estado y de domicilio.

Hasta el día del *himeneo*, la mujer había honrado a los dioses tutelares y a los antepasados de su padre, ahora, al pasar a la casa del marido, debía rendir culto a los antepasados de él. Este paso se hacía por medio de una ceremonia en la que renunciaba al hogar paterno y a sus antepasados. Más que formar un nuevo hogar, la esposa entraba a formar parte de una nueva religión. Al abandonar el hogar paterno perdía también sus ritos, las plegarias, los dioses. Ahora se ponía bajo la protección de otro dios, y pertenecía por entero al marido pues veneraba sus mismas divinidades familiares.<sup>1</sup>

La agradecida esposa comenzaba su nueva vida en dócil sumisión al esposo, quien le exigía tan sólo tres cosas: que permaneciera en casa, que trajera hijos fuertes y sanos al mundo y que los educara según la religión del nuevo hogar al que había entrado a formar parte.

El padre ofrecía una dote al afortunado esposo, tanto más grande cuanto más edad tenía la hija, corvirtiéndose la dote en un elemento muy importante para un buen matrimonio. "...El hecho de que una hija tenga dote y sea dada

---

1.-Cuando un miembro de la familia fallecía se creía que se divinizaba y por lo tanto había que rendirle culto desde el altar familiar.

por su padre o tutor adecuadamente supone que su padre o tutor reconoce que su hija no es bastarda." <sup>2</sup>

Una de las funciones básicas de la familia ateniense era la de perpetuar la especie. Por lo tanto la fertilidad en la mujer era requisito indispensable, llegando a tal extremo que la esterilidad de la esposa era causa justificada de divorcio. Lo mismo pasaba con el adulterio, que era también causa de separación y además era penado.

La mujer era así ante todo una madre, una paridora, un ama de casa. En esto residía su importancia. "*La madre desempeña un papel determinante en la transmisión de la ciudadanía como hija de un padre que la reconoce y de una mujer que es hija legítima.*" <sup>3</sup>

Pensar en una mujer inteligente, que participe activamente en la vida política, social y cultural en la Atenas del siglo V es una utopía, una imposibilidad. El campo activo para la mujer es por demás reducido: el hogar y algunos actos religiosos. Tener antipatía o simpatía por ellas era impensable. La misoginia debió ser perfectamente natural en este contexto e incluso incuestionable. Por lo tanto encontrar a un dramaturgo que ve con ostensible simpatía a las mujeres es digno de notarse.

### La mujer y el ritual.

Aunque el papel social y político de la mujer tenía un lugar secundario, no podemos afirmar lo mismo de su función mítica y religiosa. En cuanto a la primera basta revisar algunos ejemplos de la mitología clásica en donde las diosas jugaban un papel importantísimo, reflejado en la iniciativa que tenían

---

2.-Giulia Sissa: *op.cit.*, p. 175.

3.-*Ibidem*, p. 176.



al tomar decisiones y en su comportamiento moral, bastante relajado comparado con el de los propios dioses.

En cuanto a la función religiosa, la mujer como símbolo de fertilidad también tuvo una importante participación en las fiestas y ritos. Ellas son sacerdotisas y pitonisas.

Las fiestas tienen una relación profunda con el tiempo. En su base hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. En ellas están reflejados los ciclos vitales del hombre y del universo.

La religión de la Antigüedad funciona en tanto provoca la emoción de lo divino y la solemnización y ritualización del tiempo. En ella lo solemne y lo festivo estaban íntimamente ligados. La solemnidad consiste en satisfacer los homenajes debidos a los dioses; *"la festividad religiosa ofrece el doble placer de ser también un deber"*. El homenaje que se tributaba a los dioses solemnizaba el placer. El creyente sentía la presencia de lo divino, conmovido hasta lo más profundo de su ser. *"No hay que olvidar que, en griego o en latín, la palabra sacrificio, implica siempre la de un festín"*. Todo sacrificio estaba seguido de una comida.<sup>4</sup>

El calendario tenía perfectamente estipuladas las fiestas religiosas que eran días sin trabajo, días de alegría y de embriaguez. La solemnidad no estaba relacionada con lo serio y profundo sino con el hecho mismo del ritual y de la comunicación con la divinidad a través de los sentidos. Celebrar es solemnizar.

El calendario festivo de los griegos se dividía en dos partes. A Dionisos y a Demeter estaba dedicado el invierno y a Apolo el resto de las estaciones. El

---

4.-Paul Veyne: *op.cit.*, p. 192.

invierno era la época más rica en festividades agrarias. La actividad humana se adormece, el hombre entra en contacto con lo sobrenatural, recibe la visita de los dioses y de los muertos y con ese motivo se celebraban ritos orgiásticos y mascaradas.

Los cultos agrarios tienen un lugar importante dentro de la civilización. La fertilidad de la tierra y las manifestaciones sexuales están vinculadas en una compleja relación mágica. En los *Arcaneos* de Aristófanes, por ejemplo, presenciamos una procesión fálica: una portadora con una canasta y tras de ella un esclavo con un enorme falo en brazos, mientras que el señor de la casa entona un himno al falo personificado "*phalos*, el compañero de Dionisos".

Dionisio preside la festividad de la vendimia, las *oscoforias*. Demeter las fiestas antes de la labranza: las *proerosias* y las *tesmoforias*.

Esta última fiesta estaba reservada exclusivamente a las mujeres y las participantes debían estar casadas y ser libres. En ella se celebraba el regreso de Persèfone a la tierra y duraba tres días: el *Anodos*, la subida de las mujeres al santuario del Tesmoforion; la *Nestèia*, tiempo de ayuno y retiro conmemorando el luto de Demeter; la *Calligèndia*, o buen alumbramiento, día de regocijo en el que abundaban los ritos de fecundidad. Esta fiesta era celebrada durante el mes de Pianepsión (mes de las habas cocidas), que corresponde a octubre-noviembre.

En las Tesmoforias las mujeres confeccionaban para la diosa figurillas de barro y pasteles en forma de los órganos genitales masculinos y femeninos y hablaban de obscenidades. Las mujeres, incluso las más respetables, no desdeñaban participar en demostraciones obscenas en honor a Demeter; la leyenda justifica tales prácticas con el pretexto de distraer a la diosa de su dolor

por el rapto de su hija Persèfone. "Las invectivas groseras, las chanzas obscenas se consideran que favorecen la fecundidad".<sup>5</sup>

### EL TEXTO.

#### los personajes:

Mnesíloco,	suegro de Eurípides.
Eurípides.	
Agatón,	poeta.
Criado de Agatón.	
Mujer,	heraldo.
Coro de mujeres	tesmoforiasusas, dirigidas por la coreuta.
Mujer primera.	
Mujer segunda.	
Clistenes,	amigo de las mujeres.
Prítano.	
Arquero escita.	
Bailarina,	personaje mudo.
Flautista,	personaje mudo.

#### La anécdota:

Aparece Eurípides con su suegro Mnesiloco y se dirigen a casa del poeta Agatón a pedirle su ayuda para que convenza a las mujeres que no castiguen a Eurípides por hablar mal de ellas. Agatón se niega a hacerlo y Mnesiloco se ofrece a hablar con las mujeres, que están celebrando el segundo día de las fiestas de Dèmeter, disfrazado de mujer para poder introducirse a las ceremonias femeninas.

Mnesiloco llega al lugar cuando las mujeres están a punto de comenzar la asamblea para deliberar contra Eurípides. Ellas exponen los hechos y el suegro los rebate. Llega en eso Clistenes, que es amigo de las mujeres, a prevenir las

5.-Francis Vian: op.cit., v. 2, p. 258.

pues hay un rumor de que Eurípides envió a un hombre disfrazado de mujer para detener la conspiración. El suegro es descubierto y hecho prisionero. Algunas mujeres van a buscar ayuda para castigar al profanador, y mientras las otras esperan aparece Eurípides quien, disfrazado de diferentes personajes de sus obras, intenta salvar a su suegro. Nada resulta, hasta que por fin logra seducir al guardián escita por medio de una joven que realiza una provocativa danza. Eurípides promete a las mujeres no volver a hablar mal de ellas y sale huyendo con su suegro. El guardián escita, al ver que han escapado, sale tras ellos, pero en sentido opuesto.

#### Estructura formal.

En esta obra también encontramos que se sigue una lógica división formal, la cual consta de las siguientes partes:

##### 1- Prólogo, (vv. 1-294; escenas de la 1a. a la 6a.):

La primera escena se desarrolla frente a la casa del poeta Agatón, que está al lado del templo de las tesmoforas. Es el final del invierno y el principio de la primavera. En esta obra aparecen desde el principio los dos protagonistas, Eurípides y Mnesiloco, que llegan muy agitados a las puertas de la casa del poeta Agatón<sup>6</sup> para pedirle su ayuda. El suegro de Eurípides quiere saber la causa, y con él el público, pero el trágico le pide paciencia pues en un momento se enterará de la situación.

En la puerta de la casa aparece el criado de Agatón con un bracerillo y unas ramas de mirto para ofrecerlas a las musas por el éxito de la poesía de su amo. Nos enteramos del asunto fundamental en esta obra: las mujeres quieren

---

6.- En casa de este poeta se desarrolla *El banquete de Platón*

vengarse de Eurípides "Porque- según el mismo cuenta- las hago figurar en mis tragedias y hablo mal de ellas".

Eurípides es uno de los blancos de ataque favoritos de Aristófanes. Su malevolencia llega a tal grado, que incluso hace continuas referencias al discutido origen de Eurípides. Su madre es llamada "verdulera" en *los Arcanienses*, en *las Ranas*, en *los Caballeros* y en *las Tesmoforias*. Gilbert Murray anota que no únicamente Aristófanes se ocupó de Eurípides sino que hubo otros dramaturgos que también lo parodiaron, pues la hostilidad hacia él parecía ser generalizada.<sup>7</sup> Sin embargo, la persistencia de los ataques y las continuas referencias a sus obras nos hablan también del conocimiento que el cómico tenía de la producción creativa de Eurípides, pues desde muy joven veía sus obras. Dice Murray que el cómico presenció a los dieciséis años el estreno de la obra *Telefo* y que dieciséis años más tarde usó una de sus escenas para *Los Arcanienses*.

La tramoya gira y aparece Agatón, el fino poeta trágico, a quien en un primer momento Mnesiloco confunde con una famosa prostituta, por el atuendo femenino color azafrán que porta.

Eurípides le plantea su terrible situación y le pide que vaya vestido de mujer a convencer a las mujeres de que no tomen venganza contra él. Agatón se niega rotundamente y Mnesiloco se ofrece, entonces, a entrar en las fiestas sagradas vestido de mujer con las ropas de Agatón.

Aristófanes no únicamente plantea en este prólogo el asunto principal de la obra sino que también presenta los caracteres que en ella aparecerán:

Eurípides el poeta trágico que era usado constantemente como blanco de sus burlas.

---

7.-Gilbert Murray: *Eurípides y su tiempo*, p. 25.

Mnesiloco, el suegro de Eurípides, hombre ignorante, rudo y de una vulgaridad innata en quien está alejado de los refinamientos del arte y de las personalidades extravagantes. Durante toda la escena lo vemos hacer constantes alusiones y alburas sexuales ante el afeminamiento de Agatón y de su criado.

Agatón es presentado con evidente sorna por parte del autor como un "delicado" hombre que está escribiendo una obra sobre mujeres y que por lo tanto adopta maneras femeninas. Obviamente Aristófanes utiliza a este personaje, que reivindica en *las Ranas* como un gran poeta, para burlarse del propio Eurípides que gustaba de representar obras de mujeres.

Toda la escena está llena de alusiones sexuales, con un lenguaje en doble sentido que apoya la acción escénica. La transformación de Mnesiloco en mujer, la escena de la depilación púbica y la vestimenta son realmente brillantes; tratadas con un evidente tono grotesco que les confiere un humor descarnado.

Desde el principio de esta obra el tema de la mujer está perfectamente delineado y se irá desarrollando a lo largo de toda ella. Desde el comienzo Aristófanes nos presenta una visión excesiva, viciosa, de la mujer. Esta se comporta como un ser vengativo.

## 2.- Párodos. (vv. 295-371; escena 7a.):

La acción cambia de escenario al Tesmoforión, templo de las diosas. Cuando llega Mnesiloco disfrazado de mujer, se sienta discretamente porque las mujeres están haciendo sus libaciones a los dioses para que éstos las ayuden. Hacen votos de solidaridad entre ellas para que no haya traiciones internas y piden castigo a quien traicione sus promesas: "*¡Oh tú, omnipotente Zeus, haz*

que se cumplan estos votos, para que los dioses nos asistan, aunque seamos mujeres."

El *pàrodos* de esta obra se da cuando el coro entra y hace la proclamación de la apertura de la asamblea. Las mujeres cantan una *oda*, a la que sigue otra proclamación y una *oda* más que no corresponde a la anterior.

3.- Agón, (vv. 372-784; escenas de 8a. a la 17a.).

Una de las particularidades de esta obra estriba en el hecho de que el antagonista no sea un solo personaje sino el conjunto de mujeres tesmóforas. Así tendríamos como personajes protagónicos a Eurípides, en tanto que motiva la acción y alrededor de él ésta se lleva a cabo, y a Mnesíloco, que es quien realiza de hecho la acción misma; ambos pertenecen a un bando. De la otra parte tendríamos a las mujeres como las oponentes de ambos personajes. Es por esto que el coro en esta obra tiene una singular importancia.

Los argumentos de las mujeres serían:

Primero: que en todas las obras las llaman adúlteras, apasionadas de los hombres, borrachas, traidoras, charlatanas, inútiles para nada que sea bueno y el peor azote de los maridos.

Segundo: los maridos después de ver las obras de Eurípides llegan a sus casas y tratan con recelo a las esposas, las celan, les cambian los cerrojos, les impiden simular un parto.

Tercero: los ancianos ya no se casan con las jovencitas por recelo, a partir de unos versos de Eurípides que dicen: "*La mujer es un ama para el anciano que la desposa.*"

Cuarto: que gracias "al hijo de la verdulera" ya nadie compra coronas de mirto para los dioses pues "este hombre que trabaja en las tragedias ha convencido al público de que no existen los dioses..."

Mientras tanto los argumentos de Mnesíloco son:

No hay porque asombrarse de las acusaciones que les imputa Eurípides, quien se quedó corto en sus juicios, pues no contó ni la diezmilésima parte de lo que en realidad hacen. Las exhorta así a que reconozcan que:

uno: algunas tienen amantes.

dos: en caso de no tenerlos se hacen "tizonear" por los esclavos y arrieros.

tres: para ocultar el libertinaje que han pasado durante la noche con algún hombre, comen ajos en la mañana para ocultarle al marido el engaño.

Concluye diciendo que deben aceptar, ya que están solas, que realizan estas y otras peores fechorías.

Las mujeres se indignan y piden una depilación para esta descarada mujer. Una de ellas es acusada directamente por Mnesíloco de regalar a su hijo, la mujer se enfurece y comienza a cachetearlo.

Momentos después aparece Clístenes, que es un afeminado amigo de las mujeres, para decirles que hay un pariente de Eurípides entre ellas que fue mandado para espiarlas. Entra parodiando a las heroínas de Eurípides en un parlamento que termina en un chiste.

Las tesmóforas emprenden la búsqueda. En esta parte de la obra el movimiento escénico se vuelve dinámico. El tono grotesco que ya tenía es acentuado por el último fragmento de esta parte cuando Mnesíloco le quita a una mujer una niña que traía en brazos, descubre que en realidad es un cuero de vino que al ser tironeado se derrama y la mujer pide beber la sangre de su hija.



El *agón* concluye cuando el suegro intenta escapar usando alguna treta a la manera de su yerno.

Evidentemente la complicidad del espectador, que conoce la identidad de Mnesíloco, es fundamental para que esta parte de la obra funcione. El tono grotesco no únicamente se da por la caracterización del personaje masculino, sino por lo directo del diálogo en las acusaciones que se hacen el coro y Mnesíloco. Aquí la presentación de Eurípides como generador de estas ideas, se trasciende cuando nos percatamos que era la visión misógina era compartida por el espectador mismo. Allí radica su eficacia y también la vigencia de este texto que finalmente nos plantea de una manera clara la antiquísima guerra de los sexos.

4.- Parábasis con pnigos y epirrema (vv. 785-845) y dos cantos corales (vv. 846-1159; escenas de la 16a. a la 25a.).

Generalmente en la *parábasis* los actores hablan a nombre del dramaturgo para encarar directamente algún asunto político o personal (ver por ejemplo la *parábasis* de *las Avispas*). En la obra que ahora analizamos, Aristófanes en ningún momento hace referencia a certámenes en que participaron sus farsa, ni pide ningún premio, ni alude a sí mismo. En las *Tesmoforias*, además, sigue usando la tercera persona, no individualiza las opiniones de las mujeres y el coro se dirige al público en su propio nombre. Las mujeres pueden defenderse solas.

"CORO: Nosotras ahora hagamos nuestro propio elogio...Por cierto, todos dicen muchas cosas feas del sexo femenino, afirmando que somos el peor de los azotes para los hombres y que por nosotras vienen todos los males: las discordias, las reyertas, la terrible sedición, el dolor y la guerra. Mas veamos ahora. Si somos malas ¿Por qué os casáis con nosotras, si realmente somos una peste?"<sup>8</sup>

---

8.-Aristófanes: *Las Tesmoforias*, p. 344.

El coro refuta a los hombres esta posición y les pide que hagan una prueba sobre quienes son peores: "nosotras afirmamos que sois vosotros y vosotros afirmáis que lo somos nosotras."

La *parabasis* concluye confirmando la superioridad de las mujeres sobre los hombres pues son ellos los que conducen al Estado, son los que cometen los mayores robos, y algunos son parásitos sociales. Mientras que las mujeres cumplen fielmente su labor de madres.

Cuando la *parabasis* concluye, el coro se retira al fondo del escenario y la acción continúa con las tretas de Mnesíloco por escapar.

5.- Exodo (vv. 1160-1228; escenas de la 26a. a la 28a.).

Las Tesmoforias presenta algunas particularidades en la conclusión: generalmente se termina con un baile, en esta obra el baile se realiza para honrar a las diosas en la penúltima escena del coro, justo antes de la conclusión.

La preparación del final esta compuesta por una serie de escenas entre Mnesíloco y Eurípides que representan algunos fragmentos de obras del segundo: un fragmento de Andrómeda actuado por el viejo Mnesíloco; otro de Helena (Menelao-Eurípides, Helena-Mnesíloco); el trágico en el papel de la ninfa Eco y después como Perseo; y por último como una viejecilla que viene acompañada de una bailarina desnuda y una flautista. Con estas jóvenes, Eurípides pretende lograr distraer al arquero escita para poder escapar. La aparición de Perseo marca el final de las alusiones de Eurípides y también un cambio de espacio hacia lo irreal. Del templo de las tesmoforias hacia un mundo fantástico.

El arquero escita, guardián de Mnesflocos, tiene una aparición breve, no obstante lo cual presenta una trayectoria viciosa perfectamente clara: es lujurioso. Esto tiene un doble significado pues, por un lado, es el único hombre en la obra que no se traviste o es afeminado y por el otro su presencia de macho reafirma el carácter femenino de los travestidos, de los afeminados y de las propias mujeres.

La conclusión de la obra se da cuando las mujeres permiten a Mnesflocos y a Eurípides huir, no sin antes hacerle prometer al dramaturgo que no volverá a hablar mal de las mujeres. Sin embargo Aristófanes se permite todavía un chiste final: al regresar el guardián que descubre que su prisionero ha escapado, las mujeres le indican por donde huyó señalando hacia el sentido contrario.

### El Género:

#### Farsa con subgénero de comedia.

*"Nosotros no podemos quejarnos de un poeta cómico que nos hace reír; sin embargo no necesitamos ser expertos en teatro para saber que este efecto es difícil de lograr".*

H.D.F. Kitto.<sup>9</sup>

Las *Tesmoforias* tiene lugar en el segundo día de las fiestas dedicadas a Demeter, en la *Nestèia*, tiempo de ayuno y retiro en que se conmemora el luto de Demeter; se supone que ese día era de una gran solemnidad y recogimiento. Aristófanes sitúa la acción principal en un tesmoforiòn lleno de ruido y algarabía, en donde justamente las mujeres se juntan para hablar.

---

9.-H.D.F. Kitto: *op.cit.*, p. 113.

El día elegido y la presencia de un hombre en las fiestas le confieren un carácter de imposibilidad a la acción. Como hemos visto en el contexto, esto para los griegos resulta impensable. Tal sustitución de circunstancia le da a toda la obra, por principio, un carácter farsesco. La idea de la reunión-debate en el tesmoforión, llenaría la fantasía del hombre ateniense por saber qué es lo que hacen las mujeres reunidas y solas. Lo que hacen es hablar, concluye el poeta.

El tono grotesco es constante en toda la obra, ya desde el prólogo principia la acción con la prisa de los personajes, así como la sustitución de caracteres que realizan los protagonistas: Eurípides no es únicamente el hombre público, el dramaturgo, es también el representante de una visión social acerca de la mujer ateniense, es un misógino. La caracterización del suegro es particularmente grotesca, representa al ciudadano común, al hombre del pueblo que está totalmente de acuerdo con la visión eurípidia de la mujer, es decir, es también un misógino. Por lo tanto tendremos dos puntos de vista del sexo femenino, ambos negativos, que van desde la idea popular hasta la visión artística que tendría Eurípides. A pesar de que en esta obra no aparecen coros de animales, personajes simbólicos o hechos obviamente imposibles, no podemos hablar de ella como de una obra realista. Basta que estén sustituidos el lenguaje, el carácter o la circunstancia para que la obra sea una farsa.

C.M. Bowra dice al respecto: "*Es una farsa bien armada.... La obra rebosa de buen humor, y si algunos personajes allí representados no pueden haber quedado muy satisfechos, tampoco podrán quejarse de que se los haya tratado con rencor o suficiencia.*" <sup>10</sup> Lo anecdótico de esta obra se da por las múltiples peripecias que el suegro del trágico pasa para salvarlo.

---

10.-C.M. Bowra: *op.cit.*, p. 128.

El coro de mujeres tesmóforas ridiculizan las actitudes de los hombres, y a su vez, también son parodiadas por ellos. Son los polos que se reflejan en un espejo deformado para conferirle un tono grotesco a todos los personajes. En esta obra el vicio es de todos, hombres y mujeres, y el ridículo y su castigo es también para todos. Ellas son expuestas a la crítica social por sus excesos; ellos son ridículos en sus conductas. No hay un castigo específico para cada uno, la punición es general para todos: la convivencia. Los hombres necesitan de las mujeres y las mujeres necesitan de los hombres.

En la *parábasis*, el autor critica por boca de las mujeres a una sociedad en pugna consigo misma; a los hombres por corruptos y a las mujeres por excesivas. Aunque la obra no toca un tema político específico, habla de un importante problema social: la desigualdad de los sexos.

El argumento final y reivindicador para las mujeres es que ellas cumplen fielmente su papel de madres, allí radica su justificación. Pero no por ello están exentas de crítica, ellas piden reflexión, pero incurrían en el mismo vicio que critican: creerse superiores.

Evidentemente Aristófanes conocía la situación de la mujer ateniense. El es un gran observador de los diversos caracteres femeninos como lo vemos por sus obras *Lisístrata*, *La asamblea de las mujeres* y *Las Tesmoforias*; incluso en esto tenía un punto de comparación con Eurípides. Pero Aristófanes se ve obligado a usar este material de manera fársica, debe violentar esta realidad en la que las mujeres no eran siquiera tema de conversación<sup>11</sup>, llevándolas a situaciones extremas: ellas tienen iniciativa y voto en la sociedad atica. El efecto es muy claro: la carcajada galopante.

---

11.-Gilbert Murray: *op.cit.*, p. 27.

Sin embargo podemos intuir que Aristófanes no estaba lejos de una realidad domèstica, no escrita, en donde la participaciòn de la mujer era activa y fundamental. El autor fàrsico da una gran importancia al rol femenino, situàndolo junto a la que tenia tambièn en la tragedia.<sup>12</sup>

La idea de la ginococracia es retomada en *Lisistrata* y en la *Asamblea de las mujeres*, y nos habla de la enorme popularidad que tenia para los griegos el tema de la mujer en el teatro. La concepciòn es esplèndida: presentar un mundo al revès en donde las mujeres gobiernan de una u otra manera. Una imposibilidad para la masculinidad ateniense.

No es necesario elaborar un discurso feminista para percatarnos que la inteligencia y la agudeza de las heroínas aristofànicas son percepciones vàlidas y universales. Basta revisar la popularidad de Lisistrata y su vigencia, no sòlo ante nuestra necesidad bèlicista, sino tambièn porque muestra caracteres femeninos universales, comenzando por la heroína.

Werner Jaeger dice al respecto que:

*"La esencia de la autèntica sàtira popular sòlo puede ser inferida con extrema prudencia de las elaboraciones literarias posteriores que se conservan. Pero no cabe duda que tuvo originariamente una funciòn social que es posible todavia discriminar con claridad. No es la censura moral, en nuestro sentido, ni la simple expansiòn del rencor personal y arbitrario sobre una vïctima inocente. Impide esta interpretaciòn el caràcter pùblico del ataque que es la presuposiciòn evidente de su eficacia y de su justificaciòn".*<sup>13</sup>

Uno de los efectos teatrales mäs interesantes de las *Tesmoforias* es la presencia de Euripides durante toda la representaciòn, a pesar de que, como personaje, no està siempre presente.<sup>14</sup>

12.-McLeish: *op.cit.*, p.153.

13.-Werner Jaeger: *op.cit.*, v.l. p. 141.

14.-McLeish: *op.cit.*, p. 137.

Este personaje es tomado como pretexto para encarar el asunto y al final de la obra no es castigado por hablar mal de las mujeres; únicamente hace el ridículo, al igual que los demás personajes. No sabemos si el autor está en pro o en contra de las mujeres ni de Eurípides. Él muestra una situación, allí está su capacidad crítica.

Quizá la idea de la humanización del héroe trágico en la tragedia, el cuestionamiento a los dioses, la creencia eurípidea en una fuerza superior, "el éter", sea mucho más cuestionable que la presunta misoginia del autor. Es de notarse cómo Aristófanes, que se concibe a sí mismo como un innovador, critica a Eurípides la innovación que propone en la tragedia. Este antagonismo artístico es uno de los temas más recurrentes en la historia de la crítica literaria. Se habla de una enemistad irreconciliable, en donde Aristófanes sale siempre mal parado pues es él quien critica y ridiculiza. Sin embargo habría que anotar que toda crítica implica un conocimiento y tal vez una admiración implícita. En las *Tesmoforias*, por poner sólo un ejemplo, se hace referencias a las siguientes obras de Eurípides: *el Fénix*, *Telefo*, *Andrómeda*, *Alceste*, *Melanipe*, *Eolo*, *Helena*, *Fedra*. Es evidente el conocimiento que Aristófanes tenía del autor trágico.

Según Kitto, Aristófanes critica la utilización moderna que Eurípides hace de la música.<sup>15</sup> Por ello, no debe extrañarnos la parodia del baile final en *Las Avispas*. La crítica se puede ejercer de varias maneras y una de ellas es la burla. Aristófanes al burlarse del trágico está ejerciendo su sentido crítico, de dramaturgo y de hombre conocedor de su teatro y también cumple con su función de ser la voz de la conciencia colectiva.

---

15.- *ibidem*, p. 190.

La imàgen plàstica que propone Aristófanes, imprescindible en la farsa, es rica y efectiva desde un principio: la metamorfosis del suegro en mujer es evidentemente teatral; los personajes afeminados manejan una ambigüedad siempre tendenciosa que reafirma ambos roles, la masculinidad de Mnesíloco y del arquero y la femineidad de las propias mujeres; Agatón y Clístenes son utilizados como personajes de contraste y de paso son también ridiculizados por femeninos. A final de cuentas ser mujer no consiste en ponerse las ropas femeninas. Los roles son mucho más complejos.

Si Aristófanes plantea a través de Agatón que para comprender el carácter femenino tendríamos que vestirnos de mujeres, lo cual resulta risible, es porque está burlándose evidentemente del afeminamiento y de quienes lo practican.

Las escenas de las obras de Eurípides que éste y Mnesíloco actúan, le confieren a la representación un juego escénico de gran impacto: el teatro dentro del teatro. Ahora bien, la rapidez con que se suceden estos fragmentos, las entradas y las salidas de Eurípides con sus diferentes caracterizaciones (Perseo, Menelao, la ninfa Eco, la Anciana) son de gran eficacia teatral. La introducción de esta nueva realidad se ve reforzada por un recurso: los hechos no siguen una secuencia lineal de causa-efecto, sino que continuamente puede aparecer el elemento sorpresa. Con esto se rompe la verosimilitud para beneplácito del espectador, lo que repercute en la risa liberadora.

El conocimiento que Aristófanes tiene de su público se demuestra claramente porque *sabe* que es lo que lo hace reír. Así tenemos, por ejemplo, que la irreverencia no está en contra de la religiosidad, es una forma



reconocida de tratar a los dioses familiarmente. Aristófanes y su público por lo tanto están hablando un lenguaje común.

Evidentemente el espectador griego estaba acostumbrado a la convención de que eran los hombres quienes representaban todos los papeles. Sin embargo en esta obra, por su carácter fársico, tenemos una doble lectura en el travestismo actoral: mujeres que eran representadas por hombres, que a su vez castigaban a un hombre que se vestía de mujer. Este hecho da pie a una serie de vulgaridades y referencias sexuales que, suponemos, producían gran hilaridad por su procacidad. El público es por principio cómplice de esta situación. No hay duda que el auditorio griego aceptaba la convención travesti en la tragedia y la comedia. En la tragedia la feminidad en ningún momento era cuestionada, se hubiera destruido la ilusión completamente si, al ver a Fedra, a Medea o a Yocasta, se pensara en lo masculino. Una de las diferencias entre la feminidad de la tragedia y la de la comedia estriba en que en la primera los roles son más elaborados, mientras en la segunda son más restringidos.

Existen en las Tesmoforias tres niveles en la convención del travestismo:

En el primero la convención es la misma que en cualquier obra, los personajes que parecen ser mujeres "son" mujeres. La sacerdotisa, la mujer heraldo, la primera y segunda mujer.

En el segundo nivel están los personajes que asumen el rol de mujer pero que deben ser mostrados al público como hombres disfrazados, siendo Mnesíloco el ejemplo más claro de ello. En este caso la actuación es doblemente exagerada para lograr el estereotipo femenino, contrastando con el antecedente de la primera aparición de este personaje como hombre rudo y varonil. Tenemos que pensar que parte de la efectividad de Mnesíloco

depende del contraste con los otros caracteres femeninos; la manufactura del actor tendrá que ser mucho más tosca en relación a los otros actores que también interpretan mujeres.

En un tercer nivel estarían los personajes ambiguos, es decir aquellos hombres que tienen características femeninas: Agatón y Clístenes. La primera aparición de Agatón se convierte en una situación de contraste por la rudeza de Mnesiloco. Cuando Clístenes se acerca al coro, Mnesiloco lo confunde con mujer y sólo descubre su masculinidad varios parlamentos después. Este efecto es usado como un recurso más de travestismo. Podemos suponer que la indumentaria, la gesticulación y la vocalización de ambos personajes son lo suficientemente femeninos como para lograr un efecto brillante por lo ridículo y por la caricaturización.

Otro de los temas que se descubren en las *Tesmoforias* es el de la obscenidad. El uso que de ellas y de la vulgaridad hace Aristófanes en la mayoría de sus obras es uno de los motivos por los que este autor ha sido censurado a través de los siglos. Estos dos recursos utilizados por nuestro autor para provocar la risa, se han visto siempre censurados por la moralidad judeocristiana, y tienen implicaciones de tipo social y de conducta. Hablar libremente del sexo, y mucho más, presentarlo en escena, es altamente peligroso para la moral tradicional. Sin embargo la obscenidad y la vulgaridad siguen existiendo a pesar de ser prohibidas y negadas. Se convierten así en parte de nuestras represiones. Aquí también está el carácter liberador, la válvula de escape de la obra aristofánica.

Kenneth McLeish<sup>16</sup> se ocupa de la obscenidad como un recurso teatral que repercute en el lenguaje de los personajes, en el gesto actoral y en la relación

---

16.- *Ibidem*, pp. 96 y s.

de complicidad que se establece entre el actor y los espectadores. Anota así varios tipos de obscenidad, que ejemplificaremos con escenas tomadas de las Tesmoforias:

a) Obscenidad explícita: la representación usa palabras escatológicas para impactar (shocking) y a menudo se usan equívocos obscenos. Cuando Mnesiloco es desnudado por las mujeres y su pene puede delatarlo, se da un juego erótico grotesco al tratar de ocultar la evidencia. La estructura y el lenguaje parodian aquí una escena eurípidiana. En las obras de Eurípides se conoce la identidad a través del nombre. En las Tesmoforias es el sexo el que revela la identidad.

b) Obscenidad explícita preparada: los actores anticipan la vulgaridad y el público goza de esta preparación. Este caso se ejemplifica con la escena donde las mujeres pretenden castigar con la depilación pública a la atrevida (Mnesiloco disfrazado) que defiende las opiniones misóginas de Eurípides. Las reacciones que debió expresar Mnesiloco ante la posibilidad de otra depilación debieron regocijar ampliamente al público que ya había presenciado la primera.

c) Obscenidad explícita incluyendo a una tercera parte: se usa el lenguaje o el comportamiento soez para ridiculizar a otro, el goce del espectador radica en su complicidad. La escena donde Mnesiloco se acerca al afeminado Agatón y a su esclavo, probablemente mantenía una larga serie de acciones físicas burlonas.

d) Obscenidad secundaria: se da generalmente en escenas de desenmascaramiento. El actor conversa o actúa incluyendo al espectador como *voyeur* (mirón). Las obscenidades son más simples y están más cerca del primitivo y rústico humor que Aristófanes y sus actores hablan aprendido de la tradición de la improvisación de las farsas primitivas. Podemos encontrar un ejemplo de esto cuando el arquero escita que cuida a Menesiloco, comienza a arder en lujuria por las provocativas danzas de la doncella que ha traído Eurípides. Se sugiere entonces que el personaje, un cálido macho, está teniendo una erección.

e) Obscenidad de doble sentido: es la categoría más amplia y utiliza muchas de las técnicas antes mencionadas. Algunas veces depende de la ironía de las palabras o de los gestos que parecen inocentes a los personajes pero que para el público son abiertamente obscenos. En ella se reemplaza la agresión por la ironía. Este es quizás la más difícil de descubrir en un texto pues no sólo tiene que ver con la traducción del lenguaje, sino también con los contextos.

f) Obscenidad gestual: todas las categorías mencionadas pueden ser modificadas y matizadas por la gestualidad. Esta tiene en sí misma un lenguaje propio. A menudo, en la representación aristofánica se intuyen elementos y objetos con intención fálica en donde no es dicha ninguna palabra. Una posible inferencia de cómo era usado el gesto y el vestuario, la tenemos a partir de la más obscena rutina cómica de la obra: durante los parlamentos del desenmascaramiento de Mnesiloco, su falo aparece y desaparece, lo que contrastaba con el vestuario que mostraba su falta de pechos. Esto se puede deducir por las reacciones verbales de Clístenes y de la

otra mujer. Es claro en el texto que Clístenes giraba alrededor de Mnesiloco, sugiriendo con ello el movimiento del pene. Este acto indica, tanto en el texto como en los gestos de los actores, una rutina farsica cuidadosamente construida y graduada y no simplemente una escena vulgar, como anotan algunos cultos estudiosos.

El texto, por lo tanto, se convierte en un indicador de cómo debería ir la escena. En la representación el estilo dependía en gran medida de las acciones físicas y de los agregados de los actores, los tonos de voz, el gesto, los caminados, todo lo cual nosotros no podemos reconstruir.

Uno de los elementos de mayor comicidad en la escena griega era la del "dobleteaje" de los actores. El público reconocía a los actores bajo sus disfraces y sabía que cuando declan en su aparición la palabra *ego* (yo), estaban anunciando un nuevo personaje. Con esto, la escena se convertía en un doble juego: por un lado la aparición de los personajes y por el otro quién los representaba. Un ejemplo de esto se ve cuando Eurípides, personaje, sale de escena y el mismo actor aparece, momentos después, con el rol de la primera mujer pronunciando un largo parlamento con un estilo que hace burla del de Eurípides. El público, que conocía esta convención, disfrutaba doblemente esta escena.

Las *Tesmoforias* es quizá una de las obras menos políticas y moralizantes del autor. En ella se hace mayor énfasis en la diversión misma.<sup>17</sup> Aristófanes con esta obra pretendía quizá aligerar la tensión producida por los sucesos bélicos que en ese momento azotaban Atenas. En ella la sexualidad es el hilo conductor que mantiene al espectador en continua hilaridad, riéndose de sí

---

17.-*Ibidem*, p. 138.

mismo frente a su propia imagen, agigantada por la creatividad de Aristófanes.

Hablar de la actualidad de esta obra resulta evidente en un mundo, como el nuestro, en donde los patrones culturales tradicionales siguen vigentes. La modernidad de Aristófanes radica en la claridad con que presenta el conflicto entre los sexos y su actitud crítica ante una sociedad llena de prejuicios.

## CONCLUSIONES

### UNO:

Desde Aristóteles hasta nuestros días, se ha considerado a Aristófanes como un escritor de comedias. Sin embargo, utilizando un método de análisis genérico, encontramos que la estructura de sus obras corresponde más bien al género de la farsa. Esto implicaría que la teoría dramática planteada por Aristóteles es incorrecta para este caso, aunque no lo es cuando la utilizamos para el análisis de la comedia como género surgido posteriormente. Aristóteles, por tanto, se adelanta teóricamente a la aparición de la comedia.

Por otra parte, cuando analizamos la obra de Aristófanes como farsa, tenemos que delimitar por un lado el aspecto genérico, y por el otro el sentido histórico de su obra, que se enmarcaría dentro de la Comedia Antigua. Esto significa que utilizamos el término farsa para definir el género y el concepto de Comedia Antigua para designar la época.

Los griegos, desde la perspectiva de un análisis genérico, proponen dos géneros catárticos, la farsa y la tragedia. Este hecho nos sitúa frente a una perspectiva totalmente distinta ante ambos géneros, ya que los plantea en un mismo plano, en tanto su función catártica. Esta visión los define así como una manifestación artística de necesidades sociales y religiosas, como dos aspectos vitales que se complementan. La tragedia desde una perspectiva solemne, sería, mientras que la farsa a partir de la risa. Una exalta la muerte, el *Thanatos*, la otra la vida, el *Eros*.

### DOS:

Concluir la obra de un autor es tarea difícil cuando únicamente se abordan dos de sus textos. El hecho de que las dos obras sean farsas con subgénero de comedia no implica que las nueve restantes lo sean. Cada texto deberá tomarse como una obra independiente, por lo menos genéricamente hablando. Sabemos que *la Asamblea de las mujeres* es una farsa con subgénero de melodrama y que *Pluto* es una farsa con subgénero de obra didáctica, para citar dos ejemplos donde el autor aborda otras concepciones. Esto podrá quedar a comprobación en futuras investigaciones.

En este sentido, hay tres líneas temáticas en la obra de Aristófanes que se mencionan en el presente trabajo, pero que de ningún modo se encuentran agotadas: La relación del autor con Cleón, su vinculación con Eurípides y la visión que tiene con respecto a las mujeres.

La pretensión de esta investigación es tan sólo el dar pautas para que el interesado en este autor tome cualquiera de sus obras y analice con mayor profundidad estos temas, que son una constante en su obra. El enfoque genérico aquí propuesto es un punto de partida para acercarse a un texto, no una receta que encajone el análisis.

### TRES:

Si analizamos los textos de Aristófanes como pertenecientes a un periodo denominado Comedia Antigua, encontramos que sus obras son herederas de una rica tradición plástica, mágica, temática y religiosa. La concepción que existe detrás de ellas es clara y profunda, con una rigurosa elaboración en la forma y en el contenido. A diferencia de la crítica literaria tradicional que exalta sus valores temáticos y menosprecia el aspecto genérico, nosotros consideramos a este autor como un maestro en el manejo del género.



La idea de la lectura de Aristòfanes como un dramaturgo de farsas y no de comedias, revela una solidez formal y de concepción que aporta nuevas perspectivas sobre los textos. La más importante es que la farsa es un género catártico, lo cual la sitúa como equivalente a la tragedia en tanto función frente al espectador. Al considerar que la farsa posee mecanismos propios e independientes, el drama griego adquiere una nueva perspectiva: la tragedia profundiza en el concepto de Thànathos, la muerte y la renovación, mientras que la farsa está vinculada al Eros, a la vida desde su aspecto lúdico, a la risa.

*"Sólo los griegos fueron capaces de llevar al límite la oposición de repertorios, provocando la dicotomía tragedia-comedia, que no debe buscarse en el origen ni en esquemas iniciales diferentes para una y otra. El elemento común de ambas está en el principio y tal vez también en el fin."* <sup>1</sup>

#### CUATRO:

El teatro que propone Aristòfanes, visto desde esta perspectiva, tiene una función catártica; la risa que provoca en el espectador, deja de ser sólo una respuesta relacionada con la diversión, ligera y desprovista de profundidad y fuerza, y se convierte en algo esencial: contiene un carácter universal, tiene un clima de fiesta, una idea utópica de la sociedad y una concepción profunda del mundo.

La risa que provoca la crítica social y política, expresa la opinión de los espectadores acerca de un mundo en el que se encuentran incluidos ellos mismos. Es por esto que el pueblo mismo se vuelve un participante del espectáculo que responde con su risa a los mensajes que el autor quiere darle y que transforma en la vida cotidiana el asunto criticado en el escenario; por ello

---

1.- José Antonio Miguez: op. cit., p. XX.

podemos hablar de un teatro evidentemente político, por su sentido popular y crítico.

*"La risa carnavalesca (fársica) es ante todo patrimonio del pueblo... todos ríen, la risa es general, en segundo lugar es universal, contiene todas las cosas y la gente...el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlesca y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez."* <sup>2</sup>

#### CINCO:

Aristófanes ciertamente siempre plantea problemas, pero también ofrece vías alternativas para solucionarlos; de manera muy seria invita a la reflexión individual y colectiva para que se produzca una mejoría social. No podemos perder de vista que nuestro autor no escribe para ser leído sino representado, lo que le confiere un carácter particular a sus textos. Cuando se saca a colación la ideología o las tendencias políticas del dramaturgo se tiende a juzgar también su obra. Si bien es cierto que no existe desvinculación entre ideología personal y obra, también es cierto que Aristófanes era ante todo un hombre de teatro en el sentido más amplio, un artista. Y esto no lo tendríamos que perder de vista para juzgar el material que elige para representar. Evidentemente hay asuntos y personas que se prestan más que otros a la burla, (esto toda la gente de teatro lo sabe), por lo tanto este también pudo ser un criterio de selección de sus temas, aparte del de el interés general.

Cuando revisamos el contexto en el que se producían sus obras encontramos que los gastos de las representaciones eran asumidos por los ciudadanos ricos, lo que constituía una especie de prestación económica (*liturgia*). Esta

---

2.-Mijaíl Bajín: *op. cit.*, p.17.

situación no dejó de ejercer su influencia en el contenido de las obras dramáticas, las cuales sufrían una especie de censura indirecta por parte de los ricos.<sup>3</sup>

Si esta suposición es también aplicada a Aristófanes, tendríamos que leer entonces sus obras como el reflejo de una clase social, como un portavoz ideológico, inmerso en los intereses propios de la nobleza ática, que era quien pagaba los gastos de la representación.

Aristófanes no era simplemente un "hombre de teatro", fue además un autor que ganó cuatro primeros premios, tres segundos y un tercero, según la poca información que nos queda de su carrera. Fue un autor de "éxito", que gozaba de enorme popularidad y respeto entre sus contemporáneos. Pero también era un autor de gran poder social, temido por su agudeza e incluso peligroso como enemigo político. Debieron existir algunos atenienses que no estaban de acuerdo con sus puntos de vista: los demócratas y los belicistas por citar algunos ejemplos.

### SEIS:

Las situaciones que presenta Aristófanes siguen siendo vigentes, hilarantes. Sin embargo no podemos dejar de observar algunas diferencias entre los espectadores contemporáneos y los del siglo V; aquellos no recibían el texto escrito como nosotros, sino como espectáculo. Entre los griegos los elementos escénicos tales como el escenario, los actores, las máscaras, el vestuario, la música, el coro, la palabra, los espectadores mismos formaban un todo. En cambio nosotros nos acercamos a este teatro llenos de preconcepciones, expectativas y bagaje cultural que nos impiden ver la representación aristofánica como un todo. Pensamos que tenemos un conocimiento real de

---

3.-A. Dekonski, et al.: op. cit., p. 162.

èl, cuando de hecho estamos viendo ùnicamente parte de un fenòmeno complejo. En cambio tenemos la ventaja de poder observar, aisladamente y en conjunto, la evoluciòn *literaria* de sus obras.

### SIETE:

Cuando valoramos positiva o negativamente una obra artística, en realidad estamos valorando nuestro momento. Esto no quiere decir que la obra en si sea "buena" o "mala", sino que està respondiendo a los intereses de una època, a sus valores intrinsecos. Esto no quiere decir que la època isabelina haya producido solamente una figura genial, sino que simplemente hemos ignorado o apreciado injustamente a otros grandes artistas que fueron sus contemporàneos. El tiempo es el que define una concepciòn determinada del arte, es èl quien nos enseña a *leer* una obra artística. Esto sería aplicable a Aristòfanes y a su teatro en tanto que lo leemos con prejuicios culturales.

El hacer esta reflexiòn no significa que se invaliden las traducciones, las puestas en escena, las libres interpretaciones, incluyendo el presente trabajo; al contrario, cualquier aproximaciòn, acertada o errònea, nos conduce a un mayor conocimiento, a un mayor goce, a una posible chispa de verdad.

### OCHO:

Es claro que nuestra visiòn judeo-cristiana nos da una valoraciòn moral y estètica de la realidad, algunas veces recalcitramente "conservadora" y otras "liberal" o de ruptura, pero siempre influida por factores sociales, culturales, políticos e ideològicos. Todos nuestros juicios, por lo tanto, estàn condicionados. Cuando emitimos algùn juicio estètico, partimos de una selecciòn del material artistico que estamos analizando, lo que presupone ya un tipo de censura. Hay censura obvia, explícita, y otra mäs sutil, implícita,

inconciente y heredada como parte de la ideología cultural.<sup>4</sup> Esta última invade imperceptiblemente todo nuestro sistema de valores. La censura, por ejemplo, ejerce un control sobre la imagen, que es un lenguaje en sí mismo altamente peligroso para las "buenas conciencias". Es justamente esta parte del discurso aristofánico la que, históricamente hablando, hemos recibido mutilada. Baste recordar que durante siglos Aristófanes fue un autor "prohibido", y aunque sabemos que era leído por algunos eruditos, evidentemente no se le representaba ni era disfrutado por las mayorías. Sus referencias visuales a la sexualidad, la obscenidad del lenguaje y la crítica política directa lo convierten en un autor peligroso para las masas. Su teatro puede despertar conciencias.

Una de las formas de mantenerlo distante, neutral, es entronizarlo como "clásico", como exclusivo de las élites culturales que son las que, aparentemente, pueden comprenderlo.

#### NUEVE:

La interpretación de los textos aristofánicos algunas veces es oscura a nuestros ojos, por las muchas alusiones de carácter localista que tienen, ya sea de la vida cotidiana de su época o por las referencias políticas que en ellos se encuentran. También existen otros elementos no realistas que pueden asombrarnos, tales como el mundo fantástico, grotesco y animalesco que aparece en la mayoría de sus obras, la caricaturización de los personajes, la utilización del lenguaje con giros poco usuales que aún siguen fascinando a los estudiosos del mundo clásico.

---

4.-Juana Gutiérrez Haces: "La Columna Dorica", El Nacional, 21 de Abril de 1991, p. 9.

Uno de los problemas más difíciles, hasta el momento, es el de la traducción de Aristófanes <sup>5</sup> no únicamente por las referencias y las noticias fuera de nuestro contexto, sino también por la construcción lírica que tienen sus obras. La comicidad aristofánica está íntimamente ligada a lo corporal, a lo instintivo en el hombre, a sus deformidades y fealdades, a sus apetitos y satisfacciones. En él se encuentran fundidos una obscenidad enteramente lúdica, y una exaltación de los quehaceres cotidianos de su tiempo y de su pueblo.

Sin embargo no podemos negar que junto a su fervor dionisiaco, a su pasión por lo cotidiano, encontramos también al innegable poeta de grandes alcances líricos:

*"¡Eh, compañera, deja ya el sueño!  
Las melodías abre de los trinos sagrados  
con que llora tu boca divina  
a nuestro hijo Itis, motivo de tus lágrimas,  
en tanto te estremeces con los dulces gorjeos  
de tu garganta rubia. Camina el puro eco  
a través de los tejos de cabellos de hoja  
hasta el trono de Zeus, do el pelo de oro,  
Febo te escucha y a tus elegías  
responde con la ebúrnea  
lira y de dioses organiza un coro,  
y por las bocas inmortales fluye,  
contigo acorde,  
el divino clamor de los felices." <sup>6</sup>*

5.-Silvio D'Amico: *op. cit.*, p. 79.

6.-Aristófanes: *Las Aves*, p. 240.

DIEZ:

Es obvio hablar del gran conocimiento que Aristófanes tiene de la conducta humana, de las debilidades y virtudes de los hombres y de las mujeres, de sus manías sociales, así como de sus represiones. Un autor que puede ver esto, es sin duda un ser dotado con un agudísimo ojo para explorar el alma humana. Ese ojo clínico que poseen los seres concientes de su realidad inmediata, aquellos que buscan siempre la verdad como un vehículo para ser libres.

Quien sueña con una ciudad perfecta, con hombres justos e incorruptibles es necesariamente un idealista. Quien maneja los elementos escénicos conociendo a fondo sus secretos y sus posibilidades es un artista. Quien se toma la tarea de adoctrinar, aconsejar y educar a su pueblo es un maestro. Quien sabe jugar y fantasear es un niño. Quien se atreve a hablar en nombre de otros es un profeta. Quien conoce y sabe lo que dice es un sabio. Quien hace a los otros reír con la verdad es un loco.

**BIBLIOGRAFIA**

Alatorre, Claudia Cecilia: Analisis del Drama, México, Grupo Editorial Gaceta, 1986, 124 pp.(Colección Escenologia).

Aristófanes: Las Aves, pról. Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Editorial Aguilar, 1973, 128 pp.

Aristófanes: Las Asambleístas, introducción y notas Antonio López Eire, Barcelona. Casa Editorial Bosch S.A., 1986, 203 pp.

Aristófanes y Menandro: Teatro Griego, introd. José Antonio Miguez, Madrid, Editorial Aguilar, 1979, 612 pp.

Aristóteles: El Arte Poética. Madrid, Espasa Calpe, 1948, 144 pp.

Bajtin, Mijail: La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Barcelona, Barral Editores, 1974, 436 pp.

Baty, G. y R. Chavance: El Arte Teatral, 3a. ed., México. Fondo de Cultura Económica, 1965, 881 pp.(Colección Breviarios, 45).

Bengtson, Hermann: Griegos y Persas. El mundo mediterráneo en la edad antigua, México, Siglo XXI Editores, 1977, 415 pp. (Colección Historia Universal de las Religiones, 2).

Bentley, Eric: La Vida del Drama, México, Editorial Paidós, 1985, 326 pp. (Paidós Studio, 23).

Bergson, Henri: Introducción a la Metafísica, La Risa, introd. José María Morente, México, Editorial Porrúa, 1986. (Colección Sepan Cuantos, 491).

Bowra, C.M.: Historia de la literatura griega, 11a. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, 215 pp. (Colección Breviarios, 1).

Colmenares, Elsa y Gabriel Labastida: "Orígenes del teatro", El cerebro ritual, México, Seminario de Investigaciones Etnodramáticas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, 26 pp.

D'Amico, Silvio: Historia del Teatro Dramático, 4 v., México, Unión Topográfica Editorial Hispano Americana (UTEHA), 1961, 180 pp.

Dekonski, A. et al.: Historia de la antigüedad, Grecia, México, Editorial Grijalbo S.A., 1974, 272 pp.



Ferrater de Mora, José: Diccionario de Filosofía. 4 v., Madrid, Alianza Editorial, 1990.

Finley, M.I.: Los Griegos de la Antigüedad, 6a.ed., Barcelona, Editorial Labor, 1980, 196 pp.

Freud, Sigmund: El Chiste y su relación con el inconciente (y El delirio y los sueños de Gradiva de W. Jensen), México, Editorial Iztacihuatl S.A., 1983, 392 pp.

Grimberg, Carl: Grecia, México, Ediciones Daimon, 1983, 382 pp. (Historia Universal Daimon, 2).

Guirands, Felix: Greek Mythology; London, Paul Hamlyn Editor, 1967, 154 pp.

Gutiérrez Haces, Juana: "La Columna Dórica", El Nacional (Suplemento Lecturas), 21 Abril de 1991, pp.8-10.

Hauser, Arnold: Historia social de la literatura y el arte, 3 v., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.

Jaeger, Werner: Paideia. Los ideales de la cultura griega, 3 v., México, Fondo de Cultura Económica, 1945.

Kitto, D.H.F.: Greek Tragedy, London, Methuen and Company, 1961, 401 pp.

Knowles, John Kenneth: Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1980, 136 pp.

McLeish, Kenneth: The Theatre of Aristophanes, New York, Taplinger Publishing Company, 1980, 192 pp.

Murray, Gilbert.: Eurípides y su tiempo, 4a. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 202 pp. (Colección Breviarios, 7).

Petrie, A.: Introducción al estudio de Grecia. Historia, antigüedades y literatura, 11a. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 180 pp. (Colección Breviarios, 121).

Pickard-Cambridge, A.: Dithyramb, Tragedy and Comedy, 2a. ed., Oxford, 1962. 317 pp.

Propp, Vladimir: Edipo a la luz del folclore. (Cuatro estudios de etnografía histórico estructural), 2a. ed., Madrid, Editorial Fundamentos, 1982, 180 pp. (Colección Arte; serie Crítica).

Sissa, Giulia: "La familia en la ciudad griega (siglos V a IV a. C.)" en André Burguière, et al.: Historia de la familia. 2 v., Madrid, Alianza Editorial, 1986, v. I, pp. 169-202.

Veyne, Paul: "El Imperio Romano; placeres y excesos" en Phillippe Aries y Georges Duby, Historia de la vida privada, 5 v., Madrid, Editorial Taurus, 1989.

Vian, Francis: "La religión griega de la época arcaica y clásica" en Henri-Charles Puech ed., Historia de las religiones, 12 v., México, Siglo XXI editores, 1977. (Las religiones antiguas, v. II).

Wasson, R. Gordon y Albert Hofman et al.: El Camino de Eleusis. Una solución al enigma de los misterios, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, 238 pp. (Col. Breviarios, 305).

Zorrilla, Oscar: Análisis de Obras de Teatro 3. Tercer semestre, México, Editorial Edicol, 1981, 97 pp.

## INDICE

---

1.-PROLOGO

2.-INTRODUCCION..... 1.

3.-Capítulo I: LOS GENEROS..... 5.

4.-Capítulo II: LA FARSA..... 22.

5.- Capítulo III: LA COMEDIA ANTIGUA..... 42.

6.-Capítulo IV: LAS AVISPAS..... 64.

7.-Capítulo V: LAS TESMOFORIAS..... 91.

8.-CONCLUSIONES.....116.

9.-BIBLIOGRAFIA..... 125.

---