

La comicidad en Aristófanes

Luis Gil.

Summary

This paper tries to establish a minimal theoretical basis for a systematic study of Aristophanes' comic effectiveness. Three elements are distinguished here: an intellectual (originality, fancy), an emotional (arousal of sadistic and sexual drives, resort to scatology, iteration), and a social element (taking sides with popular interests and tastes). These elements are displayed in a situational and verbal form of humour in which the techniques of parody, contrast and *aprosdoketon* play an essential role. Finally, comic effects are also achieved by means of performance (declamation style, costumes, scenery). Characters are imitative or representative. The comic effectiveness of the former lies in caricature (exaggeration and debasement of famous individuals features and actions), and stereotyping (attribution of fixed patterns considered as representative of social groups).

En la inabarcable bibliografía existente sobre Aristófanes se echa en falta un estudio sistemático sobre la comicidad. Sus piezas han sido objeto de minuciosos análisis literarios, lingüísticos, de *realia*, pero a todos ellos se les escapa algo que quizá sea inasible, a saber, en qué reside la fuente de su comicidad, quizá por la dificultad misma de definir lo cómico. Todos los trabajos que se han realizado en esta dirección parten de un concepto vago del fenómeno y proceden dando por descontado que todo el mundo tiene una noción precisa de lo que es y de los mecanismos que lo producen. En una palabra, los filólogos clásicos no se han preocupado de abordar el estudio de la producción aristofánica con un mínimo andamiaje teórico sobre la índole y el origen de lo cómico, que les permitiera describir los mecanismos que lo originan y los diversos planos de su realización. Establecer un mínimo de sistematización en los hechos y señalar algunas pautas para su estudio es lo que modestamente me propongo sugerir en estas líneas.

De una manera general, sin establecer segmentaciones¹ en ese *continuum* que va desde el humor que provoca la sonrisa al escarnio grosero que arranca la risotada, que desde la fina ironía se extiende al sarcasmo cruel, podemos definir lo cómico como el estímulo causante de la risa, ese reflejo espontáneo que produce a la vez la contracción simultánea de quince músculos faciales y una alteración de la respiración. Fenómeno típicamente humano —el hombre es el único animal que ríe— la risa carece de una finalidad biológica aparente y su única función parece ser la de procurar alivio de tensiones². La risa es la respuesta psico-somática a un mensaje en el que los aspectos emotivos, intelectuales y sociales se imbrican de tal manera que se hace muy difícil establecer entre ellos una clara demarcación.

El aspecto emotivo de la risa fue el primero en descubrirse, aunque al hombre moderno imbuido de teorías freudianas le pueda parecer extraño esto. Para Platón la comedia exige una determinada disposición del alma o tesitura emocional (διάρθεσις ψυχῆς, *Phil.* 48 A-49 B) consistente en una ambigua mezcla de dolor y placer (μεῖξις λύπης τε καὶ ἡδονῆς), cuya raíz está en el φόβος, es decir, la envidia, sentimiento de por sí doloroso, pero que se resarce con el placer que encuentra en los males de los demás. Parece esto sugerir, para expresarnos en términos aristotélicos, que en la comedia se operaría un fenómeno catártico paralelo a la *kátharsis* trágica, del que se ocuparía Aristóteles en el libro perdido de su *Poética*, como tan hábilmente ha sabido jugar con ello Umberto Eco en *El Nombre de la Rosa*. Averiguar qué pasiones se liberarían con esta catarsis cómica lo han intentado con resultados diversos los estudiosos. A. Feldmann³, por ejemplo, sostiene que los correlatos del φόβος καὶ ἔλεος trágicos son la risa y el

¹ El hacerlas implica emitir juicios de valor, como Aristóteles (*Eth. Nicom.* VIII, 1128 a-b). El hombre ingenioso (εὐτράπελος) ocupa el justo término medio entre la ὑπερβολή del chocarrero (βαυμολόχος) y la ἔλλειψις del ἄγροικος καὶ σκληρός. Y de ahí la negativa valoración de la Comedia antigua: καὶ ἡ τοῦ ἐλευθερίου παιδιὰ διαφέρει τῆς τοῦ ἀνδραποδώδους, καὶ πεπαιδευμένου καὶ ἀπαιδεύτου. Ἴδιοι δ' ἂν τις καὶ ἐκ τῶν κομφοδίων τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν. τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἢ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἢ ὑπόνοια. διαφέρει δ' οὐ μικρὸν ταῦτα πρὸς εὐσημοσύνην (1128 a 22-25). En parecido sentido Demetrio (*De elocutione* § 168) distingue entre el εὐχάριστος y el γελοιοποιός.

² Aristóteles (*Eth. Nic.* VIII, 1127 b 17) habla de momentos de descanso en la vida en los que se pasa el rato bromeando: Ὁδῆς δὲ καὶ ἀναπαύσεως ἐν τῷ βίῳ, καὶ ἐν ταύτῃ διαγωγῇ μετὰ παιδιᾶς.

³ "The Quintessence of Comedy", *CJ* 43 (1948) 393-98.

desprecio cómicos, en tanto que M.L. Cooper⁴, con mayor acierto a nuestro juicio, piensa más bien en la cólera y la envidia y Kenneth J. Rockford⁵ en el deseo y la esperanza.

Para Platón también lo que provoca la risa es la presunción por parte de alguien de ser más rico, más bello o más virtuoso de lo que es en realidad. Y por eso la gente se ríe hasta de los amigos burlándose de esa debilidad suya⁶. Para Aristóteles⁷ lo ridículo es un defecto o una deformidad que no causa dolor ni daño, y de la misma opinión se muestra Quintiliano⁸, cuando sostiene que mueven a risa los defectos del cuerpo o del ánimo ligeramente reprobables. Con estos precedentes Hobbes⁹ definió como 'a sudden glory' (en contraposición a "'vain-glory' which consisteth in the feigning or supposing of abilities in ourselves which we know are not"), la pasión que produce "those 'grimaces' called 'laughter'; and is caused either by some sudden act of their own that pleaseth, or by the apprehension of some deformed thing in another by comparison whereof they suddenly applaud themselves", es decir, como un acceso repentino de autoestima, nacido de la autocomplacencia con algo que se ha hecho o de la toma de conciencia de la propia superioridad en comparación con las debilidades ajenas.

⁴ *An Aristotelian Theory of Comedy*, New York, 1927, 64-67.

⁵ "Desire with Hope, Aristophanes and the Comic Catharsis", *Ramus* 3 (1974) 41-64.

⁶ El componente sado-masoquista de la comedia queda bien de manifiesto en la discusión sobre la naturaleza de lo ridículo. Ridículos son los pagados de sí mismos sin fundamento e incapaces de vengarse cuando son objeto de befa. Quienes pueden hacerlo, por el contrario, son fuertes y temibles. Alegrarse del mal de los amigos —y no otra cosa es el desconocimiento de sí mismo— es φθόνος, y si la risa da placer, al reírnos de la presunción de nuestros amigos no hacemos sino κεραννύντας ἡδονὴν φθόνῳ λύπη τὴν ἡδονὴν ξυκεραυνῶναι (*Phil.* 49B-50 A).

⁷ *Poet.* V. 1449 a 34: τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

⁸ *Inst. or.* VI 3, 7: *Neque enim ab ullo satis explicari puto, licet multi temptauerint, unde risus, qui non solum factu aliquo dicitur, sed interdum quodam etiam corporis tactu lacessitur. Praeterea non una ratione moueri solet; neque enim acute tantum ac uenuste, sed stulte iracunde timide dicta ac facta ridentur, ideoque anceps eius ratio est, quod a derisu non procul abest risus. Habet enim, ut Cicero dicit, sedem in deformitate aliqua et turpitudine: quae cum in aliis demonstrantur, urbanitas, cum in ipsos dicentis recidunt, stultitia uocatur.* La referencia de Cicerón es *De orat.* II 236: *locus autem et regio quasi ridiculi ... turpitudine et deformitate quadam continetur*, lo que repite lo dicho por Aristóteles en el pasaje citado *supra*.

⁹ *Of Man, Being the First Part of Leviathan*, Chapter VI, The Harvard Classics, New York, 1965, tomo 34, p. 342.

En la misma línea de pensamiento, aunque con diferencias importantes de matiz, se ha visto en la risa una manifestación de autoafirmación individual a costa de degradar lo que se opone al yo, o una manera de descargar represiones sociales o impulsos agresivos, como Freud¹⁰. Que en la comicidad hay ciertos componentes sadomasoquistas y que con ella se opera una venganza sobre una realidad discorde con los propios deseos, es algo que ya señaló Claire Préaux¹¹. Pero este enfoque de los hechos, atento exclusivamente al aspecto psicológico de lo cómico, a la reacción subjetiva ante el estímulo, pierde de vista el referente objetivo del fenómeno, es decir, los aspectos intelectuales de aquello que despierta la reacción psicósomática de la risa. Y esta vertiente intelectual fue la que llamó la atención de la filosofía inglesa y alemana en el siglo XVIII. Se vio entonces que la risa nacía del atisbo de dos o más partes o circunstancias, inapropiadas o incongruentes entre sí, cuando se las veía reunidas en un mismo objeto, tal como si adquirieran una relación mutua a partir de la manera peculiar en que la mente se percata de ellas.

Esta fecunda concepción, que pone lo cómico en un plano de síntesis conceptual muy semejante al de la metáfora, fue desarrollada en el siglo XIX y no ha dejado de elaborarse hasta el presente. Para Schopenhauer¹² lo cómico se producía por la "inclusión paradójica, y por tanto inesperada, de un objeto en una noción que, por lo demás, le es heterogénea", es decir, por la "incongruencia entre una idea y el objeto pensado con ella, entre lo abstracto y lo concreto". Para un ensayista como A. Koestler¹³ la comicidad deriva de percibir simultáneamente una situación en dos contextos asociativos o sistemas de referencia, coherentes en sí mismos, pero mutuamente incompatibles. El chiste, la ocurrencia graciosa, el rasgo de ingenio, presuponen la creación intelectual de un mensaje con esa posibilidad de doble intelección y un desciframiento simultáneo de su duplicidad significativa por parte del receptor en un acto recreativo de la misma índole. La captación de lo transmitido en el doble plano de referencia, si emisor y receptor operan con un mismo código, se efectúa inmediatamente, y la señal

¹⁰ En su archiconocido estudio de 1905 *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*.

¹¹ "Ménandre et la société athenienne", *Chron. d'Égypte* 32 (1957) 88-89.

¹² *Die Welt als Wille und Vorstellung* 2 (1859) 99.

¹³ Cf. su excelente artículo "Humour and Wit" en *The New Encyclopaedia Britannica* (1982), vol. 9, 5-11. Puede completarse la información en el también excelente artículo de W. Preisendanz, "Komische (das), Lachen (das)" en J. Ritter-K. Gründer (edd.), *Historische Wörterbuch der Philosophie*, vol. 4, cols. 889-893.

de que el mensaje se ha interpretado correctamente es la risa, en la que se descarga la tensión de la expectación, liberada al efectuarse la transferencia de una línea de pensamiento de un contexto a otro. El humor, por tanto, es una manifestación de la creatividad humana inserta en un *continuum* que abarca desde la obra poética a la científica. Tanto el cómico, como el poeta, como el investigador, descubren analogías y conexiones entre las cosas que pasan inadvertidas a una consideración superficial de las mismas.

Por último, la risa es un fenómeno social de carácter expansivo y contagioso. La risa, según han puesto de relieve Bergson¹⁴ y sus continuadores como E. Dupréel¹⁵, suele efectuarse en grupo. Lo cómico tiene una vertiente social y cultural, una vertiente histórica. No todos los hombres se ríen de las mismas cosas, ni en todas las épocas y culturas se ríe de la misma manera. Entre el creador del humor, entre el cómico y su público, debe existir una coincidencia de fondo en aspiraciones, valoraciones y prejuicios, ya que en muchos casos la risa no es sino un castigo impuesto por la sociedad al individuo que no se acomoda a las expectativas del grupo social.

Con estas premisas se pueden clasificar los rasgos de la comicidad aristofánica según correspondan a las tres vertientes, intelectual, emocional y social del fenómeno universal de lo cómico. A la vertiente intelectual corresponde la *originalidad*, a la emocional el *énfasis reiterativo*, y al componente social el *carácter popular* de algunos de sus recursos. Como muy bien observara Antífanes en su Ποίησις¹⁶, la cualidad fundamental del poeta cómico es la inventiva, tanto en la creación de personajes, como en los argumentos de sus piezas y en las situaciones donde éstos se desarrollan. Gracias a la originalidad se pueden poner en marcha los mecanismos de la 'bisociación' (término acuñado por Koestler) o doble asociación anteriormente aludidos. Es éste un aspecto que destaca en primer término en la *producción aristofánica*. Lo típicamente suyo es la *fantasía desbordada*, que lleva al espectador de sorpresa en sorpresa.

Como desde Th. Zielinski¹⁷ se viene observando, las comedias aristofánicas arrancan de una situación desesperada que origina una idea salvadora, puesta en ejecución por el héroe cómico, cuyos efectos beneficiosos se ejemplifican en unas cuantas situaciones. En todas las piezas, como muy

¹⁴ Su ensayo *Le rire* data de 1900.

¹⁵ "Le problème sociologique du rire", *Rev. Philos. France Etranger* 106 (1928) 228.

¹⁶ Fr. 191, II 256 Edm.

¹⁷ *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, 1885.

bien ha señalado Klaus Dietrich Koch¹⁸, hay que distinguir una idea crítica procedente del examen de la realidad y un tema cómico, que es la proyección de esa idea crítica al plano de la creación artística, su transposición a lo fantástico y a lo cómico. Y es precisamente en estos temas cómicos con sus contradicciones internas, con la *deductio ad absurdum* de la ocurrencia inicial, donde mejor se manifiesta el aspecto intelectual de la comicidad aristofánica, lo que llamaríamos su sentido del humor. Dos comedias pueden ilustrar lo dicho, *Las nubes* y el *Pluto*. En la primera Estrepsíades se muestra decidido a pagar lo que se le pida con tal de que se le enseñe el argumento que sirve para no pagar. En la segunda, a fin de que reparta Pluto bien la riqueza entre los hombres, se le debe 'salvar' de la ceguera que precisamente le causó 'Zeus salvador'.

Contrapuesto a este componente intelectual es el emocional, consistente en la llamada a impulsos sádicos, sexuales, escatológicos, o en la repetición de la misma situación o de una frase clave. Aunque Aristófanes no abuse de ellas, son frecuentes en sus comedias las escenas de golpes o de insultos¹⁹ que constituyen una de las fuentes más primitivas y elementales de la comicidad. También prodiga las alusiones sexuales, aunque sin incurrir en la pornografía, si por tal se entiende un tipo de literatura que excite la concupiscencia. No falta tampoco el componente escatológico, aunque dosificado y con una tendencia y una finalidad propias. La *πορδή*, por ejemplo, se le escapa a una persona a quien se quiere tildar de cobardía, o rompe el silencio exigido por una situación solemne, o aparece en unión con un juego de palabras. En el relato indirecto sirve para expresar despreocupación o miedo, para ridiculizar una situación o indicar menosprecio²⁰. Por su parte, las reiteraciones hacen más lento el desarrollo de la acción, explotando situaciones que acumulan la tensión que se descarga en risa: por ejemplo, las enojosas peticiones de Diceópolis a Eurípides en *Acarnienses*, el *ἄγῶν κολακείας* entre el Morcillero y el Paflagonio en *Caballeros*, los repetidos ensayos de fuga de Filocleón en *Avispas*, el largo viaje de Dioniso en *Nubes* etc.

En tercer lugar, como rasgo típico de la comicidad aristofánica se ha de

¹⁸ *Kritische Idee und komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der Aristophanischen Komödie*, Bremen, 1965.

¹⁹ Cf. Enzo Degani, "Insulto ed escrologia (αἰσχρολογία) in Aristofane", *Dioniso* 57 (1987) 31-42.

²⁰ Cf. Radislav Hosek, *Lidovost a lidové motivy u Aristofana*, (*Die Volkstümlichkeit und die Volksmotive bei Aristophanes*), Praha, 1962.

destacar su carácter eminentemente político y social, de crítica de una situación insatisfactoria, eso que la estética marxista denomina *Volkstümmlichkeit*, es decir, el operar con las contradicciones de la sociedad desde una toma de postura favorable a los intereses del pueblo. Si bien, desde la óptica marxista, sólo puede aplicarse el término a los artistas modernos, cabe, sin embargo, percibir en la literatura antigua elementos tendentes a la *Volkstümmlichkeit*, las llamadas por Hosek *volkstümmliche Tendenzen*. La comedia aristofánica, al luchar por la paz y oponerse a los excesos de los demagogos, está defendiendo los verdaderos intereses del pueblo y por ende cumple con los requisitos de la axiología marxista²¹. Inducen a esta conclusión los postulados estéticos de esta corriente filosófica que hace derivar lo cómico de una valoración crítica de fenómenos negativos, aunque enmendables por la acción de las fuerzas sociales, y estima el conflicto cómico como una disputa suscitada por una provocación que lleva en sí implícita una contradicción. La parte provocada, aparentemente más débil, al desenmascarar esa contradicción y poner al descubierto la escasa entidad de lo que infundía respeto y temor, desencadena los mecanismos de la risa. En todas las comedias de Aristófanes (salvo *Las tesmoforiantes*), considera Isolde Stark²², subyace una contradicción social que todos pueden reconocer en la vida pública. El héroe cómico, como representante de sus conciudadanos, la hace patente y la elimina transponiéndola del plano político al mundo casero, donde es dueño y señor y puede, por tanto, obrar con plena soberanía. Así hace la paz con Esparta (*Acarnienses, Paz*), vence a Cleón como símbolo de una demagogia negativamente valorada, devuelve a Demo su antiguo

²¹ A parecida conclusión, aunque partiendo de premisas muy diferentes llega Lidia Massa Positano, "Aristofane e il comico", ΚΩΜΩΙΔΙΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ, *Studia Aristophanea viri Aristophanei W.J. Koster in honorem*, Amstelodami, 1957, 82-107. En las comedias aristofánicas se debaten los mismos problemas que en los *Erga* de Hesíodo y en la poesía soloniana, pero en ellas las quejas anteriores se transforman en utopía. Si la tragedia en su protagonista ideal, el héroe trágico, nos muestra al hombre tal como debiera ser, dejando la nostalgia de un modelo ejemplar de humanidad predestinado a la catástrofe al chocar con las condiciones de la realidad, la comedia presenta, en cambio, unas condiciones utópicas que se niegan como realidad con la propia risa que suscitan, pero que reflejan el anhelo general de una vida más justa.

²² Cf. sus trabajos "Soziale Relationen und komisch-ästhetische Kommunikation in der ersten Krisenphase Athens", *EAZ* 16 (1975) 315-322, "Das Verhältnis des Aristophanes zur Demokratie der athenischen Polis", *Klio* 57 (1975) 329-364, "Die Friedenstücke des Aristophanes" en María Erxleben (ed.), *Der Friedengedanke im antiken Drama. Protokoll eines Kolloquiums* (Beitr. der Winckelmann-Ges. XV Stendal Winckelmann-Ges. 1987), pp. 53-60.

esplendor (*Caballeros*) y erradica de Atenas la sofística (*Nubes*). La comicidad en estas piezas es satírica, por adoptar una actitud enérgicamente crítica con su objeto, propugnando su desaparición del horizonte ciudadano. Se representan en una época en que la creciente democratización había establecido una relativa armonía en la población ateniense, ya que la igualdad política formal encubría hasta cierto punto las tensiones y desequilibrios sociales. Corresponden a un primer período de actividad que se extiende desde el 427 al 421 a.C.

En un segundo período, desde el 420 al 405, aún conservando sus ideales democráticos, Aristófanes los saca del marco de la polis para hacerlos extensivos a la comunidad entera de los griegos (*Lisístrata*, parábasis de *Ranas*). Como plano de comparación para la ciudad-estado en crisis, a efectos de producir el 'distanciamiento' brechtiano, se eligen ahora el aire (*Aves*), las mujeres en calidad de *πολιται* (*Lisístrata*) o el mundo subterráneo (*Ranas*). Pero la comicidad del autor va perdiendo ímpetu combativo, cuanto mayor firmeza adquiere su creencia en la ruina de la polis. De satírica se trueca en irónica, pues la ironía se ejerce, cuando la superioridad moral de quien tiene la razón en el conflicto cómico no se halla respaldada en la realidad por la correlación de fuerzas. En un último período, al que corresponden *Asambleistas* (392 a. C.) y *Pluto* (388), Aristófanes, desengañado del funcionamiento de las instituciones políticas de la democracia, centraría su atención en las contradicciones económico-sociales de Atenas, renunciando a darles la debida réplica que las evidenciara como rectificables. Su actitud ante las mismas se haría ya declaradamente irónica.

Tanto los trabajos de Isolde Stark, como el de Helmut Schareika²³, le hacen desempeñar a nuestro autor un papel en la historia universal de la lucha de clases, como paladín de las tendencias 'progresistas', que dista mucho de corresponderle. Y la causa fundamental de este erróneo enjuiciamiento, dejando de lado otros presupuestos escolásticos, es esa unilateral concepción de lo cómico como crítica social, como protesta y denuncia de situaciones corregibles por las masas una vez dueñas de su destino, cuando lo cómico, según vimos, es un fenómeno más complejo y no exento, por presuponer una coincidencia de mentalidad entre el autor y su público, de ciertas connotaciones tradicionalistas y hasta reaccionarias. La comedia

²³ *Der Realismus der aristophanischen Komödie. Exemplarische Analysen zur Funktion des Komischen in den Werken des Aristophanes* (Europ. Hochschulschr. R. XV Klass. Philol. und Lit. XIII), Bern, 1979.

aristofánica sintoniza, sí, con las aspiraciones del pueblo, pero esta coincidencia, que le otorga su trasfondo de seriedad y está en la base de la 'idea cómica', debe trasponerse a un tema cómico, captable en todas sus implicaciones por amplios sectores de la sociedad. Esto impone ciertos límites a la originalidad del poeta, que ha de atenerse a pautas de eficacia comprobada, acomodando temas y recursos a los gustos del gran público y a su sentido del humor.

Los antiguos hacían derivar los efectos cómicos de la acción (πράγματα), es decir, el argumento sobre el que gravitaba la comedia (μῦθος), y del tipo especial de locución (γελοία λέξις)²⁴. En substancia, esta división coincide con lo que actualmente se denomina *humor situacional* y *humor verbal*. A esto habría que añadir el *humor visual*, es decir, los resortes externos de la risa derivados de las condiciones de la representación. El motivo sobre el que se construye el argumento, lo que, adoptando la terminología de Klaus Dietrich Koch, se llamaría el 'tema cómico', suele entrañar una paradoja que es en sí un estupendo hallazgo: por ejemplo, el mostrarse dispuesto a pagar cualquier suma con tal de aprender el argumento que sirve para no pagar (*Nubes*), concluir que para librarse de un sinvergüenza sin escrúpulos es menester sustituirlo por un sinvergüenza todavía mayor (*Caballeros*), o realizar en sentido inverso a la vejez pruebas propias de la *ephebeia* como el Filocleón de *Avispas*²⁵. Las situaciones y la acción en general se construyen con arreglo al juego del *contraste* y de lo *inesperado*. Armando Plebe²⁶ estima que la técnica del contraste, en relación con la estructura epirremática, es la característica de la Comedia antigua, en tanto que la de lo inesperado sería la propia de la Comedia nueva. Según este mismo autor, son tres los tipos fundamentales de contraste, que aparecen sobre todo en el agón; el *litigio a duelo*, en el que la discusión se desarrolla entre dos contrincantes (*Caballeros*, *Nubes* y en parte *Ranas*); el *contrasto defensivo*, entre un personaje y un grupo de adversarios (*Acarnienses*, *Avispas*); y el *dibattito utopistico*, enfrentamiento entre el mundo real y

²⁴ Aristóteles (*Poet.* IV 1449 a 19) dice que la comedia evolucionó del drama satírico ἐκ μικρῶν μῦθων καὶ λέξεως γελοίας, Quintiliano (*Inst. or.* VI 3, 7) pone en *facto aliquo dictoue* el origen del *risus*, el Anonym. *Περὶ κωμῳδίας* XV 1 Cantarella dice: ὅτι ὁ γέλωσ τῆς κωμῳδίας ἐκ τε λέξεων καὶ πραγμάτων ἔχει τὴν σύστασιν y lo mismo aparece en el Anonym. XVI 17.

²⁵ Cf. A.M. Bowie, "Ritual Stereotype and Comic Reversal. Aristophanes' Wasps", *BICS* 34 (1987) 112-125.

²⁶ *La nascita del comico*, Bari, 1956.

el utópico (*Aves*, *Lisístrata*, *Asambleístas*). Con todo, la técnica de lo inesperado, propia de la comedia de todos los tiempos, desempeña un papel mucho mayor que el estimado por Plebe, que parece identificar el ἀπροσδόκητον con la intriga.

Dentro del humor situacional (y también en el verbal) ocupa un destacado lugar en la comedia aristofánica la *parodia*. Los antiguos por parodia entendían exclusivamente la imitación burlesca de formas literarias, pero como en la producción aristofánica no sólo aparece este tipo de imitaciones, sino que también se encuentran remedos de plegarias²⁷, de escenas judiciales (*Avispas*), asambleas (*Tesmoforiantes*), recepción de embajadores (*Acarnienses*), hoy se tiende a dar al término un sentido que abarque tan amplia fenomenología. Para H. Grellmann²⁸ la parodia es una imitación que pretende un efecto cómico, conservando los elementos formales del modelo serio, aunque modificándolos de suerte que no se adapte al contenido. Y sobre esta definición Peter Rau²⁹ ha realizado algunas importantes precisiones, como la de observar que a veces el punto de gravedad de la parodia reside precisamente en la alteración de los elementos formales (diminutivos en palabras trágicas, obscenidades) que implican una ruptura del estilo. La parodia presupone el conocimiento previo del modelo imitado y su reconocimiento, en sus semejanzas y en sus diferencias, en el remedo paródico. El efecto cómico reside precisamente en la incongruencia. En el modelo la relación entre forma y contenido es armónica. En la parodia se rompe conscientemente esa armonía, de tal manera que la expectación del público se viene abajo por los desequilibrios formales y objetivos. Su efecto cómico no procede de un simple contraste entre forma y contenido, sino de una contradicción sorprendente entre lo que se esperaría de la imitación de un modelo armónico en forma y contenido y su aplicación de hecho a circunstancias banales y ridículas.

Desde el punto de vista del modelo, hay en la producción aristofánica parodias de la épica, de la lírica, de refranes, plegarias e instituciones, pero sobre todo de la tragedia. De ella se toman elementos estructurales (prólogo, *rhexis*, aparición del mensajero, στιχομυθία), motivos (apóstrofe, lamen-

²⁷ Cf. Hermann Kleinknecht, *Die Gebetparodie in der Antike*, Stuttgart, 1937.

²⁸ "Parodie" en Merker-Stammler (edd.), *Reallexikon der deutschen Lit. Gesch.* II 630.

²⁹ *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form bei Aristophanes* (Zetemata. Monographien zur Klassischen Altertumswissenschaft, Heft 45), München, 1967. Cf. también F. Guglielmino, *La parodia nella commedia greca antica*, 1928 y María Grazia Bonanno, "Παρατραγωδία in Aristofane", *Dioniso* 57 (1987) 135-167.

tación, saludos, anagnórisis) y escenas enteras. La paratragedia es el principio motor de *Tesmoforiantes*, donde se entra a saco en el *Palamedes*, la *Helena* y la *Andrómeda* de Eurípides, cuyo *Télefo* y su *Belerofontes* son ampliamente manejados también en *Acarnienses* y *Paz*, respectivamente. En las parodias se juega con tres planos: el de la realidad, el de la ilusión escénica y el ficticio de la tragedia, y su efecto cómico se basa tanto en la técnica del contraste, como en la del ἀπροσδόκητον³⁰. El contraste, conocido el modelo, se origina entre la realidad trivial o la farsa extravagante propia de la comedia y el idealismo patético de la tragedia. El *aprosdóketon* se produce especialmente en las parodias de sentencias, cuando a un dicho conocido se le da un giro insospechado.

A la misma técnica se ajusta el modelado de las *dramatis personae*, que, desde el punto de vista de su entidad dramática, se pueden dividir en *personajes imitativos* y *representativos*. En el censo enorme de títeres escénicos de las comedias aristofánicas hay un primer grupo de ellos que corresponden a individuos de carne y hueso, a figuras contemporáneas bien conocidas del público: militares como Lámaco, dramaturgos como Agatón y Eurípides, demagogos como Cleón y filósofos como Sócrates. El modo de hacerlos intervenir en la trama, confiriéndoles eficacia cómica, es doble: por un lado, se les presenta de una manera unilateral, exagerándose sus rasgos distintivos y degradándose sus acciones (*caricaturización*); por otro, se tiende a hacer de ellos personajes representativos de amplios sectores sociales, aplicándoseles rasgos que no son suyos (*típificación*). Lámaco deviene así un anticipo del *miles gloriosus*, Agatón un símbolo del preciosismo afeminado de la poesía a finales del siglo V a. C., Eurípides un portavoz de ideas destructoras de la esencia misma de la tragedia, y Sócrates la encarnación de la sofística y de la filosofía. La comicidad de estas figuras en su trasunto escénico reside, como en la parodia, en la incongruencia entre su parecido con el modelo real y lo que hacen y dicen en la escena. Si no evocaran en el público a la vez lo esperado de su figura y asociaciones en contraposición paradójica con su manera conocida de ser y de comportarse, dejarían de ser figuras cómicas. Y algo parecido ocurre también en la pre-

³⁰ Los σκώμματα παρὰ προσδοκίαν fueron bien reconocidos por la crítica literaria de los antiguos. Aristóteles, *Rhet.* III 11, 6, 1412 a 31, refiriéndose a lo παράδοξον y μὴ πρὸς τὴν ἔμπροσθεν δόξαν cita el siguiente 2 an: ἔστειχε δ' ἔχων ὑπὸ ποσσὶ χίμηθλα. El término esperado πέδιλα ('sandalias') es sustituido por 'sabañones'. Cicerón se refiere al *iocus praeter expectationem* como un *notissimum ridiculi genus*. Cf. Quint. VIII 5, 15 y Tiber. Περὶ σχήμ., *Rhet. Graec.* Spengel III 66.

sentación escénica de los dioses (Posidón, Dioniso, Iris, Hermes, Plutón) y los personajes mitológicos (Caronte, Éaco, Heracles) que aparecen con un grado de caricaturización rayano en la irreverencia.

En cuanto a los personajes inventados, a cuyo carácter representativo hemos aludido, se pueden establecer, según su grado de tipificación e importancia dramática, varias categorías. Los protagonistas de la acción, el héroe cómico (de cuya estructura ya dijo Cedric H. Whitman³¹ lo fundamental) y su antagonista, salvo en *Caballeros*, llevan nombres parlantes o nombres propios aplicables a colectivos de características similares, lo cual es un indicio seguro de cierto grado de tipificación. Si Demo, en realidad designa al pueblo ateniense, Diceópolis comprende el conjunto de ciudadanos partidarios de la 'ciudad justa'³²; Trigeo alude al oficio de viñador; Estrepsíades, Evélpides, Pistetero describen estados y disposiciones de ánimo; Filocleón y Bdelicleón presentan la polarización de los sentimientos populares a favor y en contra de un liderazgo político; Praxágora y Lisístrata denotan el papel y la función desempeñada en la pieza. El nombre describe también el punto de partida de la situación cómica: Fidípides (literalmente 'hijo del que ahorra en caballos'), contrariamente a lo que sugiere la etimología del patronímico, ha causado la ruina económica de su padre por sus desmedidas aficiones hípicas, poniéndole en la desesperada situación que da origen al tema cómico de *Nubes*.

Tipos cómicos cuyo origen puede rastrearse en el teatro siciliano, basados en la diversidad de mentalidades según el origen étnico, la clase social o la profesión, aparecen en las escenas secundarias de carácter ejemplificatorio. Son los ἀλαζόνες, εἰρωνικοί, βωμολόχοι, teorizados en el *Tractatus Coislinianus*, 8, p. 34 Cantarella, cuya presencia independiente de las principales figuras dramáticas no puede detectarse con seguridad en la producción aristofánica, ya que sus rasgos se confunden con los de éstas. El rústico (ἄγροικος), por ejemplo, aparecía como tipo cómico en la comedia siciliana, y rústicos son Diceópolis, Trigeo, Estrepsíades, Crémilo y Filocleón, pero no en cuanto representantes de la pura rusticidad, sino de las diversas reacciones del campesinado ante la política, la paz, la nueva educación etc.

³¹ *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1964.

³² Buscarle un correlato real al personaje, bien sea éste Éupolis como piensa E.L. Bowie, "Who is Dicaeopolis?", *JHS* 108 (1988) 183-185, bien sea el propio Aristófanes como estima Dana Sutton Ferrin, "Dicaeopolis as Aristophanes, Aristophanes as Dicaeopolis", *LCM* 13 (1988) 105-108, carece a nuestro juicio de sentido.

En el censo del personal aristofánico hay, asimismo, personificaciones y alegorías, que son una manifestación más de la tendencia del pensamiento griego a la tipificación. Aristófanes hace un uso mayor de las personificaciones que la epopeya, prefiriendo crear sus propios personajes mitológicos a tomarlos del repertorio tradicional (p.e. Pólemos en vez de Ares). Jamás las presenta de una manera coherente y continua y se complace, como ya Newiger había observado, en transferirlas a la esfera de lo real, para retomar después su carácter figurado³³. Otro tanto ocurre con los personajes alegóricos, que a la vez son ellos mismos y quienes se estima que simbolizan: el Paflagonio simultáneamente representa al esclavo de un pequeño propietario y a Cleón, y Demo a su dueño y al pueblo ateniense. Este recurso, que le da al poeta amplia libertad para ejercer cualquier clase de crítica, se muestra eficaz también como fuente de comicidad, al captarse simultáneamente lo que dicen y hacen los íteres escénicos en un doble plano referencial.

Junto a los recursos del humor situacional, nuestro autor se caracteriza, como ya observara a su pesar Plutarco³⁴ en su comparación de Aristófanes con Menandro, por ser un maestro en el manejo del humor verbal. Intentar hacer una clasificación exhaustiva de los efectos cómicos producidos por su manipulación del lenguaje, al estilo de las realizadas por los antiguos³⁵, rebasa de momento nuestro propósito. Nos limitaremos a señalar unos cuantos puntos esenciales. Como ya advertimos, la parodia desempeña también un papel de primerísima importancia en el humor verbal. Aristófanes parodiaba plegarias, oráculos, proverbios y relatos de sueños, en las formas este-reotipadas que les eran familiares a sus contemporáneos. Siente, con todo, una especial predilección por remedar la dicción trágica, bien citando libre-

³³ Cf. María Grazia Bonanno, "Metafore redive e nomi parlanti (sui modi del Witz in Aristofane)" en *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, Urbino, 1987, I 213-228.

³⁴ *Mor.* 853 C (Συγκρίσεως Ἀριστοφάνους καὶ Μενάνδρου ἐπιτομή. 2): ἔνεστι μὲν οὖν ἐν τῇ κατασκευῇ τῶν ὀνομάτων αὐτῷ τὸ τραγικὸν τὸ κωμικὸν τὸ σοβαρὸν τὸ πεζὸν. ἀσάφεια. κοινότης. ὄγκος καὶ διάρμα. σπερμολογία καὶ φλυαρία ναυτιώδης.

³⁵ Hermógenes, Περὶ μεθόδου δεινότητος, 34 (Περὶ τοῦ κωμικῶς λέγειν), *Rhetores Graeci* Spengel II 453 s. distingue tres formas de humor verbal: κατὰ παρωδίαν, τὸ παρὰ προσδοκίαν y τὸ ἐναντίας ποιεῖσθαι τὰς εἰκόνας τῆ φύσει. Pero la parodia y el aprosdóketon pertenecen también al humor situacional. Tanto el *Tractatus Coislinianus*, como los Anonym. Περὶ κωμωδίας XV y XVI 17 Cantarella enumeran siete modalidades de humor verbal: la *homonimia*, la *sinonimia*, la *reiteración* de la misma palabra o frase (ἀδόλεσχία), la *paronimia*, el *diminutivo* (ὕποκορισμός), la *enálage* y la *forma de dicción*.

mente lugares concretos, con versos o hemistiquios ligeramente cambiados, bien variando o deformando su modelo con un trueque de sonidos o mediante la adición de trivialidades. Pero también sabe emplear magistralmente el *sermo tragicus* (p.e. *Acarnienses* 418 ss., *Avispas* 1238 ss., *Ranas* 470 ss.) y al modo trágico les hace hablar con malignidad a sus víctimas predilectas, Eurípides, Lámaco, Agatón; y no sólo a éstos, sino también a sus criados, como si se les hubieran contagiado los giros redichos de sus amos. Otras veces recurre al léxico trágico para elevar irónicamente el nivel del lenguaje o parodia las formas poéticas trágicas: el θρηῖνος, el κομμός, la μωνωδία, etc.

Acudir a las formas más nobles de versificación para expresar necedades o trivialidades, por la eficacia de la incongruencia entre forma y contenido, ha sido desde siempre un recurso favorito de los cómicos³⁶. Un empleo abusivo del mismo en la comedia aristofánica es la corrupción o descomposición paródica de una forma trágica: por ejemplo, el canto del siervo de Agatón, que pasa del estilo lírico al lenguaje vulgar, o la escena de Eco³⁷ en *Tesmoforiantes*. Y este caso nos acerca al fenómeno denominado *Travestie* por P. Rau³⁸ y que podríamos traducir por 'distorsión'. La 'distorsión' es lo inverso de la parodia. En la parodia se aplican predicados elevados a sujetos humildes, lo trivial se expresa en lenguaje grandilocuente. En la 'distorsión' se mantiene el contenido de un modelo serio, pero se le reviste de una forma inferior e inapropiada a su categoría; se degrada lo sublime envolviéndolo en formas ridículas y burlescas. Y esto es lo que hace Aristófanes con Dioniso, Prometeo, Heracles y Hermes. Este recurso que roza lo chabacano pertenece a las capas más bajas de la comicidad.

Fuera de la parodia, el humor verbal aristofánico ofrece dos vertientes principales: las *formaciones de comicidad propia* y los *juegos con el significante y el significado de las palabras*. En el primer caso nos referimos a un hecho de experiencia en todo idioma. Hay palabras que, por su formación, infrecuencia de uso o carácter insólito, despiertan de por sí la hilaridad³⁹.

³⁶ Que infringen así la norma de observar τὸ πρέπον en todo, expresando τὰ μικρὰ μικρῶς, τὰ μεγάλα δὲ μεγάλως (Demetrius, *De elocutione* § 120).

³⁷ Sobre ella, cf. Patrizia Mureddu, "Un caso singolare di teatro nel teatro. La scena di Eco nelle *Tesmoforiantes*", *AFLC* 6 (1987) 15-22.

³⁸ *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes* (Zetemata. Monographien zur Klassischen Altertumswissenschaft. Heft 45), München, 1967, 17 ss.

³⁹ Cf. C. Morenilla Talens, "Procedimientos fónicos de estilo en Aristófanes", *ECIás.* 27 (1985), nº 89, 39-59.

Piéñese, por ejemplo, en el efecto grotesco y, por ende cómico, originado por la acumulación de esdrújulos (vocablos poco frecuentes en castellano) en un mismo verso, recurso del que echan mano autores como Muñoz Seca. A esta categoría pertenecen los neologismos y compuestos desmesurados tan característicos de Aristófanes.

Los efectos cómicos en el plano del significante se pueden agrupar en tres categorías: los ὁμοιόπτωτα o cadencias rimadas; la imitación de dialectos⁴⁰ o acentos extranjeros⁴¹ (el megarenses y el beocio en *Acarnienses*, el espartano en *Lisístrata*); y las secuencias fónicas sin sentido que remedan una lengua extranjera (el persa en *Acarnienses*) y se prestan a los más dispares ensayos de interpretación⁴². De la comicidad basada en los sonidos, que se encuentra en el grado más bajo del humor verbal (v.gr. el retruécano), se asciende al juego de palabras y, por tanto, de conceptos. Cantera inagotable del humor verbal es la homonimia y el contraste entre el sentido metafórico y el literal de un término. Con el choque entre la lógica profesional, que da a los términos del lenguaje un sentido especializado, y la del sentido común, que los toma en su acepción más vulgar, se opera ampliamente en la escena del adoctrinamiento de Estrepisíades por Sócrates en *Las nubes*. Algo diferentes son las evocaciones etimológicas forzadas que dan

⁴⁰ Sobre el tiento con que hay que andarse para fijar el texto, cf. Gerard Verbaarschot, "Dialect Passages and Text Constitution in Aristophanes' *Achamians*", *Mnemosyne* 41 (1988) 269-275.

⁴¹ Cf. Claude Brixhe, "La langue de l'étranger non grec chez Aristophane" (Actes du colloque organisé par l'Institut d'études anciennes, Nancy, mai 1987, sous la dir. de Raoul Lonis), *Trav. et mém. de l'Univ. de Nancy - Ét. anc.* IV Nancy Pr. Univ. de Nancy, 1988, pp. 113-138.

⁴² Las palabras del Pseudoartabanes en *Ach.* 100 (ἡ ἀρταρανε ξαρξας ἀπιαωνα σάρτα), partiendo del supuesto de que contenían genuino persa, han sido interpretadas por J. Friedrich, "Die altpersische Stelle in Aristophanes' *Achamern* (v. 100)", *IF* 38 (1921) 93-102, como: "Jerjes, el de piadosas intenciones, al estado ateniense". Según O. Hansen, "Zum persischen im Vers 100 der *Achamern* des Aristophanes", *Festschrift für Max Vasmer*, 1956, 177-180, querían decir: "Oíd, (Su) Majestad (el Rey) Jerjes escribe estos mandatos". Para K. J. Dover, "Notes on Aristophanes' *Achamians*", *Maia* 15 (1963) 7-8, significarían: "Iarta de nombre, hijo de Jerjes, sátrapa". Nos inclinamos con J. Wackernagel, "Zu der altpersischen Stelle in Aristophanes' *Achamern*", *IF* 38 (1921), en su crítica a la interpretación de Friedrich, a ver aquí reproducidas, tal como sonaban a oídos griegos, palabras persas, pero carentes de sentido. Y en ellas lo que más les chocaba a los atenienses era la abundancia de la vocal *a*, según ha puesto de manifiesto Carmen Morenilla-Talens, "Die Charakterisierung der Ausländer durch lautliche Ausdrucksmittel in den Persern des Aischylos sowie Den *Achamern* und Vögeln des Aristophanes", *IF* 94 (1989) 158-176.

un doble sentido a étnicos y nombres propios⁴³ y se prestan también a un fenómeno de doble asociación. Para lograr éste se emplea asimismo la sustitución o deformación fónica. En *Avispas* (v. 45) se le hace decir a Alcibíades, que confundía la vibrante apical y la lateral, a propósito de un tal Teoro que tenía la nariz corva: Ὀλῶς; Θέωλος τὴν κεφαλὴν κόλακος ἔχει, con lo cual 'cuervo' (κόραξ) se transformaba en 'adulador' (κόλαξ)⁴⁴. En esta misma pieza (vv. 836 y 895) al general Λάχης se le hace figurar con el nombre de Λάβης, lo que puede asociarse tanto con la noción de 'conquistador' como con la de 'ladrón'. Con sólo prolongar algo más de lo normal una silbante final se lograba uno de los llamados por Aristóteles⁴⁵ τὰ κατὰ γράμματα σκώμματα, que permitía entender Διδὸς καταβάτου como Διδὸς σκαταβάτου, para calificar con dudoso gusto y manifiesta irreverencia⁴⁶ al inmenso escarabajo pelotero (Οὐκ ἔσθ' ὅπως τοῦτ' ἔστι τὸ τέρας οὐ Διδὸς σκαταβάτου, *Pa:* v. 41 s.) que tiene preparado Trigeo para ascender al cielo.

El tipo de versificación, como ya hemos apuntado al referirnos a la paratragedia, puede también cumplir una función cómica⁴⁷ por la incongruencia entre la nobleza de la forma y la vulgaridad del mensaje con ella transmitido. Los docmios (y también los dímetros anapésticos), propios del lamento trágico, mueven a risa en la comedia por su efecto paratragédico.

La comicidad surgía también de las condiciones de la representación, entre las que están, la forma de declamar, el vestuario y la escenografía. Por el testimonio de autores antiguos, aunque no contemporáneos, tenemos noticia de las diferencias existentes entre la declamación trágica y la cómica. Los actores trágicos se ejercitaban en elevar la voz, y los cómicos en modularla con trémolos y cambios de tono, desde el grave al agudo. Como el propio nombre de πνίγος ('ahogo') indica, ciertas partes de la parábasis

⁴³ Cf. Paulette Ghiron-Bistagne, "Jongleries verbales sur les anthroponymes dans les comedies d'Aristophane", *CGITA* 5 (1989) 89-98.

⁴⁴ Cf. A. Andrisano, "Θέωπος nome parlante. Aristoph. Vesp. 42 s. etc", *MCr* 19-20 (1984-1985) 71-85.

⁴⁵ *Rhet.* III 11, 1412 a 30-35: τὰ δὲ παρὰ γράμμα (scil. σκώμματα) ποιεῖ οὐχ ὃ λέγει λέγειν, ἀλλ' ὃ μεταστρέφει ὄνομα, οἷον τὸ θεοδώρου εἰς Νίκωνα τὸν κίθαρωδὸν "θράζει σε" προσποιεῖται γὰρ λέγειν "θρῶξ εἰ σύ" καὶ ἕξαπατῶ.

⁴⁶ Sin llegar, no obstante, al extremo denominado κατὰ ἐναλλαγὴν por los tratados anónimos *Περὶ κωμωδίας* XV 1 y XVI 17 Cantarella de "Ὁ Βδεῦ δέσποτα (fr. com. adesp. 228 K.) ἀντὶ τοῦ Ζεῦ".

⁴⁷ Cf. Bernhard Zimmermann, "Parodia metrica nelle Rane di Aristofane", *SIFC* 6 (1988) 35-47.

y del agón se recitaban a un tempo muy rápido. La gesticulación que acompañaba a la recitación del papel era más violenta que en la tragedia y muchas veces obscena para producir un 'visual joke'. Lo mismo ha de decirse de los dos tipos de danza cómica el κέρδαξ y la σίκυντις, aunque a decir verdad no eran del gusto de Aristófanes.

El vestuario y la máscara cómica, como el propio poeta se encarga de advertir en la parábasis de *Nubes*, ya de por sí producían risa en el espectador ingenuo. Aunque ni las máscaras cómicas, ni los rellenos que acentuaban la curvatura del vientre y de los glúteos, ni los grandes falos colgantes portados por los actores, nos parezcan lo más apropiado para mover a risa, se ha de pensar que desempeñaban una función simbólica capaz de provocar ese reflejo en virtud de asociaciones que hoy se nos escapan, de forma parecida a como predisponen a la hilaridad en el espectador moderno los inmensos zapatones de Charlot, los pantalones caídos de Cantinflas o el bigote y el puro de Groucho Marx. Otra cosa son los disfraces de animales portados por el coro y las mismas máscaras, vestigios de antiguos rituales mágico-religiosos cuya prístina significación ignoraban ya los mismos atenienses. Cierta número de máscaras, como sugiere un pasaje de *Caballeros* (v. 30), reproducían en caricatura la imagen de algún conciudadano. Con una caracterización de este tipo debieron de aparecer en escena los esclavos de Demo que figuraban a los generales Nicias y Demóstenes en *Caballeros* y el Sócrates de *Nubes*. Si el vestuario cómico inducía a risa, mucho mayor efecto cómico, entonces como hoy, producía el disfrazarse en escena⁴⁸, como Diceópolis en *Acarnienses* o Dionisio y Jantias en *Ranas*. En *Tesmoforiantes* es donde se hace mayor uso de este viejísimo y eficaz recurso.

Por último, la escenografía, sobre todo cuando parodiaba las convenciones escenográficas de la tragedia, cooperaba al regocijo general: así el ἐκκόκλημα y la μηχανή. En este empleo paródico puede aparecer la ruptura de la ilusión escénica, como cuando Trigeo, al ser elevado por la *mechané* al 'cielo', le pide al tramoyista que no le tire al suelo.

Luis Gil

⁴⁸ Cf. Suzanne Saïd, "Travestis et travestissement dans les comédies d'Aristophane", *CGIA* 3 (1987) 217-248.

