

REALIDAD, IDEALIDAD Y POLÍTICA EN LA COMEDIA DE ARISTÓFANES

1. «COMPLEXIO OPPOSITORUM»

Creación gloriosa e ilustrísima del clasicismo ateniense la comedia aristofánica es un hecho artístico irreplicable, una provincia perdida para el arte subsecuente. ¿Por qué así? Porque, esencialmente vinculada a una realidad histórica singularísima (social, política, religiosa), esta comedia exige un público que es el suyo propio y que nunca más ha vuelto a existir ni, por de contado, existirá jamás; exige condiciones sociales y políticas peculiarísimas; exige, para su sensibilización sucesiva, una sentimentalidad religiosa, para la cual Dioniso era todavía la fuerza divina que recorre y mueve la vida en toda su complejidad. Ésta es razón suficiente de la experiencia de dificultad que todos sentimos ante ella, dificultad que es así y que no hay manera de saltársela; resulta motivo de que la comedia aristofánica sea tal vez para nosotros el fenómeno más difícil de entender de toda la literatura griega; constituye, en fin, la justificación de tantas perplejidades de la crítica. Es la obra de Aristófanes una realidad que, con llamarla comedia, ya querrían algunos críticos tenerla metida entre ceja y ceja; pero parece más bien pequeña su dosis de similitud con lo que poco después de que ella desapareciera, y por muchas vueltas de siglos, se llamaría comedia. Es, hasta cierto punto, comedia en ese sentido y es, al mismo tiempo, algo no poco diferente: servicio divino y ópera cómica y revista política de oportunidad y varios algo más. Infiérese que cualquier interpretación condicionada por un género literario históricamente diverso altera el sentido de esta

obra y de sus valores. Si no entendemos esto claramente desde un principio, no habrá manera de entender nada.

Durante los veinte, treinta últimos años¹ la literatura sabia sobre la comedia de Aristófanes se ha enriquecido con estudios de muy serias cualidades. Sobre la debatida cuestión genésica de la comedia griega han visto la luz algunas contribuciones estimables. Como es sabido, perdidas casi totalmente las obras de los demás representantes de la Comedia Antigua, Aristófanes se arroga la antonomasia del género. Es probable o, por mejor decir, es seguro que, en algunos casos, cobra la fama, pero no es el primero que ha cardado la lana. En la medida de lo posible, se ha discutido con erudición y copia de razones, puntos que guardan relación con el importante problema de la tradición y originalidad en la comedia aristofánica. Distinguidos eruditos (no, por cierto, eruditos de la clase de los «mures» que abundan más que la ruda en la presente «generación ingeniera» de la crítica literaria) han estudiado y analizado con diligencia la estructura que vertebra esta comedia, el esqueleto que le reparte las carnes airosamente y con más o menos equilibrio, sometiéndolo a cuidadosa anatomía y disección, aislando y acordonando sus formas, clasificando sus esquemas de un modo circunstanciado y escrupuloso, pues se trata de monografías satisfactorias de asunto bien delimitado, en que aparecen todos los aspectos y variedades de la cuestión. Tengamos cuenta no silenciar, pues no sería culpa venial de omisión, el elogio de quienes indagaron las situaciones y temas característicos de la invención cómica, los rasgos del héroe cómico, la imaginería poética. No son libros escritos por muy apreciables caballeros que hablan de poesía como podía hablarse de enjuiciamiento criminal, sino investigaciones abastadas y, a la vez, escritas por espíritus bien dotados para tales delicadezas, libros documentados y gustosos. De señalar son también los progresos en la caracterización individual de las obras y las ediciones, así nuevas como remozadas, depuradas y muy castigadas en sus textos, armadas de estudios llenos de sabiduría y de anotaciones que nada oscuro dejan a la intemperie, sin abrigo de aclaraciones. En fin, súbita cosecha de estudios histórico-socioló-

¹ Vistas las cosas desde la vertiente, que mide ya un cuarto de siglo, cuyo punto obligado de referencia lo constituye la excelente monografía sobre Aristófanes contenida en la obra de W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur* I 4, 2, Munich, 1946.

gicos han producido, en este campo, las últimas añadas. Se trata de un capítulo capitalísimo, pues así son logradas nuevas luces sobre las personas históricas, las realidades políticas y el tejido económico de la sociedad, sobre el tiempo, en una palabra, que a todo ello lo trae al hombro. Adelantemos para toda esta bibliografía nuestra palabra de gratitud, que es un punto de honradez expresarla formalmente. Añadamos que hay ya tanto material disperso, que cada vez es más tentadora la síntesis, el entendimiento en bloque². Pero no es el objeto de estos apuntes intentar esa síntesis ambiciosa, ni tampoco, entre los innumerables visos o matices concretos de esta comedia, descansar la atención sobre uno sólo de ellos, para ofrecer un estudio micrográfico del mismo. Por lo que a mí hace, mis aspiraciones son muy moderadas. Querría yo solamente desarrollar algunas ideas generales sobre ciertas características privativas que a ninguna otra, si no es a la comedia aristofánica, pudieran convenir. Ello no obstante, resta, para salir de cargo, avisar al lector que, dando prelación a este solo y único problema, aspiro (pues a aspirar siempre hay derecho) a decir mi pequeña palabra sobre lo que, en definitiva, sigue siendo el corazón del asunto, la pregunta previa y de fondo: ¿Qué es la comedia aristofánica y cuál es su manera de ser exclusiva? Todo ello brevemente, porque también creo que es una lástima echar a perder un poco de vino, por teñir un cántaro de agua.

Para encontrarle la clave a la comedia aristofánica me parece eficaz entenderla como una unidad de contrarios, de cuyo juego de acuerdo y oposición resulta una armonía. Como es sabido, en esto consiste el colmo de la belleza. Cuando el combate de dos contrarios, cuya unión se diría imposible, se resuelve en artística armonía, en la que ambos congruyen y se equiponderan, decimos, las veces que ocurre, que nace una obra «clásica», que así la llaman y no sé cómo mejor declararme; y, en este sentido, es Aristófanes el clásico de la comedia griega, pues acertó a fundir poéticamente la antítesis entre la idealidad del aliento dionisiaco, que era la vena originaria de este teatro, y la realidad política del momento. Los contrarios se llaman aquí, en efecto, realidad e idealidad o fantasía y es la política precisa-

² Material muy útil ha sido colegido por Th. Gelzer, «Aristophanes der Komiker», en Pauly *R.E.* Suppl. Bd. XII (1971), col. 1393-1570. Todavía más reciente K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Londres, 1972.

mente el territorio en el que se produce la conjunción y se genera la armonía de una comedia que supo conciliar entrambos términos, aparentemente contradictorios cabo a cabo.

Lo primero que nos da en rostro, al acercarnos a la comedia aristofánica, es su riqueza en contradicciones, la yuxtaposición en ella de elementos disparejos. Por mil razones, en efecto, parecen definirse como una constante antinomia, como un rostro jánico y desconcertante, así la obra como el poeta. La obra cobija polos tan distantes como el extremo moralismo y la extrema obscenidad, un fondo moralmente sano y unas formas que se desverguenzan demasiado recogiendo, como basurero, todas las basuras del comadreo para llevarlas a la escena. Lirismo y naturalismo, conciencia e inconsciencia, filantropía y escepticismo cara al prójimo, piedad y ateísmo, pensamiento profundo y pasión sectaria, patriotismo verdadero y partidismo miope, empleo eutrapélico de las sales gordas entre toscos manotazos junto a cosas sutiles y delicadísimas propias de un espíritu fino, inquieto y docto... Todos estos simples contrapuestos y otros varios hacen junta y concilio en la comedia aristofánica, mezclando lo puro con lo torpe, lo justo y discreto con lo frívolo y audaz, todo revuelto. En el poeta nos parece que la plebeyez hace las paces con el aristocratismo, que el pedagogo se reconcilia con el aiscrólogo, que amistan en vecindad el conservador y el innovador, el campesino y el urbano, Solón y Eurípides. Cada una cosa por sí de éstas, y otras algunas más, son extremos de contradichos inconciliables; pero todas juntas se conjugan para hacer una síntesis artística de sutura y paz, reconciliando lo irreconciliable. No podemos separar estos simples, procediendo como el harnero que a un lado pone el grano limpio y a otro los granzones; pues, en esta comedia, lo decisivo es justamente que tropezamos con semejante antinomia y que la vemos artísticamente superada en una «complexio oppositorum». ¿Cómo así?, nos preguntamos ante esta situación.

Recayendo en lo que líneas más arriba se decía, me parece que la raíz de todas sus demás antinomias no es otra que la existente, en esta comedia, entre la realidad y la fantasía. Lo explicaremos. La comedia aristofánica se manifiesta como expresión y documento de una realidad existencial inconfundible; pero, de otra parte, a dicha realidad se la transfiere paradójicamente al plano del absurdo y lo imposible. Inopinadamente, de antuvión, mediante una distorsión y

pirueta burlesca o en sesgo inesperado y maravilloso, la realidad se hace inverosímil y henos aquí plantados en un territorio imaginario que se niega como realidad, que no se tiene en pie como realidad ni cinco minutos. La paz particular firmada por sólo Diceópolis, la asunción de Trigeo a lomos de un escarabajo hasta los cielos, la fundación de una ciudad arcádica en las nubes, la absurda y loca idea de una república de féminas... son acciones con cuya inverosimilitud se cuenta de antemano. Como en el drama griego, y esto nadie lo ignora, el personaje depende tan a lo rígido de la acción, siendo ésta la que determina su carácter³, tal funcionalidad de los caracteres hace que lo inverosímil de las acciones se acompañe de la inverosimilitud de las personas cómicas; y con entrambas inverosimilitudes, la de las personillas y la de las acciones, se acompasa lo inverosímil de las causas y motivaciones de la acción, tan fortuitas como amenas, chilindrinas desarticuladas de toda lógica y que tomamos a chanza.

Una realidad, que mucho duele al poeta, constituye el comienzo de cada comedia. Está hecha de errores y horrores de la guerra, de hambre y epidemia, de histeria policíaca y maltrato de los confederados de Atenas, de degeneración de la religión (patrañas de los oráculos, medicina milagrera, introducción de cultos bárbaros), de corrupción de costumbres en la muchachada viril, en suma, de realidades estremecidas y sangrantes o podridas. Este comienzo, apenas señalado, hace tránsito a la fantasía por un brinco funambulesco. En medio de la necesidad se levanta la risa y, burla burlando, nos lleva de golpe y porrazo desde la crudeza realista de la guerra u otras desgracias a un dominio ilusivo benéfico y radiante o disparatadamente absurdo, que es para desternillarse. La realidad entra a formar parte de un juego sutil de la ilusión o de una «reductio ad absurdum», se transfigura en fantasía o se reduce a la absurdidad irrazonada y cosa que no lleva pies ni cabeza. La escisión entre la realidad inmediata y la grotesca inimportancia de sus causas presuntas se ostenta descarada, acusadísima. Es, por ejemplo, un contraste exorbitante y salida caprichosa de la sinrazón que la guerra se deba al rapto por los espartanos de un par de ramerías del lupanar de Aspasia, la combleza de Pericles, que el drama de la democracia se reduzca a la trifulca entre el Paflagón y el Salchichero, que la corrupción de

³ Así lo manda Aristóteles en la doctrina que da en *Poet.* 1450 a 37. Es decir, que no es la acción la línea, como huella, que va señalando el carácter.

costumbres se deba no más a que Sócrates ha abierto a la estudiantina su pensadero. Con la incongruencia ostensible de las acciones y los personajes congruye y se conforma lo ridículo de las causas, sometidas a tan irónica⁴ disminución de medidas. Se trata de una forma inesperada de ideación e imaginación que parte de lo real para evacuarlo luego y desnutrirlo aparentemente de realidad, extrañándolo de la lógica y la evidencia inmediata. La traslación de la realidad existencial en un irreal no existente (fantástica suprarrealidad o extrarrealidad o infrarrealidad, según los casos) desrealiza a los personajes, sus acciones y causas; pero, a la vez, los dispone para la intuición cómica de la seriedad de la realidad, pues la mira de Aristófanes está en ilustrar, mediante esa secesión de lo cómico con respecto a la realidad, la gravedad de esta última, contrastando con mayor relieve las causas efectivas. La realidad y la verdad se patentizan precisamente a través de la ilusión fantástica y del olvido momentáneo propio de la ebriedad dionisiaca, del vinazo y chirigota cómicos. Este juego de humor peregrino conjura, por industria del ingenio cómico, la evidencia inmediata evanescida, negada como realidad, aparentemente, en las acciones, causas y personajes. Desde el punto en que la negación se hace tan hiperbólica o exageradamente disminuyente el resultado es que se afirma con mayor fuerza la ordenanza esencial del mundo.

⁴ Es opinión opinada por K. Reinhardt en p. 263 de «Aristophanes und Athen» (recogido en *Tradition und Geist*, Gotinga, 1960, 257-73), que la comedia aristofánica desconoce esa forma superior de la sonrisa (sonriendo o sonlloando) que es la ironía, o sea, la continua exhibición de la distancia, disimulando y evitando todo énfasis, que tropezamos en el Sócrates platónico, irónico zetemático, y, paradójicamente, en el Aristófanes del *Banquete*, irónico intérprete de mitos sobremesa de una comida aristocrática, «inter pocula». En cambio, la tragedia y la comedia de Menandro sí que conocen esa ironía. Una ironía plenamente desarrollada, en cuanto actitud subjetiva del ironista, que percibe la ambivalencia gnoseológica del objeto y la expresa en términos que aúnan dos aspectos de la realidad, que cursan simultáneos y distintos, de tal manera que el sabio lo entiende radicalmente en un sentido y el necio en el otro, esta ironía, desde luego, la comedia aristofánica no la practica ni conoce ese doble suelo y ruptura de la conciencia. Pero que hay matices y esguinces irónicos en el lenguaje frecuentemente disminuyente de esta comedia —afirmando con risita picaresca lo que interiormente se tiene por un desatino— tampoco tiene duda, sin que le falte a Aristófanes, para ser ironista, el haberse sonreído alguna vez de sí mismo: cf. O. Seel, *Aristophanes oder Versuch über Komödie*, Stuttgart, 1960, 146-47. Por cierto que el término εἴρων (Nub. 449, Vesp. 174, Av. 1211) es justamente Aristófanes el primer autor que nos lo documenta, según señala G. Dore, «L'ironia greca», *Rend. Accad. Lincei* XX 1965, 20-38.

Este juego deslumbrante forma parte de las ilusiones que pertenecen a Dioniso, el señor de toda ilusión (ἀπάτη) y el dios Λύσιος, que, en el instante de místico y jocundo frenesí, ajena al hombre de sí propio y de ese modo lo libera y manumite de terrenas ligaduras. En tal vacación de racionalidad, que goza de fuero exento lógico, los confines de la conciencia individual se imprecisan o anulan y se produce una liberación de los tabúes de la vida y conducta diarias. Surgen la alegría de vivir, la libertad de lenguaje, que estallan en la risa, la befa, la obscenidad de palabras, las deshonestidades. Estos elementos desconcertantes para un alma pudibunda no son, en la comedia aristofánica, un peso muerto heredado de su tradición preliteraria, sino que son y tienen de ser su forma poética inalienable. Por ello su presencia tiene en Aristófanes la explicación mejor, la de no necesitarla. Son algo viejo, sacramental y rudo en el entusiasmo sagrado, en la santa alegría de la experiencia dionisiaca liberadora, que era raíz sagrada de la comedia griega antigua representada por actores fálicos y ventripotentes. De aquí arranca la razón de ser de la comedia y su valor purgador, pues la esencia de este arte es el olvido de uno mismo, la liberación de los cuidados cotidianos, la suspensión del tiempo, un éxtasis y goce como de eternidad. La liberación se realiza en la comedia de un modo explosivo mediante la risa, la alegría desahogada de la vida que juega con la vida, la burla como llama purificadora por los efectos hilarantes de sus parodias, hipérbolos y caricaturas. Tal es la rara virtud de las obras de verdadero linaje cómico que, oyéndolas y viéndolas, se siente uno liberado de sus propias insuficiencias y, por un instante, engrandecido⁵.

Conforme al éxtasis de su carácter festival la comedia se abre a un mundo incircunscrito, un orbe placiente de maravilla, que parece amencia al que no vive en él, o prolonga de tal modo la amencia que nos hace sentirnos en un mundo de maravilla. Se dispara el cohete de la fantasía y el protagonista se desplaza desde la situación real hacia otra en la que toma inquilinato. Se cuele en ella y

⁵ La definición de lo cómico y sus efectos es una vieja tarea de la filosofía, la estética, la psicología y la teoría de la comedia. Para un sucinto resumen de la cuestión cf. G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1971², 305-14 y, especialmente para la bibliografía alemana, puede verse O. Rommel, «Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen», *Deutsche Vierteljahrschrift für Geistesgesch. und Literaturwiss.* XXI, 1944, 161-95, añadiendo G. Müller, *Theorie der Komik*, Würzburgo, 1964.

hace residencia en un paraíso riente y visión beatífica o en una visión grotesca, que resulta no menos riente.

Ocurre, en el primer caso, que un ansia de orden nuevo, un asco repugnante del desorden llevan al protagonista de la comedia a alienarse en el mejor de los mundos, donde vive el contento y reina la paz. Como eficaz contraveneno de la situación en que realmente vive imagina otra situación delectable que es, en cierta manera, el reverso de aquélla, pues es rasgo muy corriente de la utopía el presentarse como la inversión de la realidad molesta de aquí y ahora: vuelta del revés que, hace justamente un siglo, quiso patentizar en el título mismo *Erewhon* de su utopía Samuel Butler, contravolviendo el orden de su letras. La realidad se configura como utopía. La utopía⁶, que la risa que suscita abole como realidad, se epifaniza como proyección de una condición humana en la que instintos, deseos y pasiones, más allá de sus manifestaciones cómicamente hiperbolizadas, casan y se componen en una visión perfecta como un teorema y que enamora nuestros ojos. Nos feriamos en perfección tan cumplida y pensamos que sería bueno vivir en el mundo ahora inventido, nos alampamos en él y queríamos estar allá en paz y en justicia. Así se opera una liberación fantástica y catártica de las angustias vivas y punzantes de la realidad y, mediante la risa, una cierta purgación intelectual y moral del animal reidor.

Ocurre, en el segundo caso, una transfiguración grotesca de la realidad⁷ por obra y gracia de la fantasía satírica, es decir, que no se orienta a lo fantástico «per se», sino que intenta hacer ver el absurdo, no ya de la existencia humana en general, sino de la existencia ateniense contemporánea en particular. No se trata ahora de un sueño sonrosado, sino de una pesadilla ridícula; pero también ella un antídoto de idéntica virtud alexifármaca.

En uno y otro caso el carácter de obra de imaginación, que es consustancial a la comedia aristofánica, no significa intento alguno de nulificación del mundo en su estructura esencial, como ciertos

⁶ Cf. en general R. Gerber, *Utopian Fantasy*, Londres, 1955 y, más en concreto, K. Kerényi, «Ursinn und Sinnwandel des Utopischen», *Eranos Jahrbuch* XXXII 1963, 9-29 y Th. Gelzer, «Dionysisches und Phantastisches in der Komödie des Aristophanes», en el vol. col. *Probleme der Kunstwissenschaft* II, Berlín, 1966, 39-78.

⁷ Cf. en general W. Kayser, *Das Grotleske. Seine Gestaltung im Malerei und Dichtung*, Oldenburg, 1961².

filósofos existencialistas conciben ahora el imaginario artístico. Parte también esta comedia de la conciencia de la irrealidad del objeto artístico; pero este primer grado, la negación de sí misma como realidad mediante la risa, no es sino la incoación de otro: viendo más largo con la fantasía se reconstruye, como por un poder demiúrgico, el verdadero orden y estructura esencial de la realidad que se nos ofrece directamente en su parangón y dechado utópicos o indirectamente y de rechazo como contraste de su burlesca caricatura no menos utópica reflejada en espejillo de deformación. Mediante esta dialéctica de signo negativo (instalada entre naturaleza y conciencia, entre inteligencia e instinto) la mirada de la comedia avizora y penetra, más allá de la realidad ostensible, el mundo de la realidad auténtica⁸.

Dicho de otro modo. La fantasía de esta comedia no significa desinterés por la realidad vulgar, como sucede, verbigracia, en la novela erótico-sentimental del XVI y XVII. Tampoco, repugnancia «in genere» por la realidad empírica, desvío que se compensa, como en ciertos poetas líricos, con el interés por los sueños o la memoria. Trátase de una fantasía de intención ejemplar. Por querer ser la comedia «espejo de vidas y magisterio de costumbres», la realidad y la fantasía se conjuntan en un plano ético (un griego diría político), en la aspiración a una condición más justa de la vida, en la mejora de la realidad que el poeta, dolorido de imperfección y obsesionado de perfeccionamiento, alberga el propósito de mudar para mejor. El juego no busca zafarse, hurtarse a los cuidados de la realidad más o menos imperfecta, siempre imperfecta, en que el poeta y su público viven, sino que tira y se encamina a mejorarla, a ponerle un correctivo. El juguete cómico se hace crítica y programa, aviso y enseñanza. Por donde, aunque nacida bajo el signo negativo de lo risible y lo torpe, también esta comedia encaja en la clásica definición de la poesía como aspiración a lo bello. La indignación que suscita el presente, revestida de fantasías extravagantes y de exaltaciones bufas, es, en el fondo, un deseo desesperado de un porvenir mejor.

Por una inveterada manía, no solamente griega, de proyectar los ideales hacia el pasado, ocurre que esta comedia adivina porvenires

⁸ Cf. L. Massa Positano, en p. 92-93 de «Aristofane e il comico», Κωμφοδοτραγήματα. *Studia Aristophanea viri aristophanei W. J. W. Koster in honorem*, Amsterdam, 1967, 82-107.

en una vuelta hacia el pasado heroico, dichosa edad de oro reencontrada. Es ya un lugar común advertir que la comedia suele ser, en todas partes, un género conservador y nada filoneísta. Este conservatismo y «esprit de retour» de la comedia griega antigua⁹ le viene dado por su carácter institucionalizado y por el tono conservador de su público, que sabe la parsimonia con que debe hacer uso de las teorías de última hora. Ello le lleva a idealizar el pasado y a poner sus esperanzas de felicidad «en la antigua Atenas» (*Equ.* 1323 y 1387), «en el modo antiguo de vida» (*Pax* 571 y ss.) y «en la educación antigua» (*Nub.* 959 y ss.), del mismo modo que sus chistes y sarcasmos, burlas e invectivas se ceban en la música nueva, en la nueva tragedia o en la retórica moderna¹⁰ y, en fin, en toda manera de novedad y figurería. Constantemente oímos el suspiro ¡lo que va de ayer a hoy! Pasado y presente parecen sinónimos de excelente y detestable, de virtudes y laxitudes, respectivamente. Pero, bien entendido, la imagen ideal del pasado muestra, sobre todo, lo que el presente no es. A la verdad es así, que aquel pasado no otra cosa es que, convertida en utopía, una inversión del presente por vía de remoción de lo que éste tiene de disgustante.

En resolución, que también la comedia de Aristófanes aplica la gran ley que simboliza, desde un principio, el itinerario y «modus operandi» del espíritu griego en su intelección de la realidad¹¹, admirablemente formulados y generalizados por la dialéctica platónica. Hay certísimas señas de ello. Como en el mito de la caverna, el disgusto y repugnancia de la realidad de aquí abajo (guerra, inflación judicial, demagogia, modernismo poético, corrupción moral) lleva

⁹ Cf. W. Kassies, *Aristophanes' Traditionalisme*, Dis. Amsterdam, 1963, 48 y ss.

¹⁰ Como introducción metodológica al estudio de las parodias aristofánicas destaco a A. M. Komornicka «Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d'Aristophane», *Quad. Urb. Cult. Class.* III, 1967, 51-74. Inventario de pasajes paratrágicos y pararetóricos, respectivamente, en P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich, 1967, 213 y ss. y en C. T. Murphy, «Aristophanes and the Art of Rhetoric», *Harv. St. Cl. Phil.* XLIX 1938, 69-113.

¹¹ Cf. R. Schaerer, *L'homme antique et la structure du monde intérieur d'Homère à Socrate*, París, 1958, 311-42. En cuanto género literario, el diálogo platónico se asemeja a la comedia, pero sólo superficialmente: los diálogos «ponen en escena, de manera realista, tipos ideales, probablemente con un matiz cómico» y «del tratamiento irónico de los individuos se pasa al tratamiento serio de los tipos», escribe W. C. Greene en p. 69 de «The Spirit of Comedy in Plato», *Harv. St. Cl. Phil.* XXXI 1920, 63-123.

a la aspiración de una realidad de allá arriba, hacia una estructura normativa capaz de conciliar los elementos discordantes. El protagonista de la comedia, alma aflicta, insatisfecha de lo real y enamorada de un mundo mejor, se distancia y asciende desde la Atenas corrompida y descalificada hacia la Atenas ideal y arquetípica (retratada directamente en la utopía o indirectamente en la caricatura) para descender luego, explícita o implícitamente, desde la bella ciudad de orden y armonía a la ciudad del desconcierto y del tumulto. Contemplada esta última con perspectiva y a distancia, con nostalgia de una sociedad mejor, se la podrá corregir y rehabilitar conforme al modelo de su trasunto luminoso. Las etapas son las propias del camino dialéctico, considerado todo a un viso cómico naturalmente; y, al igual que en un diálogo platónico, puede faltar alguna, para que el destinatario de la obra la complete. La operación salvadora de la realidad parece iniciarse por un salto en lo imposible, en la pura utopía; pero, mediante esa tornavuelta imprevista y fantástica, se realiza la conquista de una hipótesis válida, desde la cual se revela a su verdadera luz la realidad de aquí abajo. No se pretende la elusión de la realidad. El héroe cómico no se aposenta en su fantasmagoría, desencajándose o insulándose de la realidad («O desiata verde solitudine, lungi al rumore degli uomini»). Se levanta hasta ese nuevo orden, lo examina con seria comicidad y encuentra que la quimera ideal contiene, en su aparente ilogismo, más verdad que la realidad corrompida. Se inicia entonces, «sensu platónico», la vía descendente. El héroe cómico baja de nuevo al mundo de las realidades humanas para mejorarlas en lo posible, para intentar componer con ellas una estructura armoniosa. Los enemigos de siempre (belicistas, sicofantas, agoreros y otros tales) intentarán reabsorber el orden nuevo, neutralizándolo y encajándolo en el desorden antiguo; pero serán apartados sin misericordia. En el esquema más corriente, en la comedia aristofánica, esa etapa está constituida, muy regularmente, por la segunda parte de la comedia, después de la parábasis: en esta parte «ejemplificadora» el poeta integra, al servicio de una función nueva, los característicos pasillos cómicos de la farsa doria, protagonizados por las típicas personas cómicas, no de otra suerte que, en nuestro teatro clásico, los «entremeses» fueron entremetiéndose no ya en los intersticios entre acto y acto o jornada y jornada, sino en el cuerpo mismo de la obra, personificándose en el gracioso

o en el bobo u otras figuras festivas... Tal es el itinerario de esta comedia, así en el plano material de la intriga visible y la afabulación cómica, como en otro plano más profundo que, conforme a la voluntad del poeta, debe afectar a la reforma moral de la ciudad y del espíritu de sus individuos.

Todo lo dicho va a declarar que la comedia aristofánica para ser altamente real necesita —así como suena—, necesita ser altamente fantástica, libérrimamente dibujada por la fantasía. De donde se deduce que la comedia de Aristófanes goza, como la geometría euclidiana, de tres dimensiones. Es profundamente real. Es altamente suprarreal o ideal. Finalmente es política, y justamente en un sentido que sólo se explica a partir de la integración clásica del elemento real con el fantástico, del enlace de la fantasía grotesca y el realismo vigoroso, elementos constitutivos de la originaria orgía dionisiaca¹². Estas tres notas abraza en sí la comedia aristofánica. Por lo tocante a realidad, es casi un documento histórico. Por lo que mira a la fantasía, es casi comedia de imaginación, deliciosamente imaginativa. Y por lo relativo a la política, es en puridad la sola comedia política que ha existido. En fin, ahí tienen ustedes la fórmula que, eficazmente entendida, es, a mi ver, la llave que abre la puerta del secreto de esta obra tan malentendida. La he adelantado en grandes pinceladas y debo dar ahora al lector mayor afirmación de lo que llevo expuesto. Veamos si es posible.

2. REALIDAD

No he de ponerme a escudriñar aquí lo que el realismo sea en literatura. Mucho se ha discutido sobre el concepto, multívoco, de realismo en el arte, hasta tal punto que casi ya no sabemos qué significa dicho término¹³. En todo caso, resulta injustificado adscribir exclusivamente el concepto de realismo a cualquier forma de rea-

¹² Cf. K. Reinhardt, *o. c.*, 262.

¹³ Sería nunca acabar entrar en una discusión de las diferentes definiciones del realismo literario, propuestas a veces en gracia de las razones más rebuscadas y por ganas de vocabulizar un poco. Cf. una selección de contribuciones sobre este tema en R. Brinkmann (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Darmstadt, 1969, con un resumen final del editor, que pone las cosas en un término cuerdo.

lismo en particular, llámese plástica helenística, pintura holandesa, «fabliaux» medievales, novela picaresca, naturalismo galo diecinuevesco o realismo socialista; de este abuso ha habido mucho, sobre todo en lo que concierne a los dos últimos movimientos mencionados. La realidad artística es una realidad superior, imaginativa y no es tal realidad por doblarse meticulosamente a imitar la realidad exterior y, menos aún, la realidad usadera y habitual, el vulgarismo de la vida, conformándose con las cosas de tono más humilde y casero, astrosas o raboseadas, en cuya reproducción fotográfica e imitación fiel, sin distinción de olores, pone su meta y dogma de sustentación el naturalismo (que no es sino una «trampa» realista). Si para calificar de realista una obra literaria se exige que todo cuanto ocurre se desarrolle con la más absoluta verosimilitud y normalidad y que los sucesos estén situados en una geografía perfectamente limitada y conocida y que no haya allí nada de fantástico, fabuloso o maravilloso, de simbólico o alegórico, de inverosímil o casual, de cuento o sueños, ni de altamente estilizado o decorativo, está perfectamente claro que la comedia aristofánica no sería realista, ¿qué duda cabe?

Muy generalmente se dice que el realismo consiste en la «representación objetiva de la realidad social contemporánea»¹⁴ y, además, se añade que su carácter es didáctico y censorio, docente y reformador. En cuanto retrato fiel de la realidad cotidiana y de las gentes que vivían en Atenas, ya podría aspirar la comedia aristofánica a epitetizarse de realista; pero ¿qué significa «objetivo» y qué se mienta con «realidad»? Porque ya se sabe que fue pensamiento verdaderamente griego contemplar en el ideal la más levantada especie de realidad. La realidad, para el griego, conlleva enlazados dos sentidos. Idea y realidad son dos modos distintos de existir, más real el primero que el segundo, y en las ideas estriba, según la sensibilidad griega en general y platónica en particular, la verdadera realidad. Todavía hoy se designa como realismo filosófico la creencia en la realidad de las ideas. Una sensibilidad diferente se negará quizás a admitir esa tranquila sinonimia entre idea y realidad, distinguiendo entre ellas; pero tal distinción no cabe en un cráneo de griego

¹⁴ R. Wellek en p. 172-73 de «Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft», *Grundbegriffe der Literaturkritik*, trad. alemana, Stuttgart, 1965, 161-82. Este trabajo está también recogido (junto con una crítica de E. B. Greenwood y una epicrítica del autor) en la obra colectiva ha poco mentada en nuestra nota anterior.

clásico ni es cosa que toque al concepto griego de realidad y de su imitación en el arte del relato o del retrato o cualquier otro.

Por otra parte, tratándose de la comedia, debe hacerse una salvedad. La llamada comedia realista (de sociedad, de oficios, de caracteres típicos o individuales) es siempre comedia pseudorrealista, si nos empeñamos en aplicar criterios de chato realismo al arte. El realismo de la comedia siempre es un pseudorrealismo, pues los motivos cómicos son, por naturaleza, ficciones, motivos de fingimiento y solaz sin apegamiento o atadero estricto a la realidad, y si el poeta «retrata», será normalmente a costa del efecto cómico. En todo poeta cómico grande la fuerza de lo cómico tiene que rebasar la realidad «cum grano salis»; a veces, el grano se convierte en saco de sal. La comedia, toda la comedia, así la más moderna como la aristofánica, que aún más esta última, es más o menos fantástica; pero, al menos en Aristófanes, sin que su fantasía equivalga a la obsesión idealista, vuelta la espalda a la realidad, sino todo lo contrario. Sus figuras son hombres de su tiempo, con un fondo de humana realidad; pero de una transparencia cómica que tiene algo de demónico. También el ambiente que las circuye es real y fantástico.

Pero dejémonos de discusiones terminológicas que, además, no hacen al caso griego. La atingencia de la comedia aristofánica a una realidad bien concreta es característica suya muy pronunciada, acento predominante. Es ello cosa aparente y que entra por los ojos. Cuando faltasen otras pruebas de esta aserción, bastaría con una primera y decisiva observación. No creo excusado, en efecto, comenzar recordando que real, declarada y patentemente real tiene de serlo una comedia que, por mor de realidad, desconoce barreras infranqueables entre la escena y el público muchedumbroso circunyacente, el vecindario ateniense de veinte mil miradores que llenaba el teatro de Dioniso y constituía el alrededor humano de la comedia. Entre el mundo de la escena y la escena del mundo de sus espectadores no hay frontera intransigente, como entre dos mundos distantes. En todo momento se cuenta con la realidad de los espectadores¹⁵. En la parábasis el Coro, deponiendo la máscara¹⁶ y rompiendo la ilusión

¹⁵ Cf. C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Florencia, 1962, 85.

¹⁶ Sobre el sentido de ἀποδύειν adhiero a Th. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen Alten Komödie*, Munich, 1960, 206, nota 7.

escénica, se dirige al público en nombre del autor y echa el aliento («pnigos») para amonestarle las patrias vergüenzas y darle consejos morales sobre la conducta de la vida y consignas políticas desprovistas de toda frivolidad. Los espectadores, enajenados del juego escénico, dejan de divertir la imaginación, para atender a la realidad del curso de la vida ciudadana y de la cosa pública: como se ve, lo que el teatro de más docta vanguardia llama hoy técnica del distanciamiento o de la alienación (creando intersticios con los que rompe voluntariamente la ilusión) es cosa tan antigua como el teatro griego mismo.

En cualquier momento, a cada dos por tres, el poeta puede enviar «nominatim» (ὀνομαστὶ κωμφοδεῖν), en tono caústico y con nombres públicos y notorios, sus críticas y vejámenes a personajes de carne, hueso y cuero, disparando a bocajarro sus insultos a Fulano o poniendo en la picota a Perengano, infamando a uno, diciendo que el otro es un tal y un cual, sacando a plaza defectos, haciendo rechiflas y mofas escurriles, arañando con pullas y alfilerazos y hasta baldonando con fango de injurias y personalidades, por ser prerrogativa de esta comedia (heredada de la «justicia popular») decir cuanto quiere a sabor y en plena holgura, sin poner sordinas de ninguna clase. Cuando un amujerado o «pathicus» conocido y reconocido, que atiende por Clístenes, entra en escena o aparece un Sócrates pintoresco y desbaratado o un Eurípides estrambóticamente ridiculizado y parodiado en sus «salvamentos», azacaneando, intrigando de un lado a otro, o a un su pariente se le viste de mujer con la ayuda del poeta Agatón, otro mirliflor experto en trapos y trapicheos, o cuando salían a escena Cleón o Lámaco protagonizando con inverecundia escaramuzas y zalagardas o se hablaba de Cinesias, de Aminias o de Pusias «ed altri tanti» (con frecuencia, nuestro desconocimiento de la historia o la historieta nos impide coger la onda de muchas alusiones)... ¡Qué risa! El público se reía las tripas, se reía de buena gana y, recorriendo con la vista la línea de los semblantes de los aposentados en la gradería, reconocía a los interesados que habían servido de munición a los chistes y las perrerías de la κακολογία. Éstos, los κωμφοδούμενοι, ante el zurrapelo, ponían buena cara y reían, siquiera sea de dientes afuera, tanto mejor, o ponían mala cara cariacontecida, tanto peor. Pero, en el instante de la fiesta comunal, el pueblo era espectador de sí mismo, por manera que, con

frecuencia, la risa (hilaridad de orden intelectual o de orden epigástrico) obraba su misión higiénica, ríe que te ríe, sobre un enfermo que, jadeante todavía de la última carcajada, reconocía su propia «facies Hippocratica».

La ilusión nunca es compacta ¹⁷, sino siempre transparente, dándose un tránsito constante entre escena y realidad. Apuntaré, sin embargo, una diferencia esencial con la utilización de rupturas de plano y desdoblamientos de perspectiva y refracciones prismáticas, que tanto aficiona, a cada triquitraque, cierto teatro moderno; pero aquí siempre como truco, «trompe l'oeil» o ironía. Hay más. El subrayar ostentativamente la realidad es más aún en la comedia de Aristófanes y es que se refiere incluso a una técnica de distanciamiento frente a la tramoya espectacular y el aparato y adminículos escénicos. Tal otros quieren sorprender con la ilusión del engaño y los efectos mecánicos y con la apoteosis de los elementos técnicos, en esta comedia se busca el efecto del engaño; pero, en el juego, el trujimán revela a juego limpio la realidad del engaño, el mecanismo del juguete, cuyos alambres y resortes de locomoción o vectación descubre al espectador ¹⁸. Mencionaré, en fin, como nuevas pruebas de estas rupturas de la ilusión, la inflación de nombres parlantes, con los que el poeta cómico enseña sus cartas al espectador más lego en onomancia, o la presencia del βωμολόχος, que se sitúa, en los aparates «ad spectatores», frente a la acción, destruyendo su ilusión.

Dejando al público pasemos, por vía de investigación, a la escena, que es de un verismo insuperable, de una realidad palpitante, trasunto de una realidad ambiente copiada muchas veces con fidelidad minuciosa y conforme al testimonio de los sentidos; aunque, naturalmente, hay con frecuencia un «plus» de hipérbole que la abulta un poco, con sesgo jocular o paródico, o una disminución cómica, por sátira o festividad. Al tirano Dionisio, segundo de este nombre, que quería conocer la ciudad de Atenas, le envió Platón, según refiere la anécdota ¹⁹, las obras de Aristófanes, con la recomendación de estudiarlas. En los años que ahora corren más de un distinguido historiador ²⁰ ha

¹⁷ Consta más pormenor en H. L. Stow, *The Violation of the Dramatic Illusion in the Comedies of Aristophanes*, Chicago, 1936.

¹⁸ *Ach.* 408, *Pax* 174 (y comentario de G. J. De Vries, «Doorbreken van een illusie bij Aristophanes», *Hermeneus* XXXIX 1967, 81-82).

¹⁹ *Vit. Aristoph.* 9, p. XLV Bergk.

²⁰ Ha tenido éxito de aprecio la obra de V. Ehrenberg, *The People of*

podido trazar el cuadro muy completo de la vida histórica y económica y del cuerpo social de la Atenas contemporánea de nuestro poeta, aceptando «bona fide» el testimonio de sus comedias. Tanto y tan bien responden éstas a los requisitos de la definición ciceroniana: «imitatio uitae, speculum consuetudinis, imago ueritatis». Son, con efecto, «la más completa pintura histórica de su tiempo»²¹, cabal elucidario de la edad y cuerpo, forma y ánimo de la sociedad de su tiempo. Leyendo estas comedias, ¡qué muchos haces de luz se proyectan sobre la vida y las cosas de Atenas! En lo cual, por ser incontrovertible, no pienso gastar muchas palabras.

Real lo es la escena de Aristófanes en todo, en todas las zonas, en todos los pisos de su existencia, en materia de escenario y época y en todas las materias. El escenario y paisaje: Atenas con sus lugares, en impresión viva y colorista, que la comedia espeja y nos da proporción de conocer²². Las costumbres y modales de la vida política de la democracia ateniense cuando (dos años antes de que nuestro poeta representara su primera comedia) a Pericles la muerte le arrebató a la vida, muerto muy antes de tiempo, y al instante los demagogos se disputaron la herencia del repúblico y el país estaba en descomposición. Las virtudes de las instituciones democráticas, la noria del poder de las diferentes magistraturas y grandes institutos públicos, por la que suben y bajan, por turno rotante y sorteo, los padres temporeros de la patria. Los manejos y chanchullos en la Asamblea o Junta Magna peleona y revuelta y los amaños de la política administrando la Justicia y la Gracia, la Hacienda y el Fisco del Imperio ateniense... El tiempo: espejo testimonial es esta comedia de su contemporaneidad presente... El paisanaje y los personajes: Aristófanes puebla el proscenio con garbullo de auténticos atenienses pura sangre y, por venir del pueblo y ser él mismo pueblo, hace vivir sobre la escena el bulto vivo de sus convillanos. El gremio de

Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy, publicada en 1943 (tengo a la vista la tirada manuable impresa en Nueva York, Schocken, 1962); pero no es este libro el primero ni el solo que reconstruye la sociedad de la época desde la comedia aristofánica. Entran en fila algunos otros libros de tema análogo, debidos a E. Lange (1894), G. Faulmüller (1906), S. Gabe (1913), G. Nicosia (1935), A. Meder (1938), A. Komornicka (1958) y E. Rechenberg (1966), por no mencionar bibliografía más antigua.

²¹ Esto es W. Jaeger, *Paideia*, trad. esp., México-Buenos Aires, 1957, 325.

²² Cf. Ch. T. Murphy, «Aristophanes, Athens and Attica», *Class. Journ.* LIX 1964, 306-23.

carboneros y el de caballeros. El joven «cometa» que ostenta cabellera enorme, como de divinidad fluvial. Las daifas y coimas y los pederastas conocidos, el chulo y la vieja fea y huesosa, que acabará haciéndose a sí misma el amor en verso. Los pequeños funcionarios y toda manera de artesano y menestral, el buhonero de arbitrios, el zapatero de porche, el rapabarbas al aire libre, el alcaller, los curtidores, los fragüeros, toda una nómina. Las gentes del campo, atenienses de los distritos rurales y las glebas locales, que tienen mucha gramática parda y hacia los que entorna nuestro poeta su corazón²³. El milite temerón con frases y gestos de rey de taberna. El sofista sabelotodo y preguntón que ejerce su oficio ruando por Atenas, moscardando a las gentes y rodeándose de popular impopularidad. Los sicofantas, soplones o acusicas profesionales, gruñones y denunciadores, gentes trabucaires y personas de aventura, sin densidad moral, política ni intelectual, que (a falta de un abogado del Estado) tomaban sobre sí los menesteres policíacos y de maledicencia, buscando sobresalir políticamente con la ayuda de jurados fanatizados y amiseriados, muertos de hambre. El demagogo que dice sus discursos bárbaros y verbisonantes ante el vecindario ateniense, a veces tan distraído e insensato: expectora necedades, piensa con la laringe, da rugidos, hace el león, el toro o la hiena... Como sucesos: nos hace una preciosa pintura de procesiones, sacrificios y cultos (en los que la comedia, parte del culto, se siente en su propia casa), fiestas y coros, certámenes gimnásticos y músicos, amén de los propios del teatro del gran dios cabrió, en los que el pueblo participaba con correspondencia ferviente, con pasión personal. Todas las formas de la vida pública (asambleas, procesos, tratados, fundación de ciudades, apertura de mercados, plegarias²⁴) entran en el juego de la escena y son, en su caso, parodiadas. También, por supuesto, los sucesos de la vida doméstica tienen en la comedia dilatado acogimiento: camorras y malquerencias del trato cotidiano, grescas de barrio, ventaneras o callejeras por las calles pinas y embarradas, escenas caseras y de vecindad que son el marco de las emociones diarias, de su guirigay

²³ Cf. W. Schmid, *o. c.*, 26 y 399. Es tesis no demostrada la de la procedencia siciliana de la figura cómica del campesino meleno y matiego, como quiere O. Ribbeck, *Agroikos*, en *Abh. Sächs. Ges. Wiss. Leipzig philol. hist. Kl.* 10, nr. 1 (1885), 6 y ss.

²⁴ Ha estudiado seriamente este problema W. Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nuremberg, 1970.

y tremolina. El menaje y el confort de las pequeñas gentes del tiempo: lámparas y sillas (de tijera, de cadera y para repantigarse), el catrecillo, sartenes, pucheros, cacillos y cacerolas, bacines, alcarrazas de poroso barro tan bonicamente decoradas, con todo el cual ajuar y aderezo de casa juega la comedia predilectamente²⁵. Los yantares privativos del país.

Ni es menos de considerar que la conversación conserva igualmente muy lozano el buen platicar que en Atenas era corriente, con aquel sano poder plasmante y especialísima sal. El diálogo está saturado de gustoso zumo popular. Se habla como se hablaba por el mercado, a la hora ruidosa de los tratos y chalaneos, o como en la fuente, cuando las mujeres o los esclavos llenan en ronda sus cántaros. A la par, es un diálogo literariamente pulquérriimo. Todo lo que se dice está bien dicho y es copia artística de la lengua real. Espectáculo para hombres²⁶ su lengua es también ocasión de masculinidad, arrastra muchas insolencias verbales, palabrotas y reniegos, dicciones y decires vulgacheros, locuciones venustas, chistes groseros y saludables alusivos al fornicio, confidencias salaces y procacísimas, material llameante de crudos barroquismos de toda catadura; está acaudalada en fresquísimas alusiones seminales, sin repulgos ni ñoñerías, y es multimillonaria de giros desgarrados y palabras relativas a los «sexualia», amén de los «naturalia non turpia» (regüeldos y demás expresiones malolientes). Entre las licencias necesarias con que se hace fuerte esta comedia figura la licencia del lenguaje, sin ningún comedimiento hipócrita y oral. Este léxico libertino del dominio sexual y excremental se le antoja al público moderno, laico en historia literaria, el alcantarillado roto que anega la comedia aristofánica con una ola de inmundicia mefítica. Es, desde luego, un vocabulario nada doncellil que nuestros diccionarios archivan en sus barrios bajos o que se colige en algún lexicón especializado, que los hay de tipo académico y de tipo clandestino o de pornografía industrial y de tipo secreto o híbrido de uno y otro. Los

²⁵ Para puntualizar, teniendo a la vista todos los pasos, cf. J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Etudes de langue et de style*, París, 1965², 139-50.

²⁶ Es materia opinable; pero, hoy por hoy, no está demostrado que las mujeres asistieran en Atenas a la representación de este teatro: cf. H. Box, «Aristophanes Birds 785-796 and Thesmoforiazusae 450-451», *Class. Rev.* n. s. XIV, 1964, 241 y ss. Quienes afirman lo contrario, lo afirman a bulto y sin sólido fundamento.

hábitos verbales, en efecto, son hoy harto distintos y dicho vocabulario no es, al presente, quizás sólo para hombres, sino sólo para cierta clase de hombres. Distintos lo eran ya, antes de que accediera a la historia el ascetismo verbal nazareno de nuestra religión, los usos de hablar propios de la Comedia nueva, cuando ya no era una cierta ceremonia que los actores llevaran cosido al vestido un falo de cuero. Pero —¡conste!— en Aristófanes no hay pornografía²⁷, sino, de una parte, fidelidad a los orígenes litúrgicos del decir obsceno (αλοχρολογία, el gazafatón o κακέμφοτον), que bien conoce la fuerza liberadora, purgadora, de la palabra gruesa y malsonante y, de otra parte, hay un fiel trasunto de un modo griego de hablar naturalista, con la misma naturalidad que hoy nos choca, y a algunos escandaliza, en las pinturas que decoraban la panza de los tiestos griegos de uso doméstico, contemplados y utilizados también por los niños. Tratándose de poeta dramático, también hay naturalmente una cierta funcionalidad en la dosificación de lo obsceno con relación a la intriga o a la caracterización de los personajes²⁸.

3. IDEALIDAD

Queda visto ser, en sus entrañas y redaños, la comedia aristofánica literatura realista. Convenido. Y todo su realismo no obstante, convengamos en que es, al propio tiempo, una comedia ideal, imaginativa, visionaria, invencionera, cuyas fantasías novelescas nos dejan boquiabiertos, con los ojos asombrados, prendida nuestra sensibilidad: viajes al infierno o al cielo para liberar a una bella prisionera, guerras de los brutos animales contra el hombre, geografía exótica

²⁷ Para divertir al lector del curso de estas disquisiciones, acaso demasiado serias, con el respiro de un tema eutrapélico, haré mención de un opúsculo de N. N. Draculidis, *Psychanalyse d'Aristophane*, París, 1967. Aquí no se trata de ningún examen serio, ni no serio, de los elementos sexuales en la comedia aristofanesca, sino de toda una colección de incalculables teorías sobre los complejos sexuales de Aristófanes, que son siempre motivo de algún regocijo para el pío lector. Este señor Draculidis emite igualmente su diagnóstico desconsolador sobre las taras sexuales de los padres del poeta, afectando visiblemente un tono de persona enteradísima de tales interioridades: todo ello, de pintoresca y desbaratada catadura.

²⁸ Asunto que ha tratado, con atinadas razones, Th. M. de Wit-Tak, *Lysistrata. Vrede, Vrouw en Obsceniteit bij Aristophanes*, Groninga, 1967, 111-22.

y poética poblada de las más amables especies zoológicas, metamorfosis súbitas, construcción de una ciudad o palacio en los aires... Se diría asistir al «sueño de una noche de verano» o pasear regiones oníricas y devanear lueñas tierras imaginarias como en los cuentos fantásticos de Hoffmann. Literatura realista y fantástica son hoy dos tipos categóricos de arte ejemplarmente contrapuestos y que andan a cantazos entre sí, al menos en el drama; no hablo aquí de cierto tipo de fábula popular o apólogo fantástico-realista. Por ello, la comedia aristofánica nos deja, tal vez, perplejos ante su dual actitud. Tiene un constante sube y baja de la realidad a la fantasía, entre la vida de la realidad y la vida a placer forjada, como si viviera en una naturaleza de dos pisos. Esos intercambios, esas entradas y salidas de lo real a lo fantástico, combinando las contingencias de la realidad (sus seres y enseres familiares, amigos, domésticos) con las solturas y descaminos de la imaginación corredora por esguinces y sobresaltos inacabables, nos asombra, por mil modos y maneras, como a niños que contemplan una encantadora caja de sorpresas. Es el carácter propio más saliente y acusado de esta comedia, cosa peculiarísima de ella, que no puede ser sino de ella, su rasgo de más singular naturaleza. Toma pie de una realidad histórica que no se nos despinta jamás, por muy pasada que esté por alquitaras cómicas y burlierías de este mundo. Cuando se tercia y conviene, es fotografía y crónica circunstanciada de la sociedad, literatura naturalista, cuadro de costumbres, grabado de época. Pero se alza luego, en alto vuelo mental de las imaginaciones, al noble latifundio de la imaginativa encendida que, siempre fluida, fluente, inasible, se fuga a través de las mallas de la realidad, libre de las miserables leyes terrestres de la verosimilitud y la naturalidad. Sobre el cañamazo dado por la realidad borda infatigable la fantasía desbordada, desatada, plenipotenciaria. ¡Bendita sea la loca de esta casa! Vida local, prisionera de su parroquia, sería muy local y muy poca vida. A la pequeñez cuantitativa de radio, a su retuso horizonte, correspondería una miseria cualitativa de contenido, un encogimiento y retracción de los afanes, ideas e ímpetus, la cortedad de resuello dentro de la prisión labrada por uno mismo. Pero en la comedia aristofánica la más alta idealidad comparte la soberanía con la realidad, lo desusado con lo usadero, lo tópico con lo utópico, contrastando con deliciosa fruición el cuento de risa con la realidad para

llorar, la libre fantasía rebelde y la vida con sus lacras; y si esta comedia es real, como de veras lo es, no menos es hirviente e imaginativa, del mismo modo que bajo lo que parecería pura fantasía, rascando una nada, se advierte su raíz y origen en un estímulo real, pues esta comedia es una compenetración caliente y humana, donde lo real y lo fantástico se asisten y cohieren mutuamente. Esta comedia real, esencialmente real, es también fantástica, esencialmente fantástica. Visto lo real de la comedia, veamos ahora el reverso de la medalla.

La poesía se coloca frente a la realidad en una relación ambivalente: pretende realizarla mediante la palabra, hacerla patente, y pretende desrealizarla, hacerla transparente, intenta aclararla y distanciarla, encontrarla y superarla. Es gracia de la poesía, y no la hay mayor, liberarnos de la realidad inmediata para enviar nuestro espíritu hacia regiones de fantasía y para alzarnos a la altura de la imaginación sin trabas, infundiéndole a la realidad un soplo de sustancia fantástica hasta que los últimos restos de lo grávido y terreno se funden en la brasa de la palabra poética y no queda sino sonido, danza, y corea, imágenes y melodías felices. Pues bien, el tránsito constante de la realidad a la transparencia ideal y de la metáfora a la realidad es rasgo conspicuo de la comedia aristofánica.

Pues, señor, una vez eran dos hombres honrados, que vivían en una ciudad malregida... Una comedia como *Los pájaros* parece, en su primera faz, puro fantasear quimeras, un contezuelo de «érase una vez» y narración extraordinaria en un mundo de magia, maravilla suspendida entre el cielo y la tierra, en medio de aéreas ínsulas fabulosas y picos de ave, y plumaje de avecicas o de aves de altanería. El meramente ponerse en camino dos humanos, guiados por una corneja y un grajo, ya es golpe mágico y arranque bien extraordinario. No cabe mayor fantasía en el tema. Ea, ya están en el pajaral y se meten de prisa y de rondón en el reino de las aves. Trepan a la altura, do los pájaros dan zapatetas en el aire o tintinean sus arpegios rientes o repiquetean sus susurros y murmurios musicales o gargarizan sus trinos gráciles y gorjeos alegres y retozones y sus dulces escalas y aires suaves. Nuestros bípedos implumes, mal contentos con la vida en Atenas, cavilan tener allí sus nidos, construir su utopía en tal atmósfera remota. Encuentran que los pájaros, bestiecillas a quienes otrora perteneció el imperio del mundo, son excelentes sujetos, gentes

capaces de alma limpia y altanera, además de grandes paraboleros. El abubilla, volátil que trae su origen de reyes, conferencia con su consorte el ruiseñor y convoca concilio del averío. Allá se acorren las diferentes especies (los versos 230 y ss. contienen toda una ornitología «in nuce»). Deliberan locuaces, gastando un gran fondo de cháchara. Se siguen razonamientos y contrarrazonamientos inteligentes, de agudeza, cultos, eruditos: la teología se convierte en jarabe de pico. Con energía creadora se funda el reino de Cucovilla, Cucoburgo o Choritoquieta de las Nubes²⁹, de hoy adelante cerrado a las intrigas de los hombres y los dioses. Y colorín colorado... A fuerza de pericia, de ingenio poético, de genialidad auditiva Aristófanes ha conseguido, en estos coros, una poesía que es cristal musical, que nos sorprende y deleita con mayor y mayor admiración: gran delicia es esta sinfonía de melopeas, la zarabanda de sensaciones acústicas (fieles como sonogramas) para festejar el oído y la algarabía de pájaros musicantes que decoran el aire con sus vocecillas, el estrepitoso chillar de jilgueros, chamarines y verdones y otras criaturas de canora facultad. Pían, graznan, crotoran, trinan, arrullan, querulan, bordonean grave, silban fino y atenorado con acompañamiento de flauta³⁰: *Epopopopopopopopopoî, îð îð îto îto îto* (el abubilla), *tio tio tio tio tietro tro tro, triotò triotò totobrîx* (el ruiseñor, «más voz que carne»), *attagâs attagâs* (el francolí), *tiotîngs* (¿el cisne?), *torotorotorototix* (la golondrina), *kikkabau kikkabau* (la zumaya), *torotorotorolililix* (el flamenco)... Extravagamos a una fantasía

²⁹ Como se sabe, el agudo G. Murray, en su *Aristophanes. A Study*, Oxford, 1933 (reimpr. 1965), 148, era de opuesto parecer, interpretando Νεφελοκοκκυγία en relación con el nombre del viento κοκκυγίας; pero basta compulsar los versos 504 y ss. para comprobar que su interpretación no es de recibo y, en efecto, ha sido muy generalmente desaprobada. La declaración del compuesto, según que arriba alegamos, corre hoy validísima.

³⁰ Solamente la filomena y el abubilla intervienen en el coro, mimando este último pájaro las diferentes voces de aves. Cf. A. Pischinger, *Der Vogelgesang bei den griechischen Dichtern des Klassischen Altertums*, Eichstätt, 1901, 22-32 (para la intervención de la flauta tras los versos 222 y 684, cf. pp. 79-80). Ed. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie I*, Roma, 1964, 459-61, se extiende en demostrar (en mi sentir, satisfactoriamente) que también el v. 267 τοροτιξ τοροτιξ lo canta el abubilla y no el flamenco: los cuatro pájaros introducidos en ese momento no cantan y, seguramente, tampoco bailan, pese a L. B. Lawler, «Four Dancers in the Birds of Aristophanes», *Trans. Proc. Am. Phil. Ass.* LXXIII, 1942, 58 y ss.: son simple παραχορήγημα, o sea, figurantes o suripantes.

inmaterial entre un soplo de palabras, un vaho de clarores rítmicos y de sonidos tornasolados. Hay quien, naturalmente, y son los más, hay quien veredicta que el poeta no amonesta nada concreto ni realizable. Cuidado, sin embargo, pues no se trata, como suele decirse, de un «programa» ideal, sin finalidad, sin esperanza, sin efectos concretos, sino, como siempre, de un programa realizable, aunque naturalmente no al modo literal de la cerebración y tema cómicos, en los que siempre hay un propósito de ironía mayor o menor. A los atenienses del día se les presenta un modelo de ciudad que, para parecerse a la suya como un huevo a otro, no requeriría en Atenas si no es de algún que otro cercén. ¡Ah, la vida beata de los plumíferos sin poetas, sin decidores de oráculos que explotan la credulidad del pueblo, sin mercaderes de decretos, sin sicofantas! Aquí radica la diferencia con el cuento fantástico. El «quid» está en esto: que la fantasía del cuento de risa o de espantos y conseja temerosa no es nuestra, sino que la hacemos nuestra de algún modo; que, en cambio, el mundo grotesco es nuestro propio mundo, aunque desfigurado por una fantasía poética que lo espirita y afila.

Señaladamente *Los pájaros* nos significan un ejemplo de comedia altamente fantástica, de «Märchenkomödie»³¹, casi un cuento de hadas con varilla de virtud en pleno ambiente poético, sin trabas de verosimilitud. El elemento fantástico se acusa con cierto superávit. Aunque, si va a decir la verdad, no siempre tan acusado, el elemento fantástico es esencial en toda comedia aristofánica. Lo es, incluso, en la lengua, tan rica en sorpresas y juegos verbales. La realidad normativa de la lengua se estira hasta el absurdo (en la derivación cómica o en la composición, llegando, por alto ejemplo, al célebre compuesto de *Eccl.* 1168 y ss. con 77 sílabas y 169 letras) o bien se la abandona en busca de modelos exóticos (ortologías regionales o parodias dialectales, pseudopersa); son exactamente las dos vías de manipulación en el desarrollo de la acción cómica, lo hemos de ver más adelante. Igualmente fantástica es esta comedia en el tema

³¹ Cf. Th. Zielinski, *Die Märchenkomödie in Athen* (Progr. St. Annenschule, San Petersburgo, 1885) reproducido en *Iresione* I (Eus Suppl., 2), 1931, 8-75; pero yo no salgo fiador de su verdad en todas sus partes, y en especial le hallo poco verídico en sus reconstrucciones de «comedias», pues incurre en el nada engañoso (que a nadie engaña) olvido de que la existencia de motivos no presupone su engarce en piezas completas.

cómico y en una serie de ingredientes (mito, postura ante la naturaleza, coros teriomorfos, etc.) en los que se nos descubre heredera de una magnífica fortuna de fantasía, la propia del primitivo cortejo o κῶμος dionisiaco, útero y matriz de la comedia griega antigua, diversa «toto caelo» de la Comedia Nueva, cuando la vena fantástica del ardor dionisiaco (afirmando lo sensual y aflojando la brida de las fuerzas vitales) quedó totalmente oscurecida por las luces modernas. Relativamente al tema cómico³², está claro que sólo mediante un salto de la fantasía emana hacia él la «idea crítica» o pensamiento gestor que es el inicio de la ideación de la comedia, o sea, el plan de reforma de algo que no va bien o el intento de alejar algún mal por parte del héroe cómico en cuanto ἀλεξ'κακος. Que Atenas haga las paces con Esparta: si no, un simple ciudadano firmará su paz privada. Hay que alejar de la dirección de la política ateniense al demagogo Cleón: un hombre tan vulgar como el Paflagonio no será expulsado sino por otro aún más vulgar, el Choricero³³. Las nuevas enseñanzas de los sofistas son peligrosas para la moral y la religión, pues hacen ver lo blanco negro: que aprenda de juro el doctrino, en su propia carne, cómo lo injusto triunfa sobre lo justo...

En este artículo de que vamos hablando, de ser la comedia aristofánica altamente ideal, diremos que en su alta idealidad se incluyen otros elementos suprarreales o reales en más profundo sentido. Me refiero, naturalmente, a todo lo mítico, dando al término su lato valor griego: Olimpo y Hades y dioses, realidad tan realidad y sometida a idénticas manipulaciones (la parodia incluida) que las demás realidades en las que cree la comedia firmemente. Espíritus y fantasmas, «kobolds» y personificaciones de todo tipo. Coros animalescos, todo ese parque zoológico de ruseñores, cabras, ranas, buitres, peces, abejas, avispas, hormigas, pájaros y cínifes que titulan sendas piezas de la Comedia Antigua. Su presencia en esta comedia nada tiene que ver con las posibilidades de comicidad en los brutos animales³⁴,

³² Empleo estos términos en el sentido que les otorga K. D. Koch, *Kritische Idee und komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der aristophanischen Komödie*, Bremen, 1965, estudio que contiene apreciaciones notablemente sutiles y exactas.

³³ «Un caudillo político debería saber de memoria *Los caballeros*, pues no hay verdad más profunda que ésta: que Cleón siempre será derrotado por el salchichero» (palabras del político Baldwin, en 1926).

³⁴ Consideraciones de orden muy general y acaso sobrado especulativo en H. Plessner, *La risa y el llanto*, trad. esp., Madrid, 1960, 136-40.

sino que en las carátulas de tanta animalia pervive el recuerdo del origen ritual y contexto demónico³⁵ de la comedia.

Pero la observación va más lejos, pues también incluimos aquí a la naturaleza misma, que era todavía mundo maravilloso y mítico y aún no, naturaleza emancipada del hombre que la contempla a distancia, ni tampoco proyección subjetiva, afectiva del propio espíritu. En la representación al aire libre, a cielo abierto, de la comedia el telón de fondo era la naturaleza ática que se extendía a la vista, con sus montañas y laderas enmilagradas de flores, como bastidores teatrales, en gradación de alturas, distancias y sombras, y su cielo limpio o engalanado con ligeras nubecillas de amaranto y su horizonte marino donde se acuesta el sol en sábanas de niebla sobre las aguas azules por cuyas láminas se deslizan las naves, hinchados de airecillo cargado de sal sus lienzos. Mucho ha debido amar esta naturaleza nuestro poeta para guardarla tan fielmente en la fantasía y cantarla en coros que no han igualado ni siquiera los líricos de la Bucólica helénica ni en inmediatez vital de la vivencia, ni en los registros de la lengua, ni en los colores de la paleta, ni en dulzura ni en nada; acaso porque los silbos pastoriles de dichos poetas eran ya alabanza de la aldea hecha desde la ciudad. Véase, por alto ejemplo, *Paz* 1127 y ss., versos que leyéndolos se nos llena la boca de miel antigua. Repito que esta naturaleza, míticamente sentida, era el decorado y telón de fondo del teatro ateniense. Las Nubes, que formaban el coro de la pieza homónima y a quien plugo al poeta hacer hijas del dios Océano, eran las mismas nubes que se alzaban más allá de la escena: en todas sus intervenciones en la comedia es notoria su asociación con la luz y la vida y con el bienestar de la comarca³⁶. Es el padre Zeus quien, cuando le place, escurre los preñados nublados sobre los surcos de la campiña. Héroe muy queridos por la memoria popular, en leyendas vivas y nunca muertas creencias, habían sido asuntos, mediante catasterismos, a las praderas azules del cielo y, en efecto, siguen fulgurales y siderales allí donde tiemblan las amapolas de oro que, vistas desde aquí abajo, parecen estrellas titilantes que fulgen en la noche intempesta. Seres semidioses y semianimales,

³⁵ Cf. I. Meckenstock, *Naturbild und Tierchor bei Aristophanes*, Dis. Marburgo, 1952.

³⁶ Según enfoque de Ch. Segal, «Aristophanes' Cloud-Chorus», *Arethusa* II, 1969, 143-61.

capriformes, rabineros, corren por esas montañas y recuestos tras de las ninfas que, con el pelo de oro suelto sobre los hombros y los brazos desnudos, fingen rehuirles: luego a luego se dejan cazar, mientras se desalteran en el hilillo de agua de una fuente o se abrevan en los regajos sutiles de mineros de aguas vivas o, quizás, en los líquidos cristales azulillos del río Céfiso, riachuelo hidrónico o aprendiz de río. Y en las colinas circundantes, en los prados y bosques que sirven de marco o de fondo al teatro de Dioniso, hay arbustos, cambroneras y burujos, que son cobijo, a la vez, de pájaros y de dioses. Cuando aprieta el calor³⁷ y nos mira el pleno sol descarado, abrasador, es un beso caliente y muy largo que se dan Febo y Gea, el sol y la tierra, de frente y cara a cara, y cuando le vemos al aurora, en el rostro arrebolado, ese color rojo, pudor de recién llegado, es que Eo (sus dedos son rosas), que se acuesta con Titono, acaba de levantarse...

Todo este marco fantástico es tan inexistente para nosotros como nos es necesario para entender una comedia de Aristófanes en la vena dionisiaca, en el éxtasis festival que le viene de su tradición como género teatral. Desconocerlo sería una falacia. Otra falacia sería desconocer la distancia que se interyecta entre el primitivo cortejo cultural cómico, organizado luego en poética costumbre, y la comedia política de Aristófanes, cuya articulación «sui generis» brota, como ya se dijo, del concurso y choque de la fantasía y la realidad, sindicadas en lo político, tomando lo político en su acepción más capaz; consiste en la fusión poética de la antítesis entre la idealidad del aliento dionisiaco, con su fuerza expansiva y magnífica, y la realidad, que ambas se abrazan maridablemente a través de la dimensión política. Y entramos a hablar de esta peregrina conjunción de lo real y lo ideal por y en lo moral y político.

³⁷ Es fuerza añadir que, pues la comedia se representaba en las Dionisias y en las Leneas, hemos de entender que los espectadores no pasaban calor. Particulariza este extremo, sin dejar cabo suelto, K. Holzinger, *Erklärungen umstrittener Stellen des Aristophanes* I Viena, 1928, 37 y ss. (*Sitzb. Ak. Wiss. Wien philos.-hist. Kl.* 208, 5). Quiere Holzinger y quiere la naturaleza que la temperatura, durante las representaciones, fuera más bien fresca; y brota de aquí una cuestión que atañe al desnudo en escena, de lo cual hablamos en nota 51.

4. POLÍTICA

La política no es un requilorio de la comedia aristofánica, un exorno suyo o arreo, sino que es su obligación. El género se caracteriza por su gran vibratilidad política, convertido en algo así como el sismógrafo de los mínimos temblores de la vida política ateniense. Sobre las convicciones políticas de la comedia irán unas palabras más adelante. Ahora deseo referirme solamente al papel genérico de la política en la articulación de lo real y lo ideal de la comedia, pues si ésta es política por mil razones, lo es, primero que todo, por razón de ese mecanismo, esto es decir, porque la fantasía transfigura a la realidad justamente en el territorio de la política. Aquí debía fincar necesariamente la antítesis, pues era nota intransferible de la comedia su politicismo integral. La realidad cotidiana y la fantasía ideal no se relacionan «in genere», sino a través de la política que, por representar aquí por excelencia a la realidad, se convierte en símbolo de la realidad misma. Así acaece que en lo político se reúnen la realidad y el éxtasis dionisiaco propio de la comedia en sus orígenes, representado este último por la utopía fantástica o la hipérbole descomedida. En efecto, para que lo político cumpla con su indicado papel es menester que la concreta realidad política (que, como «idea crítica», se ofrece al comienzo de la comedia) se embale, en el curso del tema y acción cómicos, hacia lo fantástico por una de esas dos vías. Ya se habló antes de la función de la utopía en nuestra comedia³⁸. Respecto a la caricatura grotesca e hiperbólica, aludida más de pasada en nuestro discurso anterior, nadie ignora que la comedia aristofánica no relativiza suavemente, no esfuma ni diluye; antes bien, es un género drástico, todo lo radical que le

³⁸ Añado ahora alguna bibliografía. Fuente antigua fundamental es Ateneo VI 267 e y ss. En general: J. Poeschel, «Das Märchen vom Schlaraffenlande. I. Das Märchen im Griechischen», *Beitr. z. Gesch. d. deutsche Sprache und Literatur* V 1878, 389 y ss. y B. Gatz, *Weltalter, Goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim, 1967, s. t. 116-21. Sobre la comedia: W. Hoffmann, *Ad antiquae Atticae comoediae historiam symbolae*, Dis. Berlín, 1910, 18 y ss. («de comoediis utopicis») y H. C. Baldry, «The Idler's Paradise in Attic Comedy», *Greece and Rome* XXII 1953, 49-60. Para la historia del género utópico en general da noticias y ministra especies J. Servier, *Histoire de l'utopie*, París, 1967.

venga en gana, hiperbolizador, vociferador y gesticulante entre estrépito de carcajadas, un género propenso a seísmos y aspavientos, en los que abunda casi tropicalmente: disparates, rupturas despropositadas del sistema παρά προσδοκίαν, chistes, excentricidades y equívocos descomunales. Su método es la superlación desmandada, la exageración burlesca, mediante la cual pasamos en «crescendo» de la realidad a la caricatura deformada y de ésta, al espantajo, es decir, desde la realidad a la ultrarrealidad, extrarrealidad o infrarrealidad. Descoyunta todas las opiniones, desmesura todos los hechos, plantea los problemas dándoles su forma extrema, hipertrofiada. Conforme al éxtasis de su naturaleza festival, lo suyo propio es el símil enormísimamente exagerado o exageradísimamente disminuyente, pues también el extremo de nada a que vienen los seres o las acciones, cómicamente empequeñecidos de medida, cumple un efecto análogo al de la ponderación de hiperbólica alzada³⁹; motivo éste de la inflación de diminutivos en nuestra comedia, cuando su empleo tiene función rebajadora, pues, otras veces, poseen los diminutivos un valor cariñoso y emotivo y son como una ternura del poeta para con su idioma, acariciando las palabras como si fueran personas. Igual en un caso como en el otro, cuándo agrandando, cuándo achicando, se evita la zona media y de rasero común.

De suerte que lo político es, en la comedia aristofánica, perpetuo símil, retráctil o expansivo, que ora se alza a todos los empinamientos engarabitándose, frenetizándose en efectos maravillosos, ora se abaja hasta incurrir en el opuesto extremo, deprimiéndose y desconceptuándose hasta las regiones más humildes de lo real (lo necesario y doméstico) y simbolizándose en los más modestos objetos del uso diario, los cachivaches y trebejos de cocina, por ejemplo. El demagogo Cleón puede presentárenos como un gigante sobre el mapa de Grecia, con un pie en Pilos, otro en la Asamblea, el trasero en «Caonia», las manos que se alargan a Etolia y el espíritu a «Clopidia»; o bien él y Brásidas (*Pax* 259 y ss., 274 y ss.) se despersonifican en almireces, majaderos o manos del mortero de la guerra; o bien las actividades de Cleón se designan, en *Los caballeros*, en términos del arte de aderezar los alimentos, los aprestos y aliños de los mantenimientos

³⁹ Cf. A. Wellek en p. 172 de «Zur Theorie und Phänomenologie des Witzes», *Studium generale* II 1949, 171-82.

pobres u opulentos, las golosinas y gollerías o, igualmente, en términos del menaje culinario. Diceópolis habla del sicofanta (*Ach.* 931-45) como de una mercadería cerámica. En *Lisístrata* (567-86) el fin de la guerra y la renovación de la sociedad son figurados en términos de tejedora y labradora: lana, huso y tortera... Recorre lo político, en pleno delirio y entre cómicas gambetas, la distancia de lo más alto a lo más bajo, de la tierra al cielo. Pendulea, como en un columpio, entre los extremismos hacia arriba y los extremismos hacia abajo. Se infla y se desinfla. Se abre en ángulo como un compás gigantesco cuyas puntas llegan a separarse entre sí con una distancia planetaria. Pues no en vano lo político incorpora, en esta comedia, el territorio en el que realidad y fantasía se funden artísticamente, la unión y liga que hay entre los dos polos que, cada uno para sí, tiran de la comedia. Realidad y fantasía se aproximan como dos polos eléctricos; y entre los dos, invariablemente, salta la chispa cómica de intención política. La base y el ácido se estrechan en la sal, la base de la realidad, el ácido de la fantasía y la sal política.

En el desarrollo de la acción cómica este clima fantástico que decimos puede conseguirse de dos diferentes maneras, ya se señaló arriba. Una es la que consiste en un salto desde la situación real a otra utópica, de la que la realidad viene a ser contrafigura; es un salto vertical, de reforma hacia arriba, hacia una temperatura máxima de perfección. Otra es la que se logra por una «reductio ad absurdum», alongando horizontalmente o engrosando la defectuosidad de la realidad con un desquiciamiento y exageración grotesca extrema, desafiada para que aparezca más aguda, más escandalosamente⁴⁰. Tanto en el conjunto de cada comedia como en sus diferentes partes representan sendas dos direcciones del arte de la caricatura cómica de la realidad deficiente. Si la caricatura se realiza por inversión resulta, paradójicamente, una utopía que podemos considerar como modelo de imitación. Si la caricatura se realiza como anamorfosis, por exageración y simplificación, mirando al bies los defectos y degradándolos todavía, resulta también un modelo, pero llamativamente negativo, trabucado. En un caso y en otro se realiza sobre la escena un ἀδύνατον. El auditorio se relaja porque, ficticiamente, se considera superior a la situación ridiculizada; la «uis comica» de esta situación es

⁴⁰ Cf. H. Steiger, «Die Grotteske und die Burleske bei Aristophanes», *Phil.* LXXXIX 1934, 161-84, 275-85 y 416-32.

como una forma ficticia de agresión a los espectadores, que responden con el disparo rudimentario de su risa, expresión de una ficticia superioridad intelectual sobre la situación cómica. El poeta cómico entretiene y divierte al auditorio. Pero, a la vez, al caricaturizar de ese modo la realidad, el poeta la juzga, aunque no siempre presente soluciones concretas, y su juicio influye sobre el auditorio. El poeta cómico enseña, como es de lógica.

Establecida estas tesis de modo general, su aplicación analítica es cosa sencilla. Procedamos a aplicarla, en rápidas apuntaciones, a la obra conservada de Aristófanes, pasando revista a sus argumentillos jocosos que o bien a los defectos de la realidad contraponen una réplica ideal (¡eso sí que es vida! ¡en tiempos de paz todo era tan bello!), o bien los amplían, como con lente deformante de aumento, hasta que nos damos cuenta de la locura que entrañan. La norma o la enormidad sustituyen a la defectuosidad que resultaba parecer normal.

5. UTOPIAS Y CARICATURAS

En la primera de las comedias conservadas, *Los acarneos*, Diceópolis impersona, como lo canta su nombre significante, el tipo de un ciudadano justo. Es el sexto año de la guerra y Atenas ha sufrido ya dos epidemias y cuatro invasiones del enemigo. Visto lo torpemente que andan las cosas, a Diceópolis se le cuece la idea en la cabeza de firmar su paz particular. El poeta juega a costa de la disemia del vocablo griego σπονδαί, que vale 'tregua' y también 'libación', y en tal ambigüedad y embrollo semántico hace plataforma para su embrollo y tema cómico. Para llevar a cumplimiento proyecto tan ardido Diceópolis hace traer de Esparta una cantarilla de vino de treinta años, o sea, una paz que durará treinta años. Bebe un buche y, por efecto del mágico menjurje, se siente asunto a una región de paz, en tanto que, en torno suyo, todo es guerra y privación y apiñamiento, como los rebaños, de los refugiados. Vestidas con el pintoresco traje distintivo de los carboneros constituyen el coro las gentes del demo de Acarnes, que traen fama de testarudos como baturros, acaso por su oficio y por aquello de la «fe de carboneros». Como han sido los primeros en sufrir las consecuencias de

la invasión enemiga y su furia obsidional, bufan contra todo arreglo pacífico; pero Diceópolis tiene la audacia de hablarles de paz con los que huellan sus cosechas y sus casas. El coro belicoso de los carboneros llama al estratego Lámaco. El milite bravucón y jactancioso irrumpe en escena en actitud de matamoros, como un primer antecedente literario del «miles gloriosus»⁴¹ o soldadote fanfarrioso y finchado. Ha revestido todas sus armas y vomita todas las necesidades que trae en el vientre. Se engrifa como perro rabiado; pero el héroe cómico le hace rostro, lo pone en ridículo con garbo y salero. Enérgico y responsable, con palabras sentidísimas, le va diciendo más en alto y con más brío lo que él piensa del militarote, de sus ínfulas, de sus vacuidades, de su palabreo anodino: ¡abajo acá, gallo que estás encaramado! El señor don Lámaco hace mutis de estampía; al final, volverá de la liza muy malparado. Diceópolis goza de su paz particular, resucita las delicias irénicas entre imágenes geórgicas (tan aseguibles a un pueblo campesino), hace suspirar a sus convecinos por el buen tiempo fenecido, les convence... Esta primera comedia nos presenta ya el contraste típico entre los dos planos, el de la realidad (campos devastados, aldeas abandonadas, hacinamiento en Atenas de la pobres gentes del agro, hambre canina pintada con comicidad y ternura apiadable en la escena del megareo y sus hijas) y el de su réplica fantástica o utópica en la casa de Diceópolis.

Lo que se ha dicho insularmente de *Los acarneos* puede extenderse a buena parte de la producción aristofanesca. No de otra suerte acontece en *La paz*. El héroe de la comedia es también un buen hombre de los que viven de labranza, el viñador Trigeo. Para preguntar a los dioses qué se ha hecho de Paz echa una volada al cielo a lomos de un escarabajo bien cebado. Curiosamente⁴² el escarabajo comparte ese privilegio locomotor, en la fábula griega, con el águila que sube y baja, en la curva orgullosa de sus caladas y falsadas, desde la llanura al sol o viceversa. Pero el consistorio divino, buscando alejarse de los

⁴¹ En el drama se entiende, pues en la lírica el tema aparece ya en Arquíloco fr. 60 D. Cf. I. Bruns, *Das literarische Porträt der Griechen*, Berlín, 1896 (reimp. Darmstadt, 1961), 152 y ss.; W. Stüss, *De personarum antiquae comoediae Atticae usu atque origine*, Bonn, 1905, 45 y ss.; D. C. Boughner, *The Braggart in Renaissance Comedy. A Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*, Minneapolis, 1954.

⁴² Cf. Semónides fr. 11 D y W. Schmid, *o. c.*, 281, nota 3.

hombres, se remontó más alto y ya no vive allí, según refiere a Trigeo el San Pedro del Olimpo, quiero decir su introductor o portero mayor, que es aquí Hermes con alas al tobillo. ¡Menudo susto el de Hermes al aperebir la llegada del extraño jinete y sentir con el olfato al nuevo Pégaso, que no huele a nardos y jazmines! Trigeo se encara con Guerra y libera a Paz de su secuestro. Paz bajada del cielo, el resto de la comedia lo llena el cuadro gayo y entusiasta de sus beneficios: las ciudades que se reconcilian y cotillean como buenas amigas; los campesinos que, después de trece años, regresan al pueblín o a la casa de viña para cultivar sus predios y pegujares, para trabajar el huertecillo y los estrelifios de cepas, que han permanecido sin beneficiar año tras año; los mercados y las despensas otra vez abastecidos... En *Los pájaros* los dos atenienses «Convigente-Amigo» y «Buena-Esperanza»⁴³ remontan el vuelo desde la realidad doliente de su ciudad para fundar en los aires una ciudad de pájaros apostólicos, que empollan proyectos de inteligente política para ejemplo de hombres férvidos... En *Las ranas*, bajo la máscara del dios del teatro Dioniso-don Quijote (acompañado del esclavo Jantias o escudero sanchopancesco)⁴⁴, el héroe cómico baja al infierno donde moran, entre tantos otros, tres muertos egregios, los poetas trágicos Esquilo, Sófocles⁴⁵ y Eurípides. El tránsito mortal de estos poetas ha dejado huérfana a la tragedia, cultivada por ingenios de montón y de humilde ralea. Aristófanes era un apasionado fervoroso de Esquilo. Pensaba que Esquilo era un bravo poeta y tenía formada pésima opinión de Eurípides. El orden de sus preferencias era como sigue: primero, Esquilo, «raro ingenio sin segundo»; después de Esquilo, nadie; después de nadie, Sófocles; después de Sófocles, la

⁴³ Sobre las diferentes formas de ortografiar este nombre (Πεισθέταιρος, Πισθέταιρος, Πεισέταιρος, Πειθέταιρος) cf. V. Coulon en *Rév. ét. gr.* XXXVIII 1925, 73 y ss. La correcta es probablemente Πεισέταιρος y el sentido πειθῶν τὸν ἑταῖρον (cf. vv. 163 y ss.) y no se declara como «que tiene un fiel amigo» o «fiel amigo», como acepta cierta crítica, con poca crítica: cf. G. Murray, *o. c.*, 143.

⁴⁴ Cf. L. Radermacher, *Aristophanes' Frösche*, Graz-Viena, 1967², 41. El paralelo es casi universalmente acepto.

⁴⁵ Tocante a la confección de la comedia hay diferentes versiones, en relación con la muerte de Sófocles, que se diga que, en tal momento, ya Aristófanes tenía concluida su obra y hubo de añadir contados versos, como piensan algunos, o que se diga que únicamente la tenía pergeñada, como comúnmente se juzga. Una doxología al respecto en C. F. Russo, *Storia delle Rane di Aristofane*, Padua, 1961, 97-99: allá remito a la generosa curiosidad del lector.

nada absoluta. El contraste (religioso, moral, literario)⁴⁶, que el *ἀγών* de esta comedia desenvuelve entre Esquilo y Eurípides, es la confrontación entre la gloria de Atenas idealizada y su decadencia y corrupción cruelmente caricaturizadas. Para que las almas tiernas de los jóvenes sean sometidas a la inmersión en la obra esquilea, como se hace con la lana dentro de la púrpura; para que vuelva a educar a los atenienses la voz ancha y oceánica del más grande de sus trágicos, el talento másculo de su poesía y ritmos suntuosos tan coturnados y altivos; para que se salve Atenas, Esquilo es rescatado del infierno y devuelto al reino de los vivos... En *Lisistrata* las mujeres de Grecia (las de Atenas y Esparta, las beocias y corintias de nación) politizadas por una jefa de rompe y rasga imponen a sus maridos, con sus ardidés sexuales manejados con el encanto felino de la caricia y el arañazo, la labranza de la mies espiritual de la paz, que los mal avenidos señores varones tienen quebrantada. Hablando, con palabras claras, de cosas sencillas, realistas y naturales, como coser, hilar, urdir y tejer, las mujeres realizan un examen atento de una utopía específicamente femenina y vuelven desde su proceridad a las realidades prácticas para establecer una estructura social pacífica: de la paz ha de brotar «la salvación de toda la Hélade» y todo lo bueno por venir, como brotaron todas las pasadas bondades... En *Las asambleístas* a esas mujeres bravas y resueltas⁴⁷, que en materia erótica se han mostrado doctoras con borla, el poeta les hace dar satisfacción del común reparo del sexo en el terreno político. Les da comisión para licenciar la vieja constitución y adoperar otra más idónea a sus propósitos pacíficos, una *γυναικοκρατία* descrita con pinceladas de utopía comunista...⁴⁸.

Los defectos de la realidad son sustituidos por virtudes y buenas prendas en la utopía fantástica, «pues ¿qué bien no ofrece al hombre para habitar en ella? Sabiduría, Amor, Gracias inmortales y de la dulce quietud el rostro sereno» (*Av.* 1318-22). Hay una evasión del

⁴⁶ Cf. J. Schmidt, *Aristophanes und Euripides. Ein Beitrag zur Tendenz des Aristophanes*, Greifswald, 1940, 60 y ss. y C. M. J. Sicking, *Aristophanes' Ranae. Een Hoofstuk uit de Geschiedenis der Griekse Poetica*, Assen, 1962, 47 y ss.

⁴⁷ Las varonas fuertes de la tragedia (cf. Esquilo, *Ag.* 11 *γυναικός ἀνδρόβουλον κέαρ*) son, sin duda, el antecedente parodiado: cf. F. Ballotto *Saggio su Aristofane*, Messina-Florenca, 1963, 87-98.

⁴⁸ Cf. R. Pöhlmann, *Geschichte des antiken Kommunismus und Sozialismus II*, Munich, 1925¹, 18 y ss.

presente; pero para volver a él y aclararlo, iluminarlo, sanarlo. La paz, cuya imagen se magnifica y santifica, es un ideal beatífico, idílico, ensoñación de la que siempre hambrea el humano deseo; pero, desde luego, es una paz como la que podría conseguirse en ese mismo momento con buena voluntad. No se trata de imaginaciones visionadas con optimismo de iluso, geometrías irreales o proceridades inanes. De ahí que las ventajas y bendiciones vislumbradas por la fantasía se finjan en figuras que tienen en Aristófanes un carácter muy particular, del que se ha hablado mucho⁴⁹. No son alegorías o «metáforas personales»⁵⁰ continuadas, que frisan en el símbolo y que apelan exclusivamente a nuestro intelecto y conciencia. Son personificaciones dotadas de humanidad, de calor de vida como personas de carne y hueso, para que vivamos en caliente las ideas que incorporan. Así Conciliación (*Lys.* 1114 y ss.) se les aparece a los hombres, que se mueren de amor por ella, como una jovencita calipigia de carnalidad obvia y magnífica, como una muchacha casadera y que podría ser perfecta casada. No parece que saliera a escena en cueros⁵¹, entre otras razones porque, al no existir en este teatro actrices, se perdería todo el efecto; pero sí sucintamente ataviada, con poca ropa, fingiendo ofrecer ciertas vislumbres y parciales descubrimientos de su aplaciente corporeidad, y así se explica que su aparición suscite numerosos equívocos y lúbricas alusiones eróticas.

⁴⁹ Cf. en último lugar H. J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, Munich, 1957 y A. M. Komornicka, *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane* (Archiwum Filologiczne, 10), Wrocław-Varsovia, 1964.

⁵⁰ En el sentido, muy objetable, de O. Weinreich, «Seltsame Liebespaare» en L. Seeger, *Aristophanes Sämtliche Komödien* II, Zürich, 1953, 494-531. Es justo añadir que la extensa introducción que puso Weinreich a esta reedición de una de las dos supernas traducciones germánicas de nuestro poeta (la otra se debe al historiador Droysen) es la obra de un auténtico aristofánida, de tan bella inteligencia, de tan independiente juicio.

⁵¹ Sobre este tema (que no tolera ni mucha doctrina ni muy buena) he entrado en tal opinión leyendo a K. Holzinger, buen filólogo, filólogo de su tiempo, en o. c. en nuestra nota 37, I 38 y ss., contra el parecer de A. Willems, «Le nu dans la comédie ancienne», recogido en *Aristophane III*, Paris-Bruselas, 1919, 381 y ss. y de algunos sesudos filólogos, no precisamente folletonistas de la filología, los cuales, en media docena de pasajes aristofánicos, anotan a pie de página esa indicación del desnudo femenino, no sé si ornándola con guiños maliciosos. Parecen verter por los puntos de la pluma un vocablo, desnudo, que les hace cosquillas en la lengua; de lo cual sólo pudiera dar unas razones freudianas, bastante embarazantes y hasta vejatorias de explicar. Entendido y autos.

En el éxodo o final de la comedia (que es recuerdo de las pompas conyugales y bullanga con que se desenlazaba en casorio la primitiva danza de la fecundidad⁵²) el protagonista se dispone a desposar a Soberanía, como Pisetero en *Los pájaros*, o a Frutidora, como Trigeo en *La paz*, o a «Tregua de treinta años»⁵³, como Pueblo en *Los caballeros*. Desde nuestro punto de vista se diría que son alegorías, teatralización simbólica de nociones abstractas: por ejemplo, el viñador contrae nupcias con la fertilidad de la tierra, «happy end» de la comedia. Pero para el poeta y su público no eran frías alegorías tan espectrales e imaginarias como coluros astronómicos. Eran símbolos; pero también, y estoy por decir que principalmente, mujeres de carne de grácil cintura y senos amenos, mozas frescas y sanotas. El protagonista se dispone a desposarlas y se relame de gusto por anticipo de las mil y una felicidades que goloseará, cuando aquellas le ofrezcan sus garridos secretos, sus turgencias tibias y sedosas. Estas utopías quieren realizarse, aunque naturalmente no al modo estricto con el que la comicidad del género las presenta.

Para que el contraste con sus maravillas joyantes sea más eficaz, la utopía suele exagerar satíricamente los defectos de la realidad presente. Tal ocurre, por caso, en las muestras del género en los siglos XVI y XVII, como en la *Utopía* de Moro, *La nueva Atlántida* de F. Bacon o *La ciudad del Sol* de Campanella, lo mismo que en otros muchos ejemplos posteriores. A veces, por esa vía, la utopía se presenta como pura sátira y caricatura y como ejemplo «e contrario sensu». Algo así acaece, en definitiva, en otras comedias aristofanescas, que, sin poner la proa hacia una Jauja utópica, el estado defectuoso de la situación presente (el desgobierno, la mala educación que ya no excava en la mina de oro de las hondas virtudes antiguas, el mal gusto público) se alonga con la fantasía hasta extremos de caricatura descabellada, dislocada y violenta. Estirándolos y apurándolos hasta lo inverosímil, se desfigura y revienta los rasgos realistas, como por arte de reflejo en un espejo cóncavo. Las

⁵² Cf. A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962, 211-12; Th. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, 224 y ss.; C. H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Mass., Harvard Univ. Pr., 1971², 111-12.

⁵³ Aquí, una salvedad: algunos intérpretes ven, de un modo muy personal y por razones no poco irrazonables, treinta mujeres; pero hay una sola: cf. C. F. Russo, *o. c.*, 136.

dificultades se elevan a la enésima potencia y se constituye un recinto no menos maravilloso que la utopía en una isla de San Baladrán. El efecto de reformación que se busca es el mismo, aunque aquí se consigue por el camino de «imitando deformar para reformar».

Así *Los caballeros* es, como *Los acarneos*, una comedia con dos planos, toda ella una gran metáfora: en efecto, sátira grotesca de la ciudad y gobierno dementado de Atenas es, sobre la escena, la casa y economía de Demo, viejo y ridículo señor rural tan estropeado de entendimiento que ha vuelto a la infancia. Pero aquí la réplica escénica de la realidad consiste en su caricatura cruelmente exagerada. Al demagogo Cleón, alias el Paflagonio, le dedica Aristófanes su escogida antipatía y su permanente hostilidad. Lo trata con saña tan poco disimulada, que no parece sino que le mueve algún resentimiento y desahogo personal o espíritu vindicativo, como así era en efecto⁵⁴. Le atribuye una porción de malas mañas, que son la razón de su privanza con el viejo, todos los tiznes de alma de los demagogos sandios y galopines y de las personas serviles y raheces y los vicios más negros de la casta. Pero es que el choricero Agorácrito (vv. 385 y 409 τῶν ἀναίδων ἀναίδεστερος) es un bellacón desalmado que le hace ventaja y le da al demagogo ciento y raya en astucias y matonismos de villorrio⁵⁵. Este quídam se siente llamado por el oráculo a ser el salvador de Atenas. Llegadas las cosas a tal extremo de locura, se produce un golpe teatral de magia⁵⁶. El mágico valor dietético de la caldera de chorizos obra el prodigio. He aquí que Pueblo, pocho y envejecido, lleno de dolamas, achaques y alifafes y sometido a un esclavo «demagógico» y complaciente, cura de sus chochees y rejuvenece a una nueva turbulencia y primavera; de arte que ya no es un viejo arrugado y dengoso, sino gentil y rozagante en el enfaldo de su túnica olorosa de espliego, «la cigarra en los cabellos, en todo el brillo de su antiguo indumento» (v. 1331)...

⁵⁴ Cuanto a las causas cf. A. Couat, *Aristophane et l'ancienne comédie attique*, París, 1903³, 142-56 y T. A. Dorey, «Aristophanes and Cleon», *Greece and Rome* n. s. III 1956, 132-39.

⁵⁵ Es la corriente manera de la crítica en este punto. Ha trabajado en salvar al choricero, P. Händel, *Formen und Darstellungen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg, 1963, 247-50; pero cf. M. Landfester, *Die Ritter des Aristophanes. Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil des Aristophanes*, Amsterdam, 1967, 16 y 32-35.

⁵⁶ Cf. M. Pohlenz, «Aristophanes'Ritter», en *Kleine Schriften* II, Hildesheim, 1965, 511 y ss., tesis hasta ahora no desmentida, en mi opinión.

Es realmente graciosa y divertida la trama de *Las avispas* (imitada por Racine en *Los pleiteantes*) con su protagonista, un anciano obsesionado de pleitomanía, mal antiguo en Atenas (v. 651 νόσος ἀρχαία ἐν τῇ πόλει ἐντετοκυία)⁵⁷. Filocleón (nombre parlante) es uno más en el avispero, cuyo aguijón simbolizaba antaño la lanza que buscaba el cuerpo del persa para partirle el corazón y ahora simboliza⁵⁸ el estilete para trazar, como sentencia, la raya condenadora. Su hijo Bdelicleón (algo así como Anticleón) lo ha tenido que encerrar en casa y allí se consuela (no te rías, lector, que es punto grave) entablado proceso al perro del vecino, que ha robado un trozo de queso blanco siciliano. Allá se congrega la familia en tribunalillo para oír la acusación a cargo de otro chucho, a los testigos (cacharros de cocina) y las lágrimas de unos gozquecillos, cachorros del reo Labes («ladrón», ya lo dice el nombre). Todo esto es parodia grotesca de un proceso del general Laques, por cuestión de un cierto negocio siciliano. Tal extremo de insania prepara la curación hasta cierto punto, pues siempre hay que contar con la tenacidad humoral («naturam expellas furca, tamen usque recurret»). El hijo quiere que su padre adquiriera buenos modales, una vez que ha sanado de su pleitomanía, que esto era lo importante. Filocleón incorpora, en las escenas finales⁵⁹, su nuevo papel de hombre de sociedad con tanta pasión y grotescas alharacas (las que convienen al éxodo) como antes su papel de juez avinagrado, cuando era un áspero y un desapacible. Danza extremadamente, voluptuosamente, con incontinencia, se conduce sin pizca de circunspección ni decencia; es ahora un danzarín inebriado y tontiloço que garliborlea con la cabeza oscilante y los ojos en blanco, un viejo lechuguino, lascivo y rijoso...

En *Las nubes*⁶⁰ la fábula es asimismo regocijante; pero aquí causa cierto malestar al espíritu amante de la verdad el cruel «pastiche» que, con intención irrisoria, hace el poeta de Sócrates, cargando

⁵⁷ Cf. A. Meder, *Der athenische Demos zur Zeit des peloponnesischen Krieges im Lichte zeitgenössischer Quellen*, Munich, 1938, 89-90.

⁵⁸ Cf. H. Weber, *Aristophanische Studien*, Leipzig, 1908, 145 y ss. y H. J. Newiger, o. c., 74-80.

⁵⁹ Cf. K. Kunst, *Studien zum griechisch-römischen Komödie*, Viena-Leipzig, 1919, 26 y ss.

⁶⁰ La versión llegada hasta nosotros es una revisión incompleta, nunca representada, de la primera versión: nutren esta convicción razones de peso, que expone K. J. Dover, *Aristophanes Clouds*, Oxford, 1968, LXXX-XCVIII.

tanto la mano y embutiendo en él su miajita de mala sangre. La cosa es triste; pero es así, y nos duele que Aristófanes, haciendo siempre bien lo que sabe, no sepa siempre bien lo que hace. El tema es doloroso y delicado. Sócrates, víctima ilustre de la batalla no siempre incruenta de las ideas, fue sacrificado por la ideofobia de ciertas almas cerradas a cal y canto para toda luz del libre pensamiento («l'intelligence: voilà l'ennemi»). En *Las nubes* Aristófanes se hizo portavoz de los prejuicios que, veinticuatro años después, provocarían la condena a muerte de Sócrates y esto nos parece doloroso y nos parece repugnante. No le quito importancia; aunque alego en defensa del poeta jocoso su derecho a caricaturizar un tema que le venía de perlas, de esos que punzan inmediatamente los músculos de la risa y que aficionan los poetas cuando manipulan la risa con un expeditivo sentido de receta eficaz, conviene a saber, el de la típica persona sabia de traza cómica, el «dottore» de la «commedia dell'arte» y el matasanos⁶¹ de acento extranjero, de rancio hábito en la farsa doria prearistofánica (en *Las nubes* el acento extranjero lo representan los terminachos extraños y la esgrima de vocablos y lujosas sutilezas). Otrosí alego que Sócrates no es la figura protagonista de la comedia, sino figurón secundario y decorativo; que Aristófanes no podía prever las consecuencias de su sátira festiva; ítem más, que para juzgar claro en el caso Sócrates no estaba al alcance del poeta ver con luces que habían de encenderse pasados bastantes años⁶². Pero no podemos entretenernos en este punto que, aunque muy importante, no hace ahora a nuestro tema. Ello es que en *Las nubes* el protagonista, Estrepsiades, es un buen hombre, pero de la clase de los ineruditos y de los que gustan de vivir con pocos pensamientos. Casado con dama de más ilustre cuna, aunque no de mayores estados, ha tenido un hijo desperdiciado cuyos gustos distinguidos le causan al padre complejo de lerdo o insipiente, amén de deudas cuantiosas. Dicen, oye decir, que la ciencia de no pagar las deudas ha hecho terribles adelantos. Estrepsiades va a la escuela donde tiene cátedra

⁶¹ La explicación es de W. Süß, *De personarum antiquae comoediae Atticae usu atque origine* (cit. en nuestra nota 41), 207. Yo la admito y doy fe, con distingos de pequeñas tildes.

⁶² No fatigaré al lector con bibliografía sobre este punto: para ello remito a M. Montuori en *Quad. Ist. Ital. Cult. Atene* I 1967, 23 y ss. Destaco, no obstante, el estudio de H. Erbse, «Sokrates im Schatten der aristophanischen Wolken», *Hermes* LXXXII 1954, 385-420. Véale el curioso y abunde en su sentir.

el sofista librepensante y pozo de ciencia y lunólogo eminente (un Sócrates hartamente insocrático) quien, según las novísimas reformas y pretensiones, perora sobre cuanto hay divino y humano, no menos disertado en dibujar cartas geográficas que primoroso y proficiente en encadenar porfiadas polémicas de casuística gramatical. Dice las cosas de modo que el diablo que las entienda y llena de viento la blandeada cabeza del doctrino con filosofemas y trabalenguas y ratimagos sofísticos y rabulísticos que bueno le ponen. El pobre hombre comprende que sus entendederas de tarugo no están ya para tales finuras; pero, aconsejado por las Nubes (que pretenden darle una lección), envía a la escuela a su hijo, cuyo resultado es que su querido vástago acaba dándole una manta de palos para demostrarle, en propia carne, la superioridad del argumento injusto sobre el justo, inaudita opinión que el viejo no había conseguido meter en su mollera cuando entrambos Argumentos concertantes oponían sus razonamientos arguciosos. ¡Chasco grande el de Estrepsíades! Tal estado de locura le hace comprender que el pozo de ciencia lo era sólo de agua turbia, advierte los peligros de aquella dinamita intelectual, coge una tea ardiente en las manos, salta sobre el tejadillo del «pensadero» y le prende fuego, con sus pensativos inquilinos dentro. Hace punto de contrición. El entrampado se dispone a pagar sus deudas y las de su hijo manirroto...

En sus dos variantes, ésta es la corriente manera del proceso cómico en Aristófanes, por supuesto que en modos y densificaciones muy variados. Frente a la realidad del momento, que puede representarse en la escena o aposentarse en el alrededor humano o ciudadano del teatro, se levanta cómicamente un modelo utópico por inversión o contraste; o bien lo que hay de criticable en la realidad del momento se alarga cómicamente hasta hacerlo grotesco y repelente. En un caso y otro el oficio del autor teatral no es demostrar la veracidad de unos principios, sino mostrar, mediante «argumenta ad risum», la insuficiencia o perversidad de una norma imperante, de una costumbre, otorgando a su sátira punta política.

6. UNA COMEDIA DE ENREDO

En la entera producción aristofánica hasta el año 404 una sola excepción extraña quebranta la regla. De ésta hay que sacar, en

efecto, una comedia nada política, *Las temoforiantes* (mujeres que tesmoforian, o sea, que toman parte en la fiesta de Demeter y Perséfone Tesmóforos). Fue compuesta para las Dionisias del año 411, muy poco antes de la revolución oligárquica del 7 de junio: de aquí la voz velada, sofrenada, del poeta en vísperas de una tormenta política⁶³. Por una sola vez Aristófanes compone una comedia puramente literaria, en la que las alusiones políticas son muy raras y de índole exclusivamente cómica⁶⁴. La parodia literaria en sí misma se constituye en fin; no es medio y vehículo de cuestiones de actualidad política. Apunta contra Eurípides; pero no contra su persona ni contra las implicaciones políticas y educativas de su arte (como en *Las ranas* del año 405), sino que es una evocación paródica con buena gracia de algunos fragmentos de su poesía, mimando en remedos risibles y contrahaciendo bajo un ángulo cómico héroes y escenas de tragedias euripideas de estreno reciente⁶⁵, como *Helena* y *Andrómeda*; también hay parodias de *Palamedes* y *Télefo*. Las relaciones literarias de Aristófanes con Eurípides estuvieron, muchos años, completamente fuera del derecho de gentes. Su crítica negativa fiscal y reparona apela, con desconsideración, a todo linaje de demasías. Le asaetea con viles improperios y chocarrerías y chascarrillos libidinosos y chinchorrerías vilipendiosas, le denigra, casi le mienta la madre. Sus ataques y varapalos contra el trágico son increíbles, por lo desvergonzados y aviesos; pero más bien hay que explicarlos⁶⁶ conforme a sus odios políticos y morales, pues, retrayéndose por contraste desde el pasado de la tragedia a su presente, pensaba Aristófanes

⁶³ Cf. U. von Wilamowitz, *Aristoteles und Athen* II, Berlín, 1893, 347-52. No me convencen, como para darme a su partido, los argumentos de Th. Gelzer, «Aristophanes», col. 1467-69 quien data esta comedia en las Leneas del 411. Creo, con la opinión más común, que la pieza se representó en las Dionisias del año dicho.

⁶⁴ Contra A. Meder, *o. c.*, 64 y ss.

⁶⁵ Perturba un tanto la costumbre que se parodie obras tan recientes, según señala A. C. Schlesinger en p. 312 de «Indications of Parody in Aristophanes», *Trans. Proc. Am. Phil. Ass.* LXVII 1936, 296-314. Cf. en general W. Mitsdoerffer, *Die Parodie euripideischer Szenen bei Aristophanes*, Dis. Berlín, 1943 y, para esta comedia en particular, H. W. Miller en *Trans. Proc. Amer. Phil. Assoc.* LXXVII 1946, 171-82 y en *Cl. Phil.* XLIII 1948, 183-94.

⁶⁶ Contra la opinión, harto radical, de C. Prato, *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina, 1955, 16 (leed revista de esta obra por H. Erbse, en *Gnomon* XXVIII 1956, 147). Cf. F. Starck, *Die Charakteristik des Euripides in den Stücken des Aristophanes*, Dis. Viena, 1952.

que de las obras del trágico a la moda derivaban, a través del arte, graves malaventuras para la moral y la política de su ciudad. Años más tarde esta política fue difunta, llegado Aristófanes a cierta edad que fue en su caso llegar a cierto desencanto. En el entretanto la obra de Eurípides había alcanzado gloria popular y plebiscitaria, muerto ya su autor, y en cuanto a la persona, ya se sabe que la distancia se engulle los detalles y de ella deja sólo la esencial arquitectura. El cómico malsin vino a concordancia o, cuando menos, a tolerancia con la obra literaria de Eurípides. ¿Corregía las actitudes «post festum», obediente a la justicia de la mayoración? ¿Seguía la brasa de rencor por dentro, disimulada exteriormente por una ceniza del olvido? Sería ligereza afirmarlo. Ocurrió que la cuestión se redujo, por fin, a su dimensión literaria y, en este sentido, la verdad es que la obra literaria de Eurípides atrajo siempre a Aristófanes con una mezcla de deslumbramiento y de inquina⁶⁷. A Eurípides lo veía él con cierta fascinación; una fascinación en que hay fascinación, un poco de admiración, acaso no sabida, y otro poco de rencor. Al cabo al cabo era buena la puntería del viejo Cratino (fr. 307) ironizando mordaz sobre un Aristófanes que euripidizaba (ἐδριπ δαριστοφάν'ζων) y que, literariamente hablando, era un modernista larvado, un euripi-deísta solapado, asimilando tanto como soslayando el influjo del trágico. Por la altitud de los años y por otra porción de talentos, ¡menudo zorro debía de ser Cratino!

El tema, asunto o maraña de la comedia es el siguiente. Se rumorea que las mujeres, indignadas contra el trágico misógino, planean tomarse justicia por su mano. Escarabajado por tales rumores, y para confirmar sospechas, el tragediante urde que su amigo y oficial del mismo oficio el poeta Agatón, disfrazado de mujer, concurra a la reunión de las féminas vedada a los hombres. Es un modo ingenioso de unir dos sátiras en una: el poeta se sirve de las mujeres para satirizar a Eurípides y de éste, para satirizar a las mujeres con tópicos comunes y, tal vez, con hechos de la crónica escandalosa de la sociedad femenina ateniense. Al trágico Agatón se le imputaba populacheramente un vicio muy feo, que Cervantes llamaría por su nombre; pero no yo, que no tengo la autoridad de Cervantes. Encuen-

⁶⁷ Hechizo ambiguo, hecho de atracciones y rechazos, que pone de manifiesto R. E. Wycherley, «Aristophanes and Euripides», *Greece and Rome* XV 1964, 98-107.

tra Eurípides al bello felibre en figura de cortesana. Es que medita componer una tragedia de tema femenino y el poeta debe adecuarse a la «donnée» del asunto: toma Agatón a su cargo el oficio de preste y definidor de la nueva preceptiva literaria y, con cara de genio comprendido a medias, cocina una ingeniosa teoría al respecto⁶⁸. No accede Agatón a lo que su amigo le pide. Acompaña, por caso, a Eurípides un su pariente (suegro, yerno o lo que sea), cuya es la idea de acudir él mismo a la asamblea de mujeres. Previamente afeitado a cureña rasa (¡*El barbero de Sevilla!*) y disfrazado de mujer concurre a la fiesta para recoger solícito las hablillas de las dueñas. Acude al quite en defensa de Eurípides. Clístenes, con quien no reza «et pour cause» la prohibición relativa a los hombres, lo descubre y las mujeres, al grito de ¡sus, y a él!, lo prenden. El pobre diablo en su vida se las ha visto más gordas. Eurípides en persona acude a liberar al cativo. No se olvide que el género de moda y «succès de nouveauté» era la pieza de intriga eurípidea, con sus «salvamentos» y todo su garbullo de lances, enredos, taimerías y artimañas para prestidigitar la situación y toda aquella trepidación en los incidentes de la trama. El maestro del género, Eurípides, se nos presenta como un pillo histriónico y un galopín y lagarto como él solo. Con agudeza, travesura y recursos toma iniciativas y urde pilladas y gitanadas para salvar a su pariente por el medio que sea, y todos son excelentes si logran el fin. Primero Eurípides intenta salvarle en figura de Menelao naufrago liberando a Helena (parodia de *Helena*). Después, como Eco y Perseo (calco irrisorio de dos papeles de *Andrómeda*). A la tercera va la vencida⁶⁹ y no virtuoseando artificiosos μηχανήματα y enanas intrigas, sino colocándonos sobre el terreno de la realidad y acudiendo a una sencilla zangamanga, tan vieja como el mundo: engañando al policía escita, ansioso de hacer el amor con una trotera o danzadera, mujercilla mala de su cuerpo que Eurípides se ha adoperado al efecto; ello es ocasión para una escena en griego averiadísimo y barbaresco, macarrónico⁷⁰. Eurípides y su pariente se escabullen tan ricamente del paso.

⁶⁸ Cf. R. Cantarella, «Agatone e il prologo delle Tesmoforiazuse», en *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia, 1970, 7-15.

⁶⁹ Cf. F. Göbel, *Formen und Formeln der epischen Dreieit in der griechischen Dichtung*, Stuttgart-Berlin, 1935, 3.

⁷⁰ Cf. J. Friedrich, «Das Attische im Munde der Ausländer bei Aristophanes», *Phil.* LXXV 1918, 274 y ss. y G. Pianko en *Meander* V 1950, 409-30.

La comedia no tiene otro fin que ridiculizar el esteticismo o doctrina de la autonomía del arte manumitido de los imperativos morales, literaturismo y apología del arte gratuito que cultivaban a la sazón ciertos currinches y versicultores desprovistos de aplomo moral y proveedores, según Aristófanes, del charro gusto predominante. La pieza de intriga, en la manera de Eurípides, es blanco principal de la sátira; pero también cierta poesía de «tout à l'heure», rematadamente cursi, en la manera de Agatón⁷¹. Eran unos vates alindados que recataban la secreción misérrima de su estro (que todo el concepto cabe en una hoja de perejil) con tal lluvia de palabras que había que abrir el paraguas para guarecerse del chaparrón. Su lengua era de un churriguerismo rebuscado y contorcido que hacía a la poesía dar corcovas y disfrazaba en logogrifos tan gentilmente el idioma que, siendo griego, parecía excelente chino, sin ser entendidos ni aun de aquellos que hablan su misma parla⁷², lo cual no estorba a que no pocas veces fueran muy celebrados, precisamente por esto. Sus ritmos zigzagueantes eran como «senderos de hormigas» (v. 100), chiando como golondrinas⁷³ y abusando de bordoncillos y «morcillas» o ripios rítmicos para rellenar el verso⁷⁴. Cunde una poesía bombástica (βομβάξ βομβαλοβομβάξ) y gasificada, que se escapa del sentido como ingrátido milano de viento. Todo esto según la idea, ya que no al pie de la letra, es lo que Aristófanes nos dice sobre aquellos liróforos «primorosos» y que hablaban bonito.

Había, en su comedias políticas, criticado Aristófanes la política belicista. Había satirizado la demagogia, la mala educación, la corrupción de costumbres y de la religión, siempre desde un punto de vista de noble política. Había mostrado las malaventuras que podían venirle a la ciudad desde una mala literatura. Sobre todos estos platos fuertes, ponía ahora un copete de dulce y crema, una comedia pura-

⁷¹ Cf. P. Rau, *o. c.*, 98 y ss. y R. Cantarella, *o. c.*, 325-33.

⁷² Para poner en la pista al buen entendedor le invito a recordar que *Los persas* de Timoteo debe datarse antes del 415: cf. P. Maas en Pauly *R.E.* VI A, col. 1331 y ss.

⁷³ *Ran.* 93.

⁷⁴ Cf. la burla sobre el «lecitio» (en cuanto tranquilo y laña de la versificación) en *Ran.* 1208 y ss., sobre la cual vid. O. Navarre en *Rév. ét. gr.* XXXV 1933, 278-80; J. H. Quincey en *Class. Quart.* XLIII 1949, 37-44; C. H. Whitman en *Harv. St. Cl. Phil.* LXXIII 1969, 109-112; J. G. Griffith, *ibid* LXXIV 1970, 43-44; y J. Henderson, *ibid.* LXXVI 1972, 133-43.

mente literaria. La comedia de enredo (lejano antecedente de *La dama duende* de Calderón o *Doña Diana* de Moreto) no es, por cierto, un ideal en la producción de nuestro poeta⁷⁵ ni siquiera un cambio de postura o procedimiento, sino una anécdota pasajera y satírica, un modo momentáneo. Dicho sea de paso, *Las tesmoforiantes* es también el primer ejemplo de juego pirandeliiano con el teatro en el teatro. Por el momento Aristófanes guarda el resuello para cuando, en mejor ocasión, haya de soplar de nuevo la trompa política. Ahora canta en tono menor.

7. EL HÉROE CÓMICO

En la comedia aristofánica más predomina la persona cómica que la ficción de la acción y, sin duda por ello, sus efectos hilarantes más despiertan en el espectador lo que se ha llamado lo cómico de la insuficiencia que lo cómico de la superioridad subjetiva⁷⁶. En cualquier caso, la ficción de la acción no conduce a la comedia de enredo. Por otra parte, la persona cómica se nos ofrece en Aristófanes con características muy originales. También el protagonista de una comedia cualquiera aristofánica es una mezcla «sui generis» de realismo y de fantasía sintetizadas en el trasunto cómico del ciudadano ateniense de la época. Ensayaré, en pocas palabras, dibujar su escorzo.

El héroe cómico tiene siempre algo de «trickster»⁷⁷, su remoto hermano mítico. El «trickster» o mítico bribón tiene algo de demonio, el rebase de libidinosidad, la voracidad pantagruélica, la combatividad de un ser dotado de grandes chorros de energía no tanto física cuanto de astucia y malicia. De su pasta está hecho el héroe cómico que, en grado más humilde, hereda aquellos rasgos de su lejano hermano. Al héroe aristofánico le distingue su energía fabulosa y su fabulosa sensibilidad. Colmado de savia biológica, su viripotencia pasa de los términos de naturaleza. Bien alcoholado con sueños de gloria, capaz

⁷⁵ Como pretende P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, París, 1904, 179 y ss., y algunos le siguen, por mal camino.

⁷⁶ Cf. O. Rommel en p. 273 de «Komik und Lustspiel-Theorie», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Geistesgesch. und Literaturwiss.* XX 1943, 252-86.

⁷⁷ A. Brelich, «Aristofane. Commedia e religione», *Acta Classica Univ. Debreceniensis* V 1969, 21-30 y, en general, C. G. Jung-K. Kerényi-P. Radin, *Le fripon divin*, Ginebra, 1958.

es de ir hasta el cabo del mundo sin vacilar un amén revelando, si es caso, un heroísmo superior al de todos los hombres de Plutarco. Ventea su energía inteligente mediante resoluciones inauditas. Está dispuesto a sacarse entero de la cabeza un mundo diferente, más feliz. Con sus planes y diseños, románticos y simpaticones, se alza hasta un territorio donde la locura, la chifladura se hace norma como en su elemento propio; mas no en la contradicción entre querer y no poder —condición frustránea propia de un loco quijotesco—, sino en la victoria. Agalludo, batalloso, agonioso, victorioso hace comer tierra al enemigo. No desmaya ni se amedrenta. Le adornan los impulsos valientes y dignos, acuidad de atención, poder de resistencia, sensibilidad para la honradez. Es varonil y tierno, además de satírico... Suma y resta. Porque a cada rasgo positivo puede añadirse otro negativo de semejante latitud. En este mismo terreno de la hipérbole cómica también son fantásticos y descomunales sus flacos y antojos, los resabios y siniestros que ponen contrapeso a tantas buenas partes y prerrogativas. No siempre su conversación revela en su persona un espíritu franco, probo y apasionado, decidido a no decir uno por otro de lo que siente y entiende ser verdadero y justo, pues con frecuencia habla gárrulamente y es grandísimo trapalón y patrañuelo, cuyo enlabio, cuquería y trapacería son incalculables para engatusar y camelar con embelecocos, filaterías y bernardinias, sin acabar nunca de hablar ni empezar a decir. Ni siempre ve las cosas, a la vez, en grande y en exacto, sino como arbitrista iluso que, despilfarrando energías, predica la política quimerista del cuadrado redondo queriendo subir, como decían, el agua por una torre o como tontiloco y hombre de exigüidad mental. Ni siempre pone ahínco en sus obras como varón corajudo y actioso; si de ello le viene el humor, le empereza las determinaciones cierta galvana y vagancia indolente, como apocamiento de timorato que se achica y hace un ovillo ante el peligro cómico o como pacatez o pigricia de hombre feble y entablillado. Ni siempre es espíritu abierto a lo nuevo, pues tiene a veces un recelo socarrón misoneísta, que parece lacería de aldeano, intonso ruralismo.

No creo necesario insistir. En este personaje se ve mucho bien al ateniense lirondo, al ateniense de carne y hueso, en grandeza o en defecto. Con sus virtudes y defectos cómicamente realzados al plano fantástico el héroe cómico de Aristófanes trasunta, de pies a

cabeza, la imagen real del ciudadano de la época⁷⁸, ateniense hasta las cachas. También él con «su gran parlería, su gran porfía y su gran risa». Idéntica contradicción constituye la esencia antropológica del ateniense, su misterio étnico. Detenerme en este punto me obligaría a abandonar mi tema estricto de hoy y a perderme en la intimidad del hombre ateniense. Me ahorraré consideraciones impropias de este instante. Originaria de corrientes subterráneas, lentamente decantada como poso de oro, la sustancialidad étnica del ateniense se abrió paso definitivamente en la torrenciosa gloriosa de la Edad de Pericles, cuando los atenienses, sobre las grupas de la fortuna histórica, hicieron de su ciudad la urbe cordial de Grecia y la capital de todo el planeta. El hombre ateniense (el alto, medio e ínfimo) ha heredado, por un oculto magisterio de sangre y de casta, y ha desarrollado tendencias nativas óptimas y medianas, y la distribución de fuerza y flaqueza que hay en ellas produjo un tipo histórico de hombre, «species quaedam hominis», cuyo trasunto literario exorbitante nos parece ser el protagonista de la comedia aristofánica, y no sólo lo parece sino que lo es, en efecto.

No hace falta aguzar demasiado la pupila para reconocer al ciudadano ateniense. Lo vemos en sus buenas cualidades, que tiene por dote natural y ha aprendido en la leche. Hombre libre, que nunca fue carne consignada a tiranías: entre los vagidos natales del habla ática oímos ya bramar el amor a la libertad de una raza, que tiene una tradición como eterna de democracia. El tesoro energético del ciudadano ateniense de la época está hecho de energía espiritual que es, a la vez, estética plenitud, elevación moral y estro inteligente. Es ambicioso comerciante, industrial emprendedor, artista humano, científico lleno de curiosidad que se embarca en el bajel de la aventura, braceando hacia adelante, para contemplar las cosas «de uisu» (θεωρίας ἕνεκα). Lo admiramos en su actividad incansable, en su ingenio y despejo a merced de todas las brisas intelectuales cuando las adorna el garbo o el remusguillo de la novedad, en su generosidad superlativa, en su zumba repentina de repentinos donosos con aquel «ángel» que los griegos llamaban «gracia» ateniense, en su ardentía temperamental. Los atenienses tenían excelencia en todas esas cosas... Pero también lo vemos en sus torpezas crónicas, algunas de las

⁷⁸ Cf. K. Reinhardt, *o. c.*, 264.

cuales el propio poeta las designa como vicios típicos atenienses: que son testarudos (*Pax* 607), que se despepitan por las novedades (*Eccl.* 219 y ss., 586 y ss.), que todo lo elogian (*Ach.* 370 y ss., 634 y ss., *Equ.* 1115 y ss.), que son unos frescos (*Nub.* 1176) y unos quisquiveleidosos de juicio a veces precipitado, tornadizo a veces (ταχύβουλοι, μετάβουλοι)⁷⁹, etc. Lo reconocemos cuando, en infantil vaniloquio, habla de sí propio llenándosele la boca de un cierto narcisismo, ligeramente cantonal. Lo reconocemos en sus sacudidas neuróticas, galvánicas, propias de una raza paroxista y, en ocasiones, histérica. Lo reconocemos cuando de sus propios defectos echa la culpa nominativamente a alguien, para morderle los zancajos y poder hablar mal de él en la carava, que es su ocupación predilecta; cuando sestea en el ocio y se tumba a la bartola, apenas se ha deshecho en la atmósfera la amenaza de peligro; cuando se entrega al juego cazurro con astucias de raposa y al conservadurismo rural de aquella otra Atenas latente, profundamente agarrada al terruño... Le oímos hablar, cuando se expresa con lengua magra, acerada y urgentísima, como la del buen histórico Tucídides, y cuando se expresa con facundia mazorral o con verba linfática y pingüe, barroca y lentísima, pero siempre ópima en la invención de insultos... Sí, no hay duda, es el ciudadano ateniense aldeano o pequeñoburgués, el elemento humano y clase actuante que (en algo para bien, en algo para mal) prevaecía en la democracia ateniense y que, gracias a una constitución peculiar, era el auténtico soberano del Imperio de Atenas, orgulloso de serlo y creyéndose digno de todas las coronas.

Pues bien, cuando esas cualidades del hombre de Atenas se reproducen en el tipo universal de persona cómica popular (Arlequín o Jean Potage), elevándose al plano de la fábula (entre los griegos, al plano de lo mítico-heroico), surge el protagonista típico de una comedia aristofánica. Lo real y lo fantástico se mancomunan en el ciudadano ateniense pequeñoburgués (la palabra no trinca demasiado bien la idea), visto bajo un ángulo cómico, y nace una criatura muy de ficción y muy de realidad.

No es, pues, el héroe aristofanescos una persona cómica popular genérica como Arlequín y Polichinela, Pierrot y Colombina, Hanswurst y Pickelhering, Jack Pudding y Maccaroni o como el «gracioso» o el

⁷⁹ *Ach.* 603 y ss., *Eccl.* 797 y ss., 812 y ss. y *schol. Eccl.* 473.

«bobo» de nuestro teatro clásico⁸⁰. Sería error grave⁸¹ ver en estos personajes simples figuras cómicas: «alazon doctus», «alazon miles», «parasitus», «senex» o «uetula». Aunque, naturalmente, el héroe aristofanesco también es eso y puede que, por necesidades escénicas y por la capacidad de bobería que la farsa requiere, aparte de por razones de tradición, se rebaje al nivel del βωμολόχος⁸², del gazznápíro y tonto de capirote, amenizando la falsa con patochadas risibles de mentecato y tonto de babero, confirmándose de papanatas y sentando plaza de estúpido sobre toda ponderación. Sus gracias y jijidos son, entonces, los típicos de las burlas megáricas (Μεγαρικά σκώμματα; cf. *Pax* 739 y ss.), o sea, las payasadas, astracanadas y baladronadas de las personas cómicas de la «commedia dell'arte all'improvviso» o de nuestros bobos y graciosos en los pasos de risa y en los pasillos cómicos de los entremeses «ya de negra y de rufián, ya de bobo o de vizcaíno».

Ni persona cómica genérica, ni tampoco retrato realista. Por vía de paréntesis me viene a la memoria un paralelo quizás no destituido de valor. Pienso en el pícaro de nuestra novela del XVI y XVII. El pícaro, que fue encumbrado por las obras maestras del género desde los abismos humanos de la sociedad, en los que vivía, a la plena luz del favor literario, encarnó en su día la hechura literaria de una nueva posición realista ante lo humano⁸³. Es una mezcla de criado, ladronzuelo y vagabundo, que vaga el mundo espoleado por el hambre, estimulado por necesidades materiales inmediatas. Protagoniza mil andanzas bribiáticas y embaimientos. Por ser criado va pasando de amo en amo (el clérigo pitancero, el fraile buldero o mundano, el lonjista, el capitán, el valentón de espátula y gregüesco, el caballero de industria, el magistrado, la dama). Por medio de este recurso técnico el mozo de muchos amos nos presenta, con cada nuevo

⁸⁰ Cf. en general A. Nicoll, *The World of Harlequin*, Cambridge, 1963.

⁸¹ En esta interpretación, que reputamos por desafortunada, incurre W. Süß en o. c. en nuestra nota 41.

⁸² Cf. W. Süß, «Zur Komposition der altattischen Komödie», *Rhein. Mus.* LXIII 1908, 12 y ss.; A. W. Pickard-Cambridge, o. c., 174 y ss.; Th. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes* 124 y ss.

⁸³ Repito, con la mayor economía de palabras, conceptos generalizados entre todos los que han meneado la pluma en este asunto. Una colección de estudios sobre el tema puede verse en el vol. col. editado por H. Heidenreich, *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*, Darmstadt, 1969, con bibliografía muy completa colegida por el editor y cerrada en 1967.

señor, nuevos ambientes sociales. En su preceptuario está, primero que todo, no adaptarse al trabajo regular: es un fugitivo de todas las costumbres, aquejado de nomadismo y «Wanderlust». Lazarillo o Guzmanillo tienen una mirada insolente, socarrona y maligna, un corazón árido y seco de ternura. El pícaro mira a la sociedad de abajo a arriba, ridículamente escorzada, dando a su deformidad proporciones aterradoras. El conjunto dominante de nociones morales y convenciones, las categorías sociales, los ministerios y oficios se van desmoronando ante la mirada insolente. Introduciéndose en los diferentes oficios, sus pupilas copian la realidad sin olvidar un pelo, un lunar minúsculo con tal de que sea repulsivo. Las lacras, gangrenas y horrideces se patentizan asquerosas, de donde se saca que todo era bambolla, farsa y feria de vanidades. Es el del pícaro un realismo corrosivo, realismo, sea; pero en el sentido menos grato de la palabra. Su risa es una risa amarga; y si dijéremos que más que un héroe, el pícaro es un antihéroe, no erraremos en ello, pues viene a ser él la contradicción deliberada y la negación sistemática de todos y cada uno de los rasgos característicos del héroe clásico, sin lontananzas ideales, ni aspiración a cosas mejores y optimidades. El héroe y el pícaro, héroe revesado, se contraponen ejemplarmente. El pícaro y sus picardías son individuo y realidad en su sentido más abyecto, sórdido y desdichado. La crítica y flagelación de las costumbres vigentes en nuestra novela apicarada es humorismo amargo con la comedia de la vida. Pues bien, en su actitud frente a la sociedad, en su antiheroísmo y en su realismo el pícaro es justamente lo que no ha sido nunca el héroe cómico aristofánico. Ni retrato realista individual ni tampoco tipo y fantasía, como el héroe cómico popular de la arlequinada, ni tampoco realidad humana típica (el mentiroso, el camastrón, el avaro, el misántropo), como en la Comedia Nueva y sus renuevos modernos. Nada de eso es el héroe cómico aristofánico que desde la realidad se alza a la fantasía para rehabilitar luego la realidad política del día. En él se dan un abrazo momentáneo, en la tregua de Dios que el corazón de un genio les ofrece, el mundo gravitante de la realidad y el ingrávito de la fantasía, el ciudadano ateniense del día y la persona cómica popular de toda la vida.

¿Cuánta diversidad vemos de máscaras singulares en la galería de estas comedias? Grande es, en efecto, la multiplicidad de las máscaras, la riqueza de los motivos particulares; pero la variedad no

dejará de ser adjetiva, lo sustancial es otra cosa. Adarme más o adarme menos, el héroe cómico es el mismo y siempre bien asidero bajo la diversidad de máscaras cambiantes, apariencias varias de una misma realidad profunda. Entran en fila el hombre y la mujer que, como ciudadana, endereza la vida de la ciudad y la política valetudinaria de los varones. También, el dios que baja al reino de las sombras (como Heracles, Orfeo o Teseo) para obtener de su majestad «in inferis» el rescate de su poeta predilecto. Pero bajo la máscara del dios del teatro, que da al viento sus apasionamientos pueriles o sus juicios maduros, se incluye el tipo de la persona cómica, Capitano Spavento y Capitán Araña que, al primer amago de peligro, se acoquina y huye más corrido que una mona. Ello es perceptible en la situación bufa, en el tono desaforado y estruendoso, como de letras todas mayúsculas, en las cuchufletas y retoques de brocha gorda. Pero —también aquí hay pero— en el Dioniso de *Las ranas* está, además, latente, más o menos arrebozado y siempre dispuesto a hacerse patente el pequeño ciudadano que, con tanta complacencia, traduce, una y otra vez, sus acciones y palabras al mundo pequeño-burgués y que, tan pequeño y tan nada, siente con hiperestesia su dignidad de ciudadano y es tan exquisito en su honrilla de ateniense. Este dios, héroe de la aventura, se parece como un hermano a Diceópolis, Trigeo o Pisetero. Ya sobresale la persona cómica, ya el dios, ya ambos advienen máscara para que destaque el ciudadano. Se comprende, en estas circunstancias, que la crítica vea en Dioniso «una especie de oximoro personificado»⁸⁴, de piel tan cambiante y versicolor como un camaleón y que se contradice, al parecer, consigo mismo. Sin hacerse mayor problema de la dificultad, algunos ven en este Dioniso sencillamente al dios⁸⁵. Otros, y son los más a mi cuenta, contemplan en su persona no otra cosa que la figura típica de la arlequinada, en la que se habría especializado el dios del teatro, y recuerdan, verbigracia, el Dionisalejandro de Cratino. Otros, en fin, consideran a Dioniso una «personificación simbólica del público del teatro, con todas sus cómicas debilidades grandes y pequeñas»⁸⁶ o,

⁸⁴ La expresión es de W. B. Stanford, *Aristophanes: The Frogs*, Londres, 1968², XXIX.

⁸⁵ Así, para G. Kaibel art., «Aristophanes», en Pauly R.E. 2 (1895), col. 981.

⁸⁶ W. Jaeger, *Paideia* 341.

más en concreto, se refieren⁸⁷ a la juventud degenerada para la guerra y despepitada por Eurípides, al gusto teatral depravado. Unos y otros se acuestan a una opinión simplista y poco satisfactoria, creo sin escrupulizar demasiado. Otro ejemplo. En *Los acarneos* en la figura de Diceópolis se desdobra resaltantemente, como se dice y es lo seguro, la ciudadanía clarividente y honrada, capaz de despertar la simpatía de muchos espíritus francos y graves. Es, por las razones vistas, la pieza que se llega más al tipo de comedia ciudadana. Mas, en hecho de verdad, el protagonista es, todo a la vez, el bufón que, delante del valentón vocinglero, da la impresión de susto y, como si estuviera delante del sacamantecas, finge ser criatura de breve ánimo y corazón encogido, simula azoramiento súbito, exultándolo con espeluznos y pataratas de espanto, y se desgañita y descompone en grandes gritos de precaución, corriendo a todo correr. Vomita necedades, con gestos excesivos, para que el vulgacho goce y el corro de bausanes ría sonoro, añinado ante la pantomima de títeres y retablo de fantoches y muñecos rellenos de estopa y aserrín: en efecto, el coranvobis es de gran guiñol.

Ocurre lo propio en todas las comedias, que el protagonista es, dondequiera, persona cómica y ateniense real en unidad. Es preciso acudir al reparo que algunos tendrán, imaginándole un tanto descosido e incoherente. No hay tal. Es obra de totalidad y no cual imagen rota en dos pedazos, como vista en un espejo de mal azogue. ¿Qué es, en el protagonista, lo típico, la arlequinada? ¿Dónde la payasada hace tránsito a la caricatura política ateniense y el protagonista adviene portavoz de los disparos críticos de Aristófanes, de las burlas y las veras con las que el poeta no acaso mortifica a sus convillanos, para rehacerlos conforme a norma más generosa y perfecta, después de haberlos deformado como en un espejo grotesco de barraca de feria? No siempre es fácil decidirlo y se podrá porfiar el hasta donde llega lo uno y donde comienza lo otro. Escenas de la más alta actualidad (como cuando el poeta siente las grandes penas generales y percibimos en su voz de grave registro el timbre, que no cabe falsificar, de las entrañas que vibran desgarrándose) no sólo es que, a pocos versos, cádate ya que desarrugan y trasmutan en arlequinada, sino que son, todo a la vez, bufonada típica y chacota

⁸⁷ Así Verrall, Stallbaum y otros: cf. I. Bruns, *o. c.*, 177 y ss.

de cristobalón que tiene visos guiñolescos; y viceversa, estamos riéndonos con la geta del bufón, ribereño quizás del pelele, espantajo o marimanta, tomándolo a vaya y burla, y de pronto paramos atentas mientes en que el poeta está dando a la bufonada proporciones cívicas y patrióticas. La política recobra su presión y aparece en el primer plano de las preocupaciones, como contrapunto de la risa.

8. LA SERIEDAD DEL JUEGO

La seriedad del escritor reside en lo que dice, no en el gesto con que lo dice, no la cotizamos por los pujos gravadosos y estólicas formas de seriedad con que lo dice, por la seriedad asinina con que lo dice. Las cosas más serias pueden decirse como en broma, acaso deben decirse como en broma: tal es, al menos, la típica concepción helénica del juego serio y de la seriedad del juego, la singular síntesis griega del σπουδογέλοιο⁸⁸ o jocoserio. El éxito del poeta cómico consiste en acertar a unir la burla y la seriedad (*Ran.* 389-90 πολλά μὲν γέλο.ά μ' εἰπεῖν, πολλά δὲ σπουδαία), el chiste y la gravedad, la cabriola y la profundidad.

La seriedad de la comedia aristofánica la pone la voz del propio poeta por debajo de los chistes y burlas que son propios del género. Oímos su voz en la de su «alter ego», el personaje cómico que habla como ciudadano. A veces se percibe tan claramente que se ha llegado a pensar que el poeta en persona representó el papel de Diceópolis en *Los acarneos*⁸⁹. Seguramente no hubo tal; pero, en cualquier comedia, hay momentos en que «por detrás de los personajes aristofanescos, a los que la perspectiva cómica da una levedad fantasmática e irreal, permanece y vive, solo, el hombre Aristófanes», como alguien ha escrito⁹⁰ y no tengo ni un acento que corregir en ello. El son de buena ley de sus carcajadas se oye en las conglomeraciones del teatro, que para los atenienses era verdadero suelo de convivencia social, unificación maravillosa de la vida colectiva; pero también se

⁸⁸ Cf. L. Giangrande, *The use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, La Haya-París, 1972.

⁸⁹ Cf. C. Bailey en *Greek Poetry and Life. Essays presented to G. Murray*, Oxford, 1936, 231 y ss.

⁹⁰ R. Cantarella, *Aristofane: Le Comedie II*, Milán, 1953, 17. Conformes, de toda conformidad.

oyen sus gritos de alarma y de dolor, de vergüenza e iracundia. Y esto desde un principio, cuando aún no era el poeta un mozo veintiañero y ya llevaba al hombro el lanzón de su entusiasmo. Se presentaba a cuerpo limpio, sin amparos, embozos ni apoyos adjuntos. Defendía como un jabato una causa pacífica, a cuyo servicio ofrecía la doncellez de su palabra literaria. Intentaba, con grandes posibilidades de fracaso sin duda, que sus conciudadanos dieran fin a la guerra, aniquilando las causas que le dieron principio. Pretendía que vieran valientemente las cosas claras y, a la vista de ellas, meditaran su curación. A esta aventura (*Ach.* 500 τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγφιδί(α) ligó desde mozo su existencia personal, pues el propósito que movía su primera comedia, siguió moviendo su escritura sucesiva, mientras fue el poeta empujando el volumen de su vida, hasta el desastre final de Atenas.

La voz del poeta se iba ganando un puesto de respeto entre los atenienses riendo, como corresponde al caso; aunque, con harta frecuencia, el pueblo se llamó andana ante sus consejos o críticas. El mal trato de los aliados de la Liga prosiguió, pese a *Los babilonios*. Pese al éxito teatral ruidoso de *Los caballeros*, Cleón siguió en el poder. Pese a *Las avispas*, prosiguieron los abusos de la inflación judicial. Eurípides se convirtió en el trágico del futuro, pese a *Las ranas*... Aristófanes hubo de revalidar, de reganarse esa autoridad siempre de nuevo acometiendo, con tanta energía como buen humor, la guerra incesante contra una guerra siempre imperfecta y presentando, con dones de gracia cordial y comunicativo fervor, una política de higiene y profilaxis contra otros abusos. Luchaba con las únicas armas del escritor, las flechas de Apolo y la lanza de Atenea, y con el auxilio, siempre ambiguo, de la risa («sanctissimus, gratissimus deus risus»). Ante cada caso vienen sus comedias con el botiquín de urgencia bajo el brazo, en forma de nuevas ficciones cómicas (*Nub.* 547 ἀεὶ καινὰς ἰδέας εἰσφέρων): aprontan críticas, despiertan los nervios públicos, inyectando en el aparato nervioso de una generación unas cuantas convicciones básicas, agujan y sensibilizan a sus paisanos, fustigan sus pecados de omisión y sus demoras ahorcando días hasta que llegue el de las calendas griegas, movilizan ideas que parecían yacer sin piernas ni brazos y siempre, como es su obligación, hacen refír. La comedia cumple con su oficio de hacer cosquillas («delectare») y de zurrar («prodesse»). Nadie ha tenido la lengua

más libre que Aristófanes para la censura, para llamar y golpear a la conciencia de sus espectadores. Hizo cuando pudo, aun cuando pudo muy poco, para evitar tener la razón; pero los acontecimientos se la dieron, en cuanto es posible a un pobre humano tener la razón en estas cosas.

Aristófanes y la política. Tócase en este punto, una vez más, el inconveniente de acercar demasiado estos temas a nuestro propio mundo de preferencias y desaficiones que, en materia política, fácilmente se convierten en enojos apasionados. Yo, y ustedes me perdonen, soy muy defectuosamente amigo de tales enfrontes de la política de Aristófanes desde las ideas y convicciones del aristocratismo prusiano, la Inglaterra victoriana, el pacifismo en la manera de una Sociedad de Naciones, el parlamentarismo o el socialismo de nuestros días. La imprecisión, la vacuidad, la falsificación alícuota de la historia entran, en grande escala, en esas apreciaciones que son intelectualmente una indecencia, pase la palabra un poco gruesa ⁹¹.

Gente de progreso y gente de tradición y de temple anticuario enfeudan al poeta a su grupo o clase. No quiero hablar aquí de la imagen de Aristófanes que nos sirven ciertos historiadores marxistas alistándole, o poco menos, a su cofradía y que aceptan no sé bien por qué, sí lo sé, algunos críticos entre nosotros. En cambio, el Sr. X, crítico liberal y progresista, demuestra a quien le quiere oír que Aristófanes fue un poeta de aspiraciones retrógadas, ética y políticamente hablando, un recalcitrante de las derechas, un receloso de toda labor intelectual, un reaccionario contra las ideas subversivas en particular y contra todas las ideas en general, un terco particularista alistado bajo la idea pequeña del casticismo incapaz de entender una alta política lanzada hacia el futuro, un energúmeno que se llevaba de los personalismos en sustancias políticas; y, además de todo eso, un mal hombre. El tropel de tantos tópicos de nuestro

⁹¹ Una doxografía sobre el tema hasta 1940 puede verse en J. Schmidt, o. c., 6-21, a la que se añadirá la literatura reseñada por K. J. Dover en *Lustrum* II 1957, 69-70: igual la una como la otra son susceptibles de ampliación. Sin más excepciones que las excepciones documenta dicha bibliografía los inconvenientes de la utilización harto cruda de las propias ideas políticas de sus autores o de sus convicciones teórico-políticas, llámense sociología marxista o economía al gusto manchesteriano o en fin siguiendo el gusto del día, todo lo cual conduce a ideas inexactas sugeridas por la lucha y para la lucha. Aquí podría aducir en prueba de ello una serie de testimonios; pero no es ahora la oportunidad.

tiempo, cualquiera que sea su mano, izquierda o derecha, nos hace un rumor desplaciente, nos desabre. También desde la mano derecha de la crítica, ¡tenemos que leer cada cosa escrita tomando de la aljaba conservadora cualquier lugar común falso!

En fin, yo no pretendo etiquetar afiliaciones, ni discutir caprichosas solidaridades políticas que cada cual desea establecer, abusando de quiebros anfibológicos. Tampoco pretendo juzgar actitudes políticas de nuestro poeta, pues, por lo que toca a las ideas políticas entonces como ahora, cada cual mueve su patriotismo a su manera, y hay quienes aciertan en cada minuto y se equivocan todo el día, y a la inversa («que errar lo menos no importa, si acertó lo principal»): a la hora del juicio, habrá que salvar sus virtudes, aislándolas de sus errores. En todo caso, las críticas contra los hombres no son críticas contra las instituciones que esos hombres representan, acaso indignamente, y los ataques de Aristófanes contra la política y los políticos de su tiempo no significan, como se aparecen a algunos, hostilidad contra la constitución democrática, como no son hostiles a la Iglesia, sino todo lo contrario, las sátiras y parodias medievales: zorras con hábitos de fraile, obispos con alas de murciélago, monjas bailando⁹². Sobre las posiciones políticas de Aristófanes tal vez vayan unas palabras mías otro día, no obstante mi desafección al tema o, mejor quizá, precisamente por mi desafección a tales planteamientos del tema. Hoy he pretendido solamente dar expresión a ciertas ideas sobre la función de la política, la política con mayúscula y de la parcialidad que sea, en la comedia aristofánica, pues me pareció un punto de vista pertinente para el historiador de la literatura señalar cómo, a través de la política, se relacionan allí la realidad y la idealidad del género. Aparte de esto, solamente me voy a permitir dos palabras sobre el sentido de la política de paz de nuestro poeta.

Por definición la comedia es, de esencia, un género pacifista. Anatematiza la guerra, predica la paz incruenta idealizada como placer y *τροφή* y abundancia. Por la viudez y la orfandad, por la sangre joven y fresca, por tanto dolor y sufrimiento, por humanitarismo⁹³ y simpatía con las víctimas de la guerra, niños, mujeres y viejos, la vida libra en la comedia, entre risas, su combate contra la muerte y contra el horror bélico. Aristófanes, cómico de casta viva con

⁹² Cf. P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Munich, 1963², 43 y ss.

⁹³ Cf. Th. M. de Wit-Tak, *o. c.*, 8-15.

profundas raíces en las emociones étnicas fundamentales, poseía alma cálida y buen sentido para defender esa posición pacifista. Así lo hace en *Los acarneos*, *La paz* y *Lisístrata*, aparte de otras piezas perdidas (Ὀλκῳδες, Γεωργοί). Se trata de una política de paz circunscrita, pero clara y de verosímil cumplimiento, que nada tiene que ver con el vaguear de ensueños poéticos en un irenismo universal y ecuménica bienaventuranza. Paz para Atenas, en buenas relaciones con sus aliados, y paz panhelénica, pensada al modo clásico como una resistencia a Oriente, al persa.

Cuando, en los acasos de la guerra, algunos atenienses buscaron la alianza con el persa, mendigando su auxilio equívoco, para Aristófanes debió de ser ése uno de los capítulos más sucios de la sucia historia de aquellos días, algo doloroso y repugnante como para vomitar entera la historia de Atenas. Recuérdese en *Los acarneos* (del año 425) la escena y situación abracadabrante en la Asamblea, cuando se desenmascara a unos traidores puestos de acuerdo con una misión diplomática que traía unos recados de la nación persa. La Corona persa quiso, en efecto, poner su metal en la caldera electoral ateniense; pero aceptar su ayuda sería como bautizar con fuego de deshonor la paz posible para Atenas. El protagonista de *La paz* (del año 421) cierra, sin más cautelas ni contemplaciones, contra el mismísimo Zeus, acusándole de traicionar a los helenos frente a los medos. Además, Trigeo descubre al dios Hermes el complot del Sol y la Luna, dioses bárbaros, contra el Olimpo griego⁹⁴. La unión de todos los griegos contra el persa es también el consejo en *Lisístrata* (del año 411) para la salvación de Grecia (δλης τῆς Ἑλλάδος σωτηρῶ: vv. 29 y ss., 41, 525, 554), pues la desunión entre hermanos es desgracia mucho más grave y de mayor arrastre que la más dura guerra contra el bárbaro⁹⁵. Las preocupaciones y anhelos panhelénicos que han cuajado en expresiones pulcras y felices en cierta literatura del tiempo, es decir, la conciencia de pertenecer a una misma raza se impone también en Aristófanes sobre el particularismo ateniense, sobre la patriotería cerril y parcial alentada por ciertos políticos insaciables y, en su caso, sobre un pacifismo de etiqueta que sólo piensa en la paz del adversario.

⁹⁴ Sobre toda la escena, una bella página de Aristófanes (de las limpias), cf. W. Horn, o. c., 74-94.

⁹⁵ Cf. W. M. Hugill, *Panhellenism in Aristophanes*, Chicago, 1936.

Por otra parte, la paz para Atenas exigía un cambio de conducta respecto a sus confederados de la Liga. Tal era ya el tema de la segunda comedia, no conservada, de Aristófanes, *Los babilonios* (del año 426). La política del látigo para con los coligados (en realidad, vasallos) dejaba la deuda de graves heridas y hondas acritudes. Reducidos al papel de clientela servil y torpe comparsa, vejados y esquilados, el desencanto iba ganando más corazones entre los aliados, convirtiéndose al fin en descontento de todos los pueblos confederados de Atenas en el continente o en los mil mogotes de las islas egeas. La idea de una Liga férreamente unitaria bajo la hegemonía premiosa de Atenas se hizo realidad cuando Pericles tonitruaba y en la ciudad se vivía un ambiente imperialista y codicioso y cierta filosofía política justificaba, con razonamientos fisiócratas, el poder sin freno de los fuertes, el abuso y ebriedad de la fuerza, pues se puede todo lo que físicamente se puede. Si se hubieran corregido los abusos de poder y se hubiera impuesto la idea de un dualismo federativo integrado por Atenas y otra cuantía de repúblicas griegas, acaso el destino político de Atenas habría sido otro. Si la Liga se hubiera convertido en una auténtica federación entre aliados*, otro gallo hubiera cantado en Atenas. Pero esto no fue así, esto no fue así. Años después, tarde ya, lo veían los ciegos y lo oían los sordos; pero, entonces, el alcohol nocivo del triunfo y la *πλεονεξία* obnubilaba la vista y los oídos de los atenienses, sordos para la reforma que los hechos con sus grandes gritos mudos reclamaban. Fue, quizás, la «gran viltà» de la política o impolítica ateniense de esos años. En fin que, en su modestia de literato, Aristófanes combatía por la misma causa en pro de la cual habían luchado Cimón y otros caudillos del antiguo caudillaje contra Pericles, combate que perdieron igualmente.

El poeta cómico, como el payaso del chiste, ha gritado y prevenido tenaz, pertinaz, muchas veces: ¡el circo se incendia! ¡la ciudad se pierde!, mientras la nube encinta del rayo se cernía sobre Atenas; pero ¿quién hace caso de los payasos y de los poetas cómicos? Las cuadernas de la nave del Estado crujen, la obra muerta retiembla, el gobernalle se hace astillas, el capitán desaparece, como si un

* Cf. A. Meder, *o. c.*, 84 y ss., 178 y ss., 217 y ss. La situación real al respecto la describe H. Popp, «Zum Verhältnis Athens zu seinen Bündnern im attisch-delischen Seebund», *Historia* XVII 1968, 425-43.

vendaval histórico hiciera trizas la navecilla. A partir de ese momento calló la voz de la comedia política. Tampoco habría tenido sentido seguir dando lanzadas a moro muerto. El error de los atenienses había sido equivocación mayor de lo que es lícito equivocarse.

Aristófanes fracasó, como era de esperar; pero una vida noble no es una vida con buen éxito, sino una vida poblada de honrados intentos.

9. UN NUEVO GÉNERO TEATRAL

Bogamos por uno de los años más tristes de la historia de Atenas, el año de desgracia del 404, abierto a la historia con un lago de sangre. El vencimiento de las armas suele traer aparejados estos días negros. Atenas era una larga ruina, un montón de escombros refulgentes y gloriosos: la ciudad agotada en el físico, desmoralizada la moneda, el poder público hecho cisco, con las ubres secas, sin tesoro, sin ejército, exánime. Son varios años dolorosos de cauterio espiritual y material, sobre un fodo de instituciones en crepúsculo. Verdad es, diremos acudiendo a argumentos de malminorismo, que todavía fueran pensables más crueles destinos. La paz del 404, que aniquiló el poderío político de Atenas, fue una paz increíblemente lene, medida incluso con criterio moderno. Atenas despoblada, empobrecida, desgarrada, parecía recuperarse pronto de la crisis de adversa fortuna. Tras dos años de parálisis electoral y degüello de las libertades en un régimen de secretos y de sombras inquietantes, se resucita la legalidad democrática. Amaina la moda salvaje y vil deporte del asesinato político. Se deja de encarcelar y de ejecutar a inculpables, solamente para desahogar la iracundia, la formidable irritación de un pueblo desesperado. De nuevo abonanza el horizonte para las clases comerciantes y ricas. De nuevo la ciudad tiene su fiestas y componen, para ellas, los poetas. Donde tantas cosas andan descaecidas y con el humor maltrecho, se purgan los propios malhumores, el torrente de hiel acumulada, con el alcohol del alborozo ficticio. Vuelven a representarse comedias, como si nada hubiera pasado. La conservación es un instinto, el instinto más radical en el hombre.

Además, las cosas parece que van mejorando. Incluso la política exterior obtenía, vistas las circunstancias, ciertos éxitos, así la victoria

de Conón contra la armada espartana en Cnido (agosto del 394) o el éxito de Trasíbulo con la flota en el 389. Pero estos almirantes no aseguraban, como antaño, contra el medo las marcas orientales del Imperio ateniense, sino que servían al Persa y los dineros para la flota venían de Persia, que es cuanto hay que decir. También con oro persa se reconstruían, diez años después de la derrota, los Muralones de Atenas. La vergonzosa «paz del Rey» o de Antiálcidas, que ponía su política a remolque de la política persa, la aceptaron los griegos a comienzos del año 386. Aquel fue también el año de la muerte de Aristófanes, probablemente. No pudo, pues, nuestro poeta asistir a otros sucesos de la recuperación política de su ciudad⁹⁷, presagiantes de una efímera reconstrucción y reingreso de Atenas en la política y que, acaso, hubieran reavivado su orgullo ciudadano: afianzamiento (y vuelco) de la segunda Liga, eversionses e inversiones de las alianzas, hegemonía política de Tebas sancionada en la batalla de Leuctra (371), que dio la puntilla a Esparta. Las grandes naciones valetudinarias conservan, a veces durante bastantes años, un cierto aire y, como los elefantes después de finar, se mantienen un rato en pie. Las naciones agonizan muchos años, no horas, como los hombres. La agonía de Atenas duró más de media centuria. En el 355 renunciaba a la segunda Liga. En el 338, en el colapso mortal de Queronea, se cerraba el ciclo de su declinación política: allí se anunciaba la aurora de un orden nuevo y de una nueva etapa en la historia del mundo.

La tragedia ateniense, en sus tres eminencias, había ya traspuesto antes de la fecha luctuosa del 404, si bien hubieron los atenienses a algunos otros trágicos de poco pelo. Aristófanes es el único de los grandes espíritus de la literatura dramática en Atenas que ha sobrevivido, aún joven y durante dos décadas, a la catástrofe de su ciudad. Fueron, no se olvide, los años de más agudo traumatismo antes del desenlace del drama de Atenas protagonizado por Filipo. Ingenio viril, en la flor de la edad, Aristófanes no se jubila como autor teatral. Sigue componiendo comedias. Se han salvado dos: *Las asambleístas*, del año 392 y *Pluto*, restauración en el año 388 de una obra añeja, quizás del 408⁹⁸. Escribió otras tres comedias per-

⁹⁷ Cf. sobre todo este período, W. Jaeger, *Demóstenes: la agonía de Grecia*, trad. esp., México, 1945, 9-33 («La recuperación política de Atenas»).

⁹⁸ Las razones mayores, en W. Schmid, *o. c.*, 200-201.

didadas, de las que casi sólo conservamos los bellos títulos flotantes: *Las cigüeñas* (¿el tema de la piedad filial, tratado al modo de la Comedia nueva?) y dos parodias mitológicas *Eolosicon* (otra restauración) y *Cócalo*.

¿Por qué estas comedias son tan distintas de las anteriores? La pregunta es tremenda y titularía un mamotreto, si entráramos en una pequisa a fondo. No es difícil, sin embargo, apuntar las razones mayores que, en parte, atañen a las nuevas condiciones externas y, en parte, en gran parte, al alma misma del poeta. ¡Cuán escasa su producción a lo largo de esta otoñada poco fecunda! Sin duda conservaba el don genial de la burla sazónada con la pimienta del cinismo; pero, en cierto modo, era ya el suyo un viejo corazón, antiguo y memorioso, que bate sólo escarnios y no entusiasmos. El poeta de la alegría no tenía mucho de que alegrarse. Años de experimento cruel parecían haber destruido unos ideales y lo que no arrasaron, si algo de ello sobrequedaba, habíanlo dejado sobre los débiles cimientos de la duda, arrastrando una escéptica inercia. Consecutivamente al desastre era natural que se enfriaran los fervores políticos y se resfriara el entusiasmo por los destinos de Atenas. Las ideas y el estilo de vida comenzaban a ser otros de los que fueran. La comedia de emoción patriótica, capaz también de hacer vendimia de energía y entusiasmo político en sus espectadores, se veía amordazada por bozales legales y, acaso, naufragaba también en el despego público. Llegada, en su sentir, la situación a tal baja y menosprecio, no sabemos hasta qué punto el propio poeta perdiera o endeblesciera y amortiguara el entusiasmo exigente y purificador del hombre honesto y del poeta capaz de emoción patriótica. ¿Se sentía, en su propia ciudad, un «fuoruscito», un desterrado añoradizo de otros tiempos y desacomodado en el presente? ¿Se acomodó su espíritu, temporizando con el vuelco de tantas cosas amadas? Lo cierto y comprobado es que la Comedia antigua era ya una especie de paraíso perdido y Aristófanes se acogió, como a cuarteles de invierno, a un nuevo género de comedia, de donde era de esperar que dimanara una manera de comedia del porvenir.

Pues por esas razones y otras no menos atendibles y que miran al tiempo actual y a las nuevas condiciones del género teatral, tanto se muda la comedia que ya no es la misma, sino un género literario nuevo que fuera inocencia insigne confundir con la comedia anterior.

Los manuales de historia literaria reconocen que, al menos con *Pluto*, se impuso ya la llamada Comedia media, trámite intermediario en la historia del género que se conviene en prolongar hasta el año 320, cuando Menandro comenzó a producir. Son ochenta años de curso vital y más de medio centenar de nombres de poetas; pero sus obras se han perdido, salvo fragmentos miserables. En tales circunstancias no será necesario emplear muchas palabras para encarecer la importancia del testimonio de *Las asambleístas* y *Pluto*, las dos comedias aristofanescas a las que debemos atenernos para juzgar de toda esa etapa en la historia de la comedia, que desembocaría finalmente en la Comedia nueva en la manera de Menandro, Filemón o Dífilo.

Ahora bien, antes de entrar a hablar de esas dos comedias, creo que debo anteponer aquí, como telón de fondo, una caracterización sumaria de la Comedia nueva, cuyo nacimiento explican y cuyos rasgos distintivos, en parte, preludian entrambas piezas aristofánicas. Porque si entre *Las ranas* (la última de las comedias de antes del 404) y cualquiera de las comedias aristofánicas anteriores no va el canto de un duro, en cambio entre *Las ranas* y *Pluto* hay toda una época y una revolución: en algún aspecto, los diecisiete años que median entre ambas comedias significan más en la evolución de este género literario que los veintitantos siglos de su historia subsecuente.

Dentro de la simplificación de las cuestiones a que obliga la cortesía con el lector y reduciéndome a lo esencial y más cuantioso, habré de comenzar afirmando (con una insistencia incompatible, quizás, con la buena literatura) que la aparición de la Comedia nueva no sólo significó un voluminoso acontecimiento literario, sino el nacimiento de una nueva especie literaria, pues la dicha comedia apenas tiene con la antigua un leve tacto de codos. Los más de los críticos consideran archievidente que la pretendida sinonimia entre una y otra comedia es francamente errónea. No se trata de diferencia de calidad literaria, pues, en tal respecto, podemos preferir la una o la otra manera. Lo que negamos, yo por mí lo niego, es que se trate de un mismo género literario. Es algo perfectamente inédito y casi sin semejanza alguna con lo pretérito, con la agresiva concretez de las acciones en la Comedia antigua, con la insolencia biológica y la crasa corpulencia de sus personajes y pasiones que desaffian la medida, con sus obscenidades, turpiloquios y burlas personales, con

sus acciones inverosímiles e innecesarias; sobre todo, con la expresión inmediata de una realidad política ciudadana y con la brillante fantasmagoría de su idealidad. Ello me parece incontrovertible; no obstante estoy a disposición de los que quieran controvertirlo, para discutir cuanto mis opositores contraopinasen y para reconocer, si es caso, mi error con letras mayúsculas. Entretanto, reitero con toda llaneza mi afirmación de arriba, que, con la Comedia nueva, nace, en la historia de las especies literarias, una nueva y aún añadido que, puestos a buscarle antecedentes, así de carácter formal como de sustancia argumental y de contenido, más los hallaríamos en cierta manera de tragedia, la eurípidea de intriga, que en la comedia antigua.

Estas «comedias nuevas», que hoy conocemos bastante mejor que hace unos años, no son todas ellas obras insignificantes, que sólo tienen el mérito de ser raras, por haber desaparecido durante muchos siglos y habernos remanecido luego, por un dichoso azar, en pedacitos de papiro. Las hay excelentes en su género, al que otorgamos a título debido grandísima importancia; pero, seriamente mirado, venimos al convencimiento de que la comedia nueva es algo no poco diferente de la antigua. Lo que digo no va a humo de pajas, porque no son, por ejemplo, parvas mutaciones las siguientes.

La mezcla entre juego y realidad, que la comedia antigua traía desde el fondo de sus largos años, desaparece. Síguese de aquí que, separada la acción cómica de todo el resto de las acciones humanas por la barrera artificial del teatro, lo que en éste se dice no va directamente con el espectador ni con alma nacida. El juego constante entre lo que sucede en la escena y el papel de los espectadores se desvanece totalmente. Ya no hay apóstrofes, ya no hay parábasis. En la parábasis hablaba el Coro, depuesta la máscara; pero se oía la voz del consueta, quiero decir la voz del poeta. En medio del camino de la comedia el Coro, con planta inmóvil, meditaba sobre la actualidad política y deducía para el público mil quinientas enseñanzas concretísimas (*Ran.* 686-87 $\chi\rho\eta\sigma\tau\acute{\alpha}\ \tau\eta\ \pi\acute{o}\lambda\epsilon\iota\ \xi\upsilon\mu\pi\alpha\rho\alpha\nu\epsilon\acute{\iota}\nu\ \kappa\alpha\iota\ \delta\iota\delta\acute{\alpha}\sigma\kappa\epsilon\iota$ ⁹⁹). Cara al caso concreto, el poeta exponía al aire libre sus ideas escuetas, tiritando de desnudas, con la emoción que en toda alma noble descargan las horas agudas. Al presente, en cambio, los

⁹⁹ Cf. A. Meder, *o. c.*, 6 y ss.

ideales políticos han perdido su prestigio en la comedia, están tomados de orín y no solicitan la convicción ni el entusiasmo. Las nuevas condiciones de la vida política y las bardas legales y censura de la libertad de palabra promueven la caída de la parábasis y del ὄνομαστί κωμῳδεῖν que, además, dada la atonía política prevaleciente, habrían equivalido a dar puñadas al mar o mordiscos al aire. La comedia nueva es más astringente que el tanino en materia política. Por otra parte, la original inspiración religiosa de la comedia se ha evaporado por completo. El carácter festival, lo sacro, la significación trascendente que se buscaba en el aquí y el ahora, ya no existen. Desaparecen los dioses, los himnos cultuales y las danzas que pregonaban la progenie litúrgica de la comedia y que tanto impresionaban a los espectadores como miembros de la comunidad en fiesta, o sea, que desaparecen los coros. Su defunción fue natural y no forzada por la crisis económica y falta de fondos¹⁰⁰, que dieran al traste con el mecenismo de los ciudadanos ricos que oficiaban de coregos y a cuya costa vivían los coros. Los temas civiles y patrióticos y la atmósfera religiosa habían sido los sentimientos motores y «ultima ratio» de la comedia en cuanto liturgia social y protocolo cívico. Ahí es nada, ahora lo político y lo religioso (*nota bene*, de entrambos chupaba ella todo su jugo) son desalojados del favor de la comedia. De esa laicización y de ausentación tan radical de la política surten otras varias diferencias.

Perdida su atmósfera política, lo político y lo moral (que empiezan a ser dos simples distintos) se orientan ahora hacia lo general, hacia el síntoma humano, que contempla la mirada del poeta sin exaltaciones, sin fuego, sin entusiasmo. El juego escénico se hace autónomo, con todas las secuelas que comporta dicho autonomismo; por ejemplo, debido a la ausencia de crítica y burla política, la comedia se hace «anodina», esto es, sin dolor, como ya la definía Aristóteles¹⁰¹: αἰσχος ἀνώδυνον, ἄνευ ὀδύνης. (Pero, como se supone, la «anodinidad» tiende a anodinidad y grisura.)

¹⁰⁰ La hipótesis contraria no parece suficiente ni necesaria: particulariza esto más K. J. Maidment, «The later comic Chorus», *Class. Quart.* XXIX 1935, 1-24.

¹⁰¹ Aristóteles, *Poet.* 1449 a 32. Entenderáse, después de lo que llevamos dicho, que la Comedia Nueva está más de acuerdo que la Antigua con las ideas de Aristóteles sobre el género como, justo en esto, tiene buen cuidado de advertir A. Plebe, *La teoría del comico da Aristotele a Plutarco*, Turín, 1952.

Perdida su atmósfera religiosa, la mística dionisiaca, no hay tampoco en la nueva comedia aquella naturalidad en el tratamiento de los «sexualia» y «naturalia non turpia»¹⁰², porque se lo impiden sus principios y la natural limitación. La comedia antigua era una red de mallas muy anchas, dentro de las cuales el poeta se permitía todos los abusos de confianza con el vocabulario sexual y natural. Verdeguean allí toda suerte de palabras recias de prosodia bronca y expresiva, licencia demasíadamente muy lúbrica que se acentúa más con el contraste de la forma percatada y meticulosa, pues Aristófanes es un guardador puntilloso de la forma, un versificador pulcro, hábil, fino de oído y ligero de mano, diestro en sacar jugo de poesía al giro más llano, a la palabra más vulgar. Reina allí completa libertad para el comercio sexual ilegal y de contrabando, sin la patente del matrimonio. La proscripción, en la nueva comedia, de tales licencias abortaba necesariamente el alumbramiento del arte de la comedia antigua, que mal se acuerda con la pudicicia de la nueva sociedad, con los remilgos y miramientos de la nueva buena educación, con los gustos de unos poetas razonablemente instruidos en filosofía con Epicuro, Aristóteles y Demetrio de Falero, gentes todas de buena compañía. Acaso, y con toda seguridad, se tuvo entonces a Aristófanes¹⁰³ como a inteligencia privilegiada; pero que había dado un espectáculo deplorable, al sacrificarse de tal modo en aras del mal gusto ajeno, el de las almas poco delicadas y personas inconvenientes y mal educadas, cayendo en la tentación de complacer barateramente al vulgo necio («his plebecula gaudet»). Se olvidaba que lo sexual y escatológico (que se cisca en lo más barrido) era, en la comedia antigua, una nota sacramental y regla de etiqueta indeficiente de la ruda liturgia primitiva y que las palabras en cuestión fueron en su suelo religioso, palabras vivas, recién arrancadas, con las raíces frescas y húmedas, y no las palabras lupanarias, de vulpejas y rufianes, las palabras sucias y obligadas, con categoría de receta retórica y de manera, que lo han sido después en cierta literatura de estragada sensualidad (y de esto hay ahora mucho).

¹⁰² Cf. Aristóteles, *Eth. Nic.* IV 14, p. 1128 a 22 y ss. y (sobre la pederastia) Plutarco, *Symp. quaest.* VIII 8, 3 p. 712 c. Una σύγκρισις Ἀριστοφάνους καὶ Μενάνδρου se conserva en *mor.* 853 a - 854 d.

¹⁰³ Cf. W. Süß, *Aristophanes und die Nachwelt*, Leipzig, 1911, 15 y ss

Total, que se evacuaba de la comedia lo que fuera nota suya intransferible.

(En resolución, la comedia griega sin atmósfera política y sin atmósfera religiosa, si va a decir la verdad, ¿no se parece a aquel cuchillo sin hoja que no tenía mango?).

A la ingenua desfachatez del «sermo rusticus» se sustituye el sermón urbano, el diálogo en que los locuentes nos dan lecciones de urbanidad. El humor y musa cómicos son ahora finos, espirituales. La risa de la comedia nueva es buen humor, chanza, placer y leticia en la intriga o en el reconocimiento, simpatía con el tipo humano. Dicho sea de paso: como son típicos, casos genéricos, es decir, apuntan a lo que es en nosotros más automático que vivo y libre, nos hacen reír muy generalmente por su *mecanismo*; esta comedia, pero no la antigua, podría constituir una ilustración de la teoría bergsoniana de la risa¹⁰⁴. Pero ya no es la risa purificadora del animal reidor que descubre su realidad limitada, risa que se eleva hasta el cielo y que es una de las cosas más serias del mundo. Ya no se basa en el contraste con lo que el juicio del público tenía que dar por naturalmente supuesto, así en las creencias religiosas como en las convicciones políticas y morales.

El instinto afrodítico (distinto de la pornografía o de la delectación voluptuosa o, si lo preferís, lujuriosa color verde rabioso, que el verso aristofánico no ha dicho nunca) deja paso, por motivos de buen gusto, a un amor cada vez más purgado de carnaza y a las trabacuentas y líos amorosos, junto con los reconocimientos. Por ejemplo, una joven cae en amor con un muchacho amable y bien hallado, de trato fino, que al fin le ofrece su corazón y tierras ricas y senaras. Otras veces, a una mozuela pavisosa y mosquita muerta, que cayó en los brazos de un novio golfo y simpatiquillo que tenía y de ahí le vino un hijo, se le resuelven las cuitas amorosas mediante el efecto, que quizá se nos antoja defecto, de una anagnórisis o reconocimiento. Es ya vulgar esto de que la que parecía hospiciana resulte haber nacido en nobles pañales y que, por cuestión de un amuleto o talismán para precaver el aojamiento o de un bucle o lunarillo, un padre dineroso acabe reconociéndola al grito de ¡chiquirritina de su papá!, al tiempo que la abraza en el pecho y la apellida orgullo de su paternidad. Natural-

¹⁰⁴ Idea que se me atraviesa por delante, porque suele olvidarse, o preterirse, distinción tan radical.

mente el pollastre tarambana resulta siempre tener bonísimos sentimientos y se une en matrimonio a la joven rica por su casa. Todo a cual más ingenuo, ¡Dios se lo bendiga! O bien la fábula se refiere a un esposo en estado de excedencia que, al regresar de un largo viaje, tropieza con prole en la cual él no ha colaborado: lo que, en la vida natural, fuera tragedia, resulta comedia en la vida civilizada.

Aunque el color sea monótono, estos autores son dignos de alabanza por el dibujo mañoso de los tipos (el joven pintamonas y currutaco o el gurrumino o el vástago desvariado, el viejo cascarrias, el esclavo listillo y redicho, la hetera, el sollastre) que representan un vicio del ánimo o perversión del afecto, pintando el vicio desencarnado del vicioso singular. Introducen en la comedia un rudimento de caracteres típicos que, «si parua licet componere magnis», barrunta de lejos lo que, andando el tiempo, ha de ser el estudio psicológico de los tipos humanos que incorporan algo común a todos los hombres en todos los países, característico, como se sabe, de la comedia en la manera de Molière. Por lo que mira a la acción, ¿cómo encarecer bastantemente la conducta tan suspensiva de la misma, su zigzag caprichoso y desorientador? La madeja en que tales personajes se enredan es, a veces, de oro y el primer acto es, una que otra vez, una perla, y de fino oriente; mas que también haya actos mortales en los que el interés, si no zozobra, por lo menos corre borrasca. Incluso al final de la pieza, irritada nuestra fantasía por el interés del cuento, seguimos preguntando: ¿y qué más?, y eso que la escena abre con un prologoillo o introito que lo aclara todo, donde el autor explica al público que aquél es gallo, como dice el epigrama. En este punto de la unidad y conducta de la acción, mucho progresa la nueva comedia con respecto a la antigua, cuya acción es siempre algo rota y descosida, deslavazada, deshilvanada. Ésta no fue allí nunca completa desde un punto de vista puramente teatral, por no hablar otra vez de los personajes, cuya funcionalidad, en dependencia de la situación o del momento de la acción, origina sus reconocidas «incongruencias»¹⁰⁵. Los diferentes elementos y estructuras del viejo rito cómico mal podían coordinarse perfectamente

¹⁰⁵ Cf. W. Stüss, «Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes», *Rhein. Mus.* CXVII 1954, 115-59, 229-54 y 289-316; y D. N. Rudall, *The function of inconsistency in the plays of Aristophanes*, Dis. Cornell Univ. (Ithaca N. Y.), 1968, s. t. 46-83.

en una acción dramática absolutamente coherente y sostenida, no sólo por impericia, sino por la sencilla razón de que el eclipse de la acción, la ruptura de la ilusión escénica era allí esencial y hasta típica de enteros elementos compositivos: la unidad artística estaba, con todo, asegurada, sí, en el momento de la representación; pero por la unión entre el autor y su público férvido. En este punto la tragedia ha colonizado y anexionado la provincia del arte cómico y en la comedia nueva, sucesión de la tragedia en esto, tropezamos una manera de teatro de acción simple y coherente en sus elementos discursivos y en los transitivos e intermedios, todo lo cual cuaja en las naturales renovaciones de técnica y modo. Puntualizar la influencia de la tragedia de intriga sobre esta comedia de enredo sería hablar de lo excusado.

El desarrollo de la intriga, el movimiento de los afectos o la motivación de las acciones, la lección moral de la obra y su desenlace de comedia blanca patentizan inconcusamente finura, levedad y buen gusto que nos causan honesto placer. En todo, hasta en lo mínimo, se puede llegar al máximo y, por cierto, la Comedia nueva tiene sus dimensiones de grandeza, junto a las de medianía y menudencia; aunque, en general, a las sublimidades y espontaneidad del genio sucede el mediocre «savoir faire» que vence casi siempre en el desempeño, pero vence con esfuerzo que se adivina entre líneas, y que merece el elogio de toda una retahíla de adjetivos ligeramente grises.

10. EL ÚLTIMO ARISTÓFANES

No he intentado arriba, ni era posible en estas páginas, sino, y nada más, que dibujar en su más elemental diseño algunas de las facciones decisivas de la Comedia nueva tan trocada en su modo de ser con respecto a la antigua, que vino a ser, en sus nueve décimas partes, cosa diversa de ella y, vamos claro, que está aparentada con la tragedia de intriga tanto o más —sí, o más— que con la comedia antigua. Mi intención no iba más allá de adelantar el último resultado de una evolución, en cuyo arranque y principio estamos interesados. Retrocedo ahora al punto de partida de esta disgresión.

Al hilo de este estudio, he trabajado fatigosamente por poner en claro que la esencia de la comedia aristofánica anterior al año 404

es la política. Añado, otra vez, que tomando la política no en un sentido superficial, como se ve todos los días que la interpretan los autores de ciertos bellos ensayos sobre la política en Aristófanos, en donde de todo se habla menos de la dimensión profunda de la política en sus comedias. Estos críticos de suprema calidad personal, y muy señores míos de toda mi consideración, entienden que la comedia de Aristófanos es política porque se refiere a tal o cual cuestión de la política de aquellos días, influida de la ocasión y prisionera de la oportunidad y, además, poniéndose al servicio y domesticidad de angostos programas de angostísimas perspectivas, tocante a los cuales programas tales autores demuestran, o poco menos, lo que a ellos se les ha puesto en la cabeza tendenciosamente demostrar. No digo yo que no haya política de ésa en Aristófanos, lo que digo es que, a mi entender (quizás estoy equivocado), ese aspecto de lo político es sólo el telón de boca que nos impide contemplar la verdadera sustancia y miga política de esta comedia, que es política en todo y por todo; pero, primero que todo, por el singular mecanismo de su articulación (entre las otras cosas, en el tema y afabulación, en la acción dramática, en el protagonista), porque lo político es el fundente que compagina, en todos los planos del juego cómico, la realidad cotidiana con la idealidad que envía su espíritu hacia regiones de fantasía. En su doble faz de realidad y fantasía, combinando dos estados aparentemente contradictorios, es política nuestra comedia. Sobre este punto he escrito de largo. Mas sea lo que quiera de esta distinción a que me he aplicado y cualquiera sea la acepción que se dé a la política, los críticos, contestes, califican a esta comedia de política por excelencia. La política es el suelo de este teatro, aquella zona última e indeclinable de su ser. Que esto no se dice por decir, sino que la cosa es de tal modo así, hay una prueba judicial que lo demuestra. Si esta comedia era de todo en todo política, concordada íntimamente con un modo de ser político, el de la Atenas contemporánea de Aristófanos hasta el año 404, de venir el desmembramiento y posterior bancarrota de esa política, tenía que venir «ipso facto» y determinadamente, sobre el horizonte finisecular, la ruina de la comedia. Si esta comedia era esencialmente política, como de veras lo es, en el punto de morir la política, va de suyo que era llegada con forzosidad y de una manera fatal la última hora de la comedia. Puesto que hemos concedido, y así es en efecto, que la

política es el oxígeno que ella respiraba, la caída en cascada y la desaparición de los valores políticos que encarnaba literariamente privaba de atmósfera respirable a esta comedia, que no podía vivir por cuenta propia: «non erat hic locus». Por todas partes venimos a lo mismo y tropezamos con un fúnebre silogismo que nos anuncia la muerte de la ἀρχαία. Como así sucedió, en efecto, que el cambio político de Atenas arrastró consigo a la comedia política. La relación de efecto a causa es insofisticable y no se nos puede tachar, en este caso, de confundir los efectos con los pretextos, los pretextos con los motivos, los motivos con las causas secundarias y las causas secundarias con las genéricas. La cosa es clara: en la política se esconde la raíz de la desaparición de nuestra comedia por lo mismo que en ella se hinca la raíz de su desarrollo y pasada ventura. Y por lo mismo que mi principal propósito se ha centrado en caracterizar esta manera política de ser, exclusiva de la comedia aristofanesca, me ha parecido que iba bien con el propósito principal comprobar la tesis con la contraprueba obligada, o sea, constatando que, perdida su dimensión política, esa comedia ya fue ida para siempre. Lo que siguió, aunque, aplicando una terminología tergiversada, lo ponemos debajo del mismo nombre de comedia y lo apacentamos en el mismo rebaño literario, ya se ha visto que era otra cosa muy diferente. No confundamos las especies.

Pues bien, volviendo ahora a nuestro pleito, las dos comedias aristofánicas posteriores al año dicho, *Las asambleístas* y *Pluto*, son, para mi gusto, una explicación y un anticipo, respectivamente, de la Comedia nueva ¹⁰⁶, quiero decir que, de ambas comedias, la primera en el tiempo, *Las asambleístas* (del año 392), nos aclara las causas de la muerte de la Comedia antigua, como una especie de certificación o partida de defunción de la política ateniense, y la segunda, *Pluto* (del año 388), es como el acta literaria de nacimiento del nuevo género de comedia, ausente ya la política. No discutamos si se trata de un fin o de un comienzo. Estas comedias, explicación de un fin y anticipo de un comienzo, son, a la vez, fin y comienzo: tránsito, interregno, trámite intermediario, comedia «media».

¹⁰⁶ Consideraciones de orden general en T. B. L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, 1953, 10 y ss. y H. Flashar, «Zur Eigenart des aristophanischen Spätwerks», *Poetica* I 1967, 154-75.

Para desarrollar nuestra afirmación bastará, creo, en el caso de *Las asambleístas* su somerísima síncretis con *Lisístrata*: el paralelo parece obligado, por ser ambas las comedias aristofánicas de tema femenino, en las que literariamente se nos descubre la mujer como entidad sociológica¹⁰⁷. Respecto a *Pluto* tomaremos como término de comparación *Los pájaros* por ser, de las comedias políticas de Aristófanes, la más libre de condicionamientos concretos en lo que al tema concierne. Ahora bien, el carácter político de la comedia aristofánica no solamente se revela en la «idea crítica» y la afabulación del tema cómico; mas también en la figura del protagonista, cuyo dinamismo le viene precisamente de fusionarse en él la fantasía de la persona cómica y la realidad del ciudadano ateniense del día. En este último respecto, que toca al dinamismo del protagonista y a sus secuelas en todos los planos (el estilo incluido), es mi opinión que una confrontación rápida entre *Pluto* y *Los pájaros* puede enseñarnos algo. Remato, pues, con este doble paralelo el curso de mis reflexiones, que ya es tiempo, y pasa de tiempo, de ponerles fin.

En el año 392, probablemente, puso en escena Aristófanes *Las asambleístas*. Pese a la similitud de fabulación o plan y a otras semejanzas estructurales¹⁰⁸, son muy sustanciales las diferencias que se interponen entre las dos comedias de mujeres *Lisístrata* (del año 411) y *Las asambleístas*, y no me refiero ya a la caída de la parábasis o al empobrecimiento extraordinario de los elementos corales o a las novedades escenográficas u otras externidades, sino a una diferencia de tono, más profunda acaso. Con toda su obscenidad de priapeo, *Lisístrata* es, moral y políticamente, tal vez la comedia que «honra más al autor y al hombre»¹⁰⁹. A lo elevado de su inspiración política corresponden, no por chiripa, la alegría, la franqueza y la simpatía de su desarrollo. Evidentemente Aristófanes luchaba todavía con optimismo por una causa, «la salvación de toda Grecia», que merecía la pena. En *Las asambleístas* todos los elementos de naturalismo sexual y fisiológico, de placer en y por las mujeres, son mantenidos.

¹⁰⁷ Cf. O. Seel, *o. c.*, 95.

¹⁰⁸ Cf. Th. Gelzer, «Aristophanes», col. 1499-1500. Sobre las imperfecciones de composición o estructura, vid. P. Mazon, *o. c.*, 160 y ss. Un problema dramático interesante lo constituye la escena con dos casas (cf. Ed. Fraenkel, «Dramaturgical Problems in the Ecclesiazusae», *Kleine Beiträge zur Klassischen Philologie* I, 469-86; en contra Th. Gelzer, *o. c.*, 1498), como en la comedia *menandrea*.

¹⁰⁹ H. van Daele, *Aristophane III: Les oiseaux-Lysistrata*, París, 1928, 11.

Pero en todos los ingredientes de la pieza, se percibe un descenso cruel de plano. Lo más importante: en cuanto al tono político, es el de la desesperación sin salida. Baste un botón de muestra, que es todo un símbolo: Praxágora se dirige a los espectadores (v. 583 y ss.) con la fórmula $\delta\tau\iota\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \chi\rho\eta\sigma\tau\acute{\alpha}\ \delta\iota\delta\acute{\alpha}\xi\omega\ \pi\iota\sigma\tau\epsilon\acute{\upsilon}\omega$, próximamente la entradilla que en otras comedias antecede a los graves consejos del poeta en la parábasis; pero lo que aquí sigue es el programa feminista, tomado a chirigota.

Las mujeres atenienses, soliviantadas por Praxágora, se han conjurado en cabildeos y reuniones misteriosas. En la nocturnidad, disfrazadas de varones, con las túnicas de los maridos y con vellidas barbas, han subido a la colina de Pnice, a la Asamblea, triste espectáculo de una asamblea donde la esperanza de los burgraves de la ciudad no pare sino deseos de munición, beatificando su propia inopia: un tabardo con que repararse del frío y guarecerse de las inclemencias invernales, tener bocado que echarse a la boca, tener los viejos su caja de retiro. Las mujeres, se imponen por el número de sus votos, cosa nada difícil dado en absentismo de los hombres ¹¹⁰. A cantagalllos derriban la constitución vigente y proclaman una república colectivista ¹¹¹, en la que mandan las mujeres, son comunes los bienes y hay libertad de amar, con la sola restricción de que las más viejas y feas, oliendo a mosto y orujo, tendrán prioridad para hacer el amor con el primer mozo que ronde y le pasee la calle a la novia, cláusula ésta que prepara, al final de la pieza, su escena más riente a cargo del mancebo recuestado por unas estafermos greñudas y espantables ¹¹². Mientras, entre dos soles, se están decidiendo las cuestiones más agudas y concretas del porvenir ateniense, los maridos duermen a pierna suelta. Al fin despierta Blépiro, el hombre de la protagonista. Todavía somnoliento se echa por encima la túnica cha-

¹¹⁰ Paso clásico de probanza: Aristóteles, *Resp. Ath.* 41, 3.

¹¹¹ Sobre el debatidísimo problema de las relaciones de esta comedia con Platón y su *República* cf. bibliografía en Th. Gelzer, «Aristophanes», 1503-04, añadiendo R. G. Ussher, *Aristophanes Ecclesiazusae*, Oxford, 1973, XVI-XX. Los puntos de contacto están colegidos, con muy purgada crítica, por J. Adam, *The Republic of Plato I*, Cambridge, 1963², 346 y ss. Sobre las conexiones políticas de esta comedia cf. M. Gigante, «Echi di vita politica nelle Ecclesiazuse di Aristofane», *Dioniso* XXII 1948, 147-51.

¹¹² Precedida la escena de las estantiguas por el dúo de amor o παρακλαυσιθουρον, sobre el cual cf. C. M. Bowra, «A Love-Duet», *Am. Journ. Phil.* LXXIX 1958, 376-91.

farrinada de colorines de su mujer, pues no encuentra otra cosa que ponerse (recuérdese que las mujeres se llevaron los vestidos y los bastones de sus maridos) y no en camarilla excusada, sino cara al público, exonera sus perentorias pesadumbres, despacha, no sin mucho esfuerzo y larguísima tirada de versos, sus urgencias fisiológicas matinales, perdóneseme este asqueroso dato. La escena en cuestión es el «non plus ultra» de la indecencia aristofánica, se ha escrito¹¹³; pero el simbolismo del aprieto de vientre, con perdón sea dicho, del buen hombre rebasa con mucho la indecencia de la situación impoética en el patinillo callejero, pues pretende simbolizar la situación indecente de la ciudadanía ateniense¹¹⁴. Es que tan lejos no se había llegado nunca en la miseria y desbarato de la política ciudadana. Todos y cada uno de los hombres son, en esta comedia, unos mamarrachos, unos villanos, unos calzonazos. Sólo queda, como último experimento, dejar el gobierno de la ciudad a las mujeres, algo que nunca había sucedido en todas las bonanzas y todas las borrascas de la navegación política. El arte, la ciencia, la energía moral fueron siempre en Atenas obra de varón. Ahora gobernarán las mujeres y ¡de qué modo!, pues aquí coloca el poeta, más que con desenfado con alma amarga de humorista, su sátira tragigrotesca de los sueños y utopías comunistas¹¹⁵ y su fracaso. La sátira del sistema es de un desgarró y originalidad hondos; pero es aún más drástico el simple hecho de que sean las mujeres, perfectamente abacias en la vida pública helénica, las que tengan que gobernar. Éste es ya un propósito grotesco y desdichado, que pone la pingorota a la falta de sentido y al desbarajuste imperante¹¹⁶. Tras eso sólo puede venir el diluvio, diría el viejo corazón de Juan Ateniense: «nulla est redemptio». Pero aquí Juan Ateniense, o sea, el ciudadano honrado, «id est», Cremes se limita a encogerse de hombres fatalísticamente (v. 473 y ss.). En verdad que la antítesis de un Diceópolis es este «ciudadano justo» de *Eccl.* 730 y ss. cuya virtud se evidencia como memez y estulticia de viejo. Todos los planos de la comedia política se someten a un rebajamiento cruel, dan un reflejo distante y nostálgico de algo que es ya concluso pasado. Esta

¹¹³ W. Schmid, *o. c.*, 23, nota 2.

¹¹⁴ Cf. K. Reinhardt, *o. c.*, 273, observación fina y penetrante.

¹¹⁵ Cf. E. Barry, *The Ecclesiazusae as a Political Satire*, Dis. Chicago, 1942.

¹¹⁶ Más tarde el motivo de la γυναικοκρατία será explotado por otros poetas cómicos: con tal título compusieron sendas comedias Alexis y Anfis.

comedia es la esquila literaria de defunción de todo un género.

En *Pluto* (del año 388), la última de las comedias conservadas, la política se ha evaporado por completo. No es, en absoluto, de recibo el intento aislado del distinguido filólogo, que ha querido relacionarla con una anécdota tímidamente política¹¹⁷, es a saber, con los bajos intereses y codicia pecuniaria de ciertos logreros de la guerra que hicieran algún negocio fraudulento. Ausentada la política, se ausentan igualmente rasgos muy característicos de la comedia aristofánica, así formales como de contenido, cuyo resultado es una comedia que, por compulsión con el resto de la producción aristofánica, produce una impresión un sí no es azorante. Se debe ello, no más no menos, a que su autor no puede renunciar a lo que ha sido y, sin embargo, experimenta la necesidad de seguir siendo. Me explicaré con mayor claridad. Lo que sí decididamente parece cierto es que *Pluto* no es uno de esos frutos claros y cristalinos del sereno invierno de un artista en los que, por una ley de gracia, se consolida y consagra solemnemente su verdadera manera, según un modo original de ser y sentir. No tuvo Aristófanes esa suerte, pues, hacia los términos de su vida, el género comedia es otro de lo que era antes y las corrientes iban por otro lado. El maestro que se había levantado, no segundo a ningún otro, con el principado de un género artístico tenía que volver a empezar, como obrero de la hora prima, una obra de exploración y laboreo, tenía que hacerse de nuevo y hacer usos nuevos en un arte, que aún no era dueño de sus pies y su camino, y montar otra vez la máquina cómica con otros resortes. Aunque todavía no chocho o caduco, reunía cerca de sesenta años, ya no era joven para hacer estos tránsitos y no está siempre al alcance del hombre el poder de poder ser otra cosa, o el quererlo. Se comprende que *Pluto* produzca en cada buen lector de Aristófanes, en cada lector devoto suyo, una sensación de melancolía, un gesto de vaga tristeza. Es así en sus cualidades renovadoras, aún no cuajadas, como en los casos, y sobre todo en los casos, en que empalma con la tradición. No es obra mediocre o vulgar. Bien entendido: no es obra de senilidad, de impotencia senecta, decaída la mente, declinando la inteligencia en su brío. Ofrece muchos lados interesantes, apenas

¹¹⁷ Como pretende, a propósito de la mención de Filonides en vv. 173-180, K. Holzinger, *Kritisch-exegetischer Kommentar zu Aristophanes'Plutos*, Viena, 1940, 62-63.

sombreados por leves lunares. En definitiva, nos es dable advertir que tropezamos con el borboteo de una nueva corriente de comedia, con la inicial asomada a la vida de un nuevo teatro cómico que maniobra por encontrar su cauce y, en parte, lo encuentra e incurSIONA hacia el futuro. Pero *Pluto* es comedia más de ausencias que de presencias, palpitante más que de vida de agonía, más canto de cisne que canto de gallo. Esta experiencia, que es así en la inmensa mayoría de sus lectores, obedece, casi sin duda, a que el personaje principal en juego de presencia, la figura del protagonista (que, entre tantos elementos que conspiran al mejor resultado de una comedia aristofánica, se lleva la más crecida cuota de nuestra atención) ha perdido aquel dinamismo suyo característico, hecho de contradicciones y diversidad, de rápidos y originales cambiantes, de vitalidad apasionada y gracia cordial, de alacridad espiritual, de inquietud nerviosa y deportiva, de rachas de energía y de audacias imprevistas, de operosidad; en el cual dinamismo, en su momento lo dijimos, se reflejan la fantasía de la persona cómica y la realidad del ciudadano ateniense, que se hacen y rehacen una a la otra. Esto es lo que se ha perdido (también, ¡ay!, en la realidad) y la penuria de dinamicidad en el protagonista es razón suficiente del desangelamiento general de la obra. Ésta, en junto y en grueso, se destempla y enfría de temperatura en todos los planos, se dernerva y desvigoriza. ¿Me equivoco o calo el verdadero sentido de nuestra vaga sensación de melancolía ante *Pluto*? No lo sé; pero la verdad de una impresión, de una experiencia aguda de lectura (no digo idea, no digo juicio), no puede acreditarse con muchos pretenciosos infolios de ciencia matematizada de inspiración métrico-decimal y, por ello, me limito a invitarles a practicar personalmente, a esa luz, un careo entre *Pluto* y *Los pájaros* (cuya elección, a tales efectos, justifiqué antes). Muy por lo sucinto, procuraré explicarme —ya que no explicar— mi impresión personal.

La «tendencia» política de *Los pájaros* (del año 414) no se vé clara ¹¹⁸. Dícese ¹¹⁹ que estos pájaros, que vuelan a barlovento de la alegría, son trasunto de otro airón de largas alas que volara en un

¹¹⁸ Bien escribe a este propósito M. Croiset, *Aristophane et les partis politiques à Athènes*, Paris, 1906, 199 y ss. (hay trad. inglesa: Londres, 1909). Para la bibliografía más antigua cf. W. Behaghel, *Geschichte der Auffassung der aristophanischen Vögel* I-II, Progr. Heidelberg, 1878 y 1879.

¹¹⁹ Cf. Th. Gelzer, «Aristophanes», col. 1464.

viento de locura y de jovialidad, el pájaro de la fe de los atenienses en vísperas de la expedición a Sicilia: que no fue ésta la locura de un joven brillante y «spoiled baby» agradablemente corrompido de aquellos días, o sea, Alcibiades, sino la locura de todo un pueblo, una empresa alojada en el favor popular y una aventura en la que ilusionaba embarcarse, porque la fortuna iba a soplar en sus velas. Dícese¹²⁰ que Aristófanes tomaba partido contra aquellos sueños insensatos, como diciendo: «si el pueblo quiere un imperio de las nubes, aquí hay otro mejor». Sea lo que fuere, el caso es que, en esta comedia, faltan los temas concretos habituales de la crítica aristofánica y hasta en la parábasis parece percibirse un cierto tono de indiferencia política, sin tomar partido por esta o la otra parcialidad, sin reflejar los gustos y disgustos, las simpatías o antipatías del poeta, conforme a la ocasión y oportunidad. No se dijera sino que la comedia es simplemente un escape deliberado de la realidad por la tangente de la fantasía. Parece literatura de evasión, fantasía escapista motivada por un difuso «taedium saeculi». Aunque yo más bien creo que las tres formas fundamentales arraigadas en el núcleo originario de la comedia, es a saber, la realidad, la fantasía y la polémica de actualidad o, si se prefiere, lo interhumano, lo extrahumano y la política, se mezclan aquí, con una arte incomparable y con una originalidad honda de ingenio, travesura y donaire, en estos pájaros que actúan y piensan como hombres y dan algún que otro zarpazo de política intención, en estos pájaros deificados y en estos hombres ornitómanos que a sí propios se estiman pájaros y desean emplumecer. Es decir, que, si no erramos en la interpretación de la comedia, trátase de una pieza tan política como otra cualquiera, aunque de tono más genérico e inconcreto. La fantasía toca a la realidad en una dimensión política, que es más categoría que anécdota.

Cansados del tono político imperante en Atenas, simbolizado en los procesos y φιλοδικία (y no necesariamente por cuestión del célebre proceso de profanación de los misterios, que fue el revuelo y la agitación de Atenas en el 415), dos ciudadanos ya maduros remontan el vuelo hacia un τόπον ἀπράγμονα (v. 44), sin gente de procesos ni sofistas. En el seno de los aires, en la región de las nubes, de cuya

¹²⁰ G. Murray, *o. c.*, 156.

vaporosa, gaseiforme materia fabrica cuantos seres pide el deseo de fantasear sin fin, funda el protagonista de la comedia su ciudad de los pájaros, Nefelococigia o Cucolandia de las Nubes. Pisetero funda su ciudad sin ningún robinsonismo político, quiero decir, sin tener que inventar de propia Minerva nada nuevo, sino como buen ateniense: primero, según y conforme a las formas y ritos usuales¹²¹; y segundo, y principal, poniendo a contribución, al darle sus tablas de la ley y prudentes ordenanzas, la actividad incansable, la energía fornida y la inteligencia del ateniense, su pico de oro (cf. la loa de su inteligencia en v. 430 y ss. y la de su oratoria y demegoría, en v. 462 y ss.). El héroe cómico es del mismo metal que el ciudadano ateniense, cuyas buenas cualidades se peraltan: energía creadora, lirismo de vida interior, poder plástico para conformar la materia dura del mundo exterior según su voluntad y su idea. No sólo los hombres, sino también los Olímpicos se inquietan y amohínan. Al padredió Zeus se le pone un mal humor de color de pez, al ver cómo los alados ciudadanos se le suben a las barbas. Una diputación de los dioses (Posidón, Heracles y el dios bárbaro Tríbalo) tiene, ante las aves, tan poco éxito como los hombres. Entre cuentos e intrigas de cómica comadrería Prometeo el oportunista, escondiéndose bajo una sombrilla para no ser visto de Zeus, viene a visitar al héroe cómico y a pactar con él, por un si acaso. La apoteosis de Pisetero es completa.

El dinamismo del protagonista se refleja en el estilo de la pieza. Aristófanes da el do de pecho, literariamente hablando, y «la poesía aérea, alada y plumada» de *Los pájaros* es el más excelente coronamiento de todo lo que con letras puede el poeta decirnos. Notamos con placer purísimo el deslumbrante vuelo de una fantasía, que lleva el vértigo en sus alas, osa a grandes audacias de renovación de formas y lo convierte todo en volátil y sutil sustancia estética. La invención es original, fresca, tan natural y candorosa en su exuberancia. Los gorgoritos de los coros, tan admirablemente encerrados en la pajarera (de barrotes invisibles) del verso, nos pajarean el alma, nos alegran las pajarillas. Esta poesía, clara más que cristal, es tan perfecta que la alabanza no se nos cae de los labios al hablar de sus cualidades. Curioso contraste: la trilogía troyana de Eurípides,

¹²¹ Según ha visto J. Bousquet, «Le mur de la Néphélococgyie», *Actes du VII^e Congrès Ass. G. Budé*, París, 1964, 351-54.

tan aceda y sombría, vino motivada por la misma realidad histórica que este desquite poético de evasión hacia el puro lirismo y la musicalidad ¹²².

Bien distintos son, al respecto, protagonista y estilo de la comedia *Pluto*. Como más arriba se dijo, la comedia es políticamente abstemia. No hay razón en contra y sobran motivos en pro de esta calificación. Nada de política. La Asamblea, la democracia y su política no son ni siquiera objeto de burla, sino del desprecio y del silencio. Nada de heroísmos o locura. El nombre del protagonista, Crémilo (que, como Blépiro o Blepsidemo en *Las asambleístas*, suena ya a comedia nueva), nos introduce en un mundo que, por haber nacido en el dolor y la humillación y haberse macerado en el hambre y la miseria, pone todo su ahínco en la fruición material. Crémilo es simplemente un hombre honrado, que va por su camino pacíficamente, sin meterse con nadie. No es un luchador, ni un explorador de las nubes. Es un buen hombre desheroificado y virtuoso. Espera de los dioses que colmen sus aspiraciones. Éstas son las presumibles, atendido el clima moral de la época ¹²³: la conquista de un tanto para salir de la impecuniosidad, para vivir con más holgura y, si es posible, cambiar el cornadillo de la pobreza por el cuerno de la abundancia, satisfaciendo deseos insatisfechos por falta de posibles; que Fortuna distribuya sus dones con justicia ni ciega ni lusca ni tuerta; dar tinelo a los compadres, para que también los amigos participen de la felicidad material que el protagonista cumple en su privado recinto personal; que no haya menguas de salud... En una palabra, nada de fábula ni de aventura, sino imágenes del deseo de una época en que la economía —hablo, claro está, en términos generales— parece convertirse en sustancia gris social: en unos, porque viven arrastrando sus pobres esperanzas hambrientas, inopes y obsesionados por el cruel problema del tuyo y del mío, necesitados de más monedas y más hogaza; en otros, plutócratas garduños, porque llevan, como ahora decimos, el corazón a la derecha, amonedado, y porque elevan altares de respeto al economismo, a la tesaurización, a los reinos con intestinos de oro: «quaerenda pecunia primumst, uirtus post

¹²² Contraste en el tono, se entiende, no en la presencia de idéntica evasión hacia la poesía bella: cf. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Turín, 1971, 239-72.

¹²³ Cf. M. Croiset, o. c., 295 y ss.

nummos». El heroísmo, la aventura, los ideales fabulosos... ¡bah! ¿Qué hueso roto de los hombres se arregla con eso?

La falta de dinamismo en el protagonista (más brillante y dinámico es su esclavo Carión, tipo cómico llamado a grande fortuna literaria) caracteriza a la comedia no menos que la caída de la parábasis o de los coros, reducidos a un papel pobrísimo, pues el coro ni canta ni baila y el único cantable de la pieza es un amebeo entre el corifeo y el esclavo. Por lo demás, y sin que haya en lo que digo regateo o cicatería, la musa cómica decae en alegría, con una sensible depresión de la comedia «in uerbis», del gracejo verbal en las invectivas y burlas, por lo general insípidas, aunque el autor las espolvoree con sal de zumba. Avistado desde el humor de antaño es el de ahora un humor infecundo que, como las mulas, da coces y no pare fórmulas regenerativas, arbitrios políticos bien intencionados. La lengua es, en general, más decente¹²⁴. El estilo es prosaico y gnómico en exceso, lo que contribuye a desecar y enfriar el todo. Las cálidas personificaciones de antaño ceden paso hogañó a las sosas alegorías intelectuales propias de un «speculum uitae» o parábola dramática con personas y símbolos racionantes¹²⁵. El desempeño teatral dista mucho, dígase lo que se diga, de ser perfecto¹²⁶. Hay inconsecuencias en el contenido. Tampoco es congruente la aplicación de los principios morales prometidos. Ante todo, reparad en que, como en un sueño de venganza, los pobres son enriquecidos, en definitiva, no por ser justos, sino por ser pobres, porque, por ejemplo, si el guapo de la vieja es enaltecido, lo será por una lotería caprichosa y no por premiarle moralmente. (Algunos autores así lo verbifican. ¿Por qué? Dios y ellos lo saben. Nosotros no llegamos a enterarnos de este particular.) ...Con todo, *Pluto* (fantasía sin mucha fantasía) es una comedia agradable, fina, de buen tono medio.

Estas comedias son como el último suspiro de una época y de una vida que se iban. Consta que Aristófanes representó sus dos comedias ultimogénitas *Cócalo* (del año 387) y *Eolosicon* (del 386, quizás el año de su muerte) no con su nombre, sino con el de un hijo suyo que atendía por Árao, figura que la historia deja en

¹²⁴ W. Schmid, *o. c.*, 377, nota 5 señala las excepciones que la maculan.

¹²⁵ Cf. H. J. Newiger, *o. c.*, 173-78 y A. M. Komornicka, *o. c.*, en nuestra nota 49, p. 125-36.

¹²⁶ Cf. P. Mazon, *o. c.*, 168 y ss. y, más benévolo, U. Albini, «La struttura del Pluto di Aristofane», *Par. del Pass.* XX 1965, 427-42.

indecisa penumbra. Profesor del mismo oficio paterno, no sabemos si había heredado el talento de su padre, que de casta le vendría al galgo, o si, por lo contrario, no era un prodigio, ni medio. Que el joven aprendiz de literato recibiera ayuda y favor de Aristófanes, haciéndole éste deliberadamente el don del título posesorio de sus propias invenciones, para que se granjeara Araro crédito y notoriedad, es un pormenor, si es que era pormenor, que ha sido reparado de todos, y con razón ¹²⁷. Acaso fue un gesto de condición mínima, un incidente de leves proporciones, pues sé harto que la cosa ocurre en todas las latitudes, como se ve todos los días que lo hacen los padres con sus hijos, mayormente cuanto que la suplantación de marras era entonces práctica teatral no desusada. Es punto argüible y opinable; pero sea lo que fuere, yo protesto que, para mi placer, hay en el gesto de Aristófanes toda una filosoffa. Desde su primer vuelo de aguilucho por el teatro cómico han pasado sobre cuarenta años. Sesenta años, más o menos, tiene ahora Aristófanes. Llegó a la comedia de adolescente y se hizo en ella joven, adulto, viejo. Ahora, desde la autoridad de los años, contempla con dolor el vuelco de tantas cosas amadas. Nos complace sospechar que el gesto en cuestión de Aristófanes es un gesto de cansancio infinito y de elegante desdén. ¡Qué más da!, pensaría con un aire profundo de melancolía y de cansancio, dejando vagar, quizá, por sus labios una leve sonrisa. Esto se acabó. Nuestro poeta estaba ya casi fuera del mundo. Murió, tal vez, ese mismo año. La comedia política había enmudecido, era extinta. Históricamente era ya, y así hasta muchos siglos, un género muerto.

Pues, como comenzamos diciendo en la embocadura de este estudio, la comedia aristofánica es un hecho artístico irrepetible. No puede imitarse, como se ha imitado feliz y creadoramente la Comedia nueva que, a través de Plauto y Terencio, hemos heredado los modernos. Con la lógica salvedad de *Pluto* ¹²⁸, las restauraciones, rejuvenecimientos y repristinaciones de las comedias aristofánicas siempre han sido escasísimos y, sin excepción, fracasos señalados. Aristófanes

¹²⁷ Cf. R. Cantarella, «L'ultimo Aristofane», *Scritti minori sul teatro greco* (cit. en nuestra nota 68), 347-54.

¹²⁸ Cf. G. Hertel, *Die Allegorie von Reichtum und Armut. Ein aristophanisches Motiv und seine Abwandlungen in der abendländische Literatur*, Nuremberg, 1969.

no es imitable. Hay obras literarias que ocurren bajo determinadas circunstancias que nunca más se repiten. Esta comedia aconteció una vez y está dicho que no acontecerá otra. Para que tal ocurriera, tendríamos que volver a la realidad política y religiosa de la Atenas contemporánea de Aristófanes, pues sólo aquella realidad, con sus contradicciones, nos permitiría intentar la síntesis poética en la que se fusionan felizmente cotidiano realismo y soberana fantasía a través de la política, síntesis que la comedia aristofánica incorpora, llegando a henchir su propio arquetipo.

JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA