

## LOS MECANISMOS DEL HUMOR EN ARISTÓFANES.

José Luis Calvo Martínez

Catedrático de Filosofía griega y Director del Departamento de Filología de la Universidad de Granada.

### I.

0. En el ocaso del invierno (o quizá en la primavera ) del año 388 antes de Cristo un Aristófanes envejecido presentaba ante los atenienses su última obra como autor y director teatral, *El Pluto*. Se trata del concurso teatral de las Dionisias, o quizá de las Leneas, y su obra se va a representar por la tarde, después de las Tragedias. No sabemos quién compite con él ni qué puesto obtuvo en el concurso, aunque es seguro que no fue el primero, pero sí sabemos que el talante, el estilo del *Pluto* es ya muy diferente de aquel primer éxito suyo, *Los Acarnienses*. Si aquella tarde Aristófanes observó a los espectadores desde la escena, o si echó un vistazo desde su asiento a las gradas del teatro de Dióniso en la falda sur de la Acrópolis, seguro que vio un público bastante diferente del de aquella obra primeriza: menos bullicioso, jaranero y optimista que aquellos atenienses que, al comienzo de la guerra contra los laconios, ganaban todo siempre. ¡Cuántos viejos amigos faltaban ya! A algunos se los ha llevado la guerra (Pericles, Alcibiades, Cleón), a otros la política (Sócrates) a otros simplemente el tiempo. Hay menos jóvenes que antes, ¡tantos muertos en aquella guerra perdida de Sicilia, y luego en la guerra civil contra los Treinta Tiranos! Atenas ya no es lo que era: hay más hambre y privaciones, menos ganas de reír, poca gente de la que burlarse. Más compasión, que es el mayor enemigo del humor. El humor..

1. *Aristófanes y la Comedia política*. Este Aristófanes al que acabamos de imaginar en su última representación, al que los propios griegos y luego los romanos consideraron la cumbre creativa de la Comedia, el más inventivo y original, “el más gracioso” (*facetissimus*), el mejor manipulador del lenguaje para curar el *spleen*, fue no sólo el mejor dentro de este género, sino seguramente el que creó o, al menos, consolidó y luego enterró la Comedia política. Porque su Comedia es llamada con razón “política”, de la polis: es un género teatral creado por y para los ciudadanos, los *polítai*, de un estado en democracia como Atenas. Ciertamente no la creó de la nada: había autores anteriores a él como Magnes, Crates... y también contemporáneos de cierta altura, como Éupolis y Cratino, pero sus obras ya se habían quedado muy por debajo de los *Acarnienses*, *Los Caballeros*, *Nubes*, *Avispas*... Sus obras, las de los otros, sólo las conocemos por referencia, pero suficientemente como para saber que no tenían argumentos tan variados e imaginativos; en fin, que la mayoría de su humor se basaba en lo mismo: barbaridades sexuales y escatológicas, cachiporrazos y burlas a este y al otro, especialmente a los vecinos más fáciles de atacar por sus defectos físicos o sus inclinaciones sexuales llamativas. También tuvo Aristófanes competidores que, por cierto, le ganaron muchas veces en los concursos. Aunque, claro, el

público no siempre aplaude lo mejor, sino lo que más le agrada o halaga. Y, después de todo, son los jueces los que votan... y quién sabe por qué razones. Pero Aristófanes lo tiene claro: si Éupolis o Cratino, sus competidores más sobresalientes, tienen algo bueno es porque le imitan a él, le roban las ocurrencias, “como Éupolis cuando arrastró escena a su Maricante, volviendo del revés nuestros Caballeros de un modo indecente, el muy canalla, con el añadido de la vieja borracha que Frínico ya había inventado hace tiempo...” (*Las Nubes* 553 y sig.). Ciertamente que él, Aristófanes, tiene que darse aires delante de los jueces en la *parábasis* –esa parte de la Comedia en que el coro avanza hasta la primera fila rompiendo la ilusión escénica, y se quita la ropa. Pero si los propios griegos conservaron sus obras y no las de Cratino, Éupolis o Frínico, algunas razones tendrían para ello.

Ciertamente también que la Comedia como tal se había ido creando poco a poco imitando a la Tragedia en los personajes, el movimiento argumental, los cánticos y la métrica<sup>1</sup>. Y ello a partir de unos orígenes muy elementales: las rondas de los coros (*Kómoi*) de las fiestas de Dioniso, Deméter y Íaco; los coros de iniciados de los misterios que se lanzaban insultos al cruzar el puente del río Cefiso camino de Eleusis. Fiestas en que, por supuesto, las alusiones al sexo, por ejemplo, son sencillamente naturales y espontáneas, porque ¿quién ha dicho que el sexo sea malo si es el que hace siga fluyendo el manantial de la vida? ¿Si es Afrodita misma, una de las divinidades más importantes?

Todas estas manifestaciones primitivas acabaron confluyendo en el género del **Yambo**. Pero éste es una cosa y la Comedia, otra. Lo mismo que la **Farsa** megarense y siciliana –esa especie de guiñol con actores en la que un protagonista va recibiendo a una retahíla de mangantes que tratan de engañarle y los despide a garrotazos; o en la que hay un diálogo entre dos payasos –el listo y el tonto– que nunca se cansan de repetir lo mismo, de deformar las palabras, de dar golpes. Eso es una cosa y la Comedia otra. La Comedia surge en el preciso momento en que a alguien le saltó la chispa y se le ocurrió poner juntos 2 + 2, esto es, unir todas estas formas para crear una sola estructura. Naturalmente en la Comedia de Aristófanes se ven todavía las junturas de una estructura en desarrollo; es lógico pensar que la Comedia terminara originalmente en la *parábasis* citada cuando el coro, después de quitarse la ropa, se dirige al público, para aconsejarle, y se vuelve hacia los jueces para pedirles el voto. Y que después se añaden esas escenas graciosas de farsa, independientes en su origen, que ejemplifican la nueva situación creada por el protagonista y que consisten en la procesión de granujas antes aludida. La Comedia existe como tal desde que el protagonista permanece en el escenario de principio a fin y es el personaje central de las escenas citadas. Cuando es el payaso listo, como el Evélpides de *Las Aves* que crea, acompañado por Pistetero, el payaso tonto, una ciudad en *Las Nubes* para huir de Atenas y luego, lo mismo que Punch y Judy, va arrojando de ella a los caraduras (poetas, políticos, funcionarios, sacerdotes) que quieren enmarranarlo todo y convertírsela en lo mismo de siempre. Parece razonable pensar que esta estructura, más o menos trabada, ya se había creado antes de Aristófanes. El segundo salto, ahora ya cualitativo, se produce cuando a esta estructura dramática se le confiere un

---

<sup>1</sup> Sobre el origen de la Comedia, ver F.R. Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Madrid, 1983<sup>2</sup>

contenido y finalidad políticas y un argumento coherente. En ese momento ya es un organismo, no una simple estructura. Que ello suceda en la Atenas democrática y justamente en la guerra del Peloponeso no puede ser casual. Todas las obras conservadas de Aristófanes tienen como telón de fondo los males endémicos de la democracia ateniense (judicialización de la justicia, ambición y codicia de los políticos, etc.) y, muy especialmente, la penosa carestía producida por la situación de máxima tensión que constituía la guerra.

Por otra parte, lo más probable es que la Comedia política fuera surgiendo dialécticamente en un doble frente: de un lado, en oposición y seguimiento de la Tragedia de la cual toma muchos elementos y, muy especialmente, la figura del héroe. Pero como éste forzosamente había de tener un carácter opuesto, es decir, debía ser un héroe *cómico*, se acudió sin duda al fondo común de la literatura folclórica: el héroe cómico es ese pobre hombre con el que todo el mundo se puede identificar más fácilmente que con el de la Tragedia; y que, además, consigue todo lo que se propone, por mas disparatado y grandioso que parezca, en vez de sufrir y/o morir, como hace el héroe trágico. Este héroe cómico es de la misma carne y sangre que el Ulises de las aventuras de la Odisea y el Pulgarcito de los cuentos infantiles: es insignificante y débil, pero es voluntarioso, tiene las ideas claras y es, sobre todo, muy astuto. Es un *trickster*, un tramposo, un laña<sup>2</sup>. De otro lado, la Comedia debió de surgir en la dialéctica de la propia competición de los autores cómicos entre sí. Aquí es donde sobresale Aristófanes. Si no es el creador de la misma, al menos es, sin duda alguna, su máximo impulsor, su mejor exponente.

**2. El humor y la risa. Condicionamientos y sintaxis.** Este es el autor del que nos proponemos hablar hoy aquí. De forma muy resumida, y sin duda incompleta, porque el tema que nos ocupa es profundo y extenso: abarca todo un género y once obras. Y aunque podemos obviar muchos aspectos que suelen subrayarse por parte de los helenistas que han abordado el tema, el intentar profundizar en los mecanismos del humor aristofánico comporta necesariamente tratar un extenso conjunto de elementos que conforman la Comedia política como tal. Por ello, de hecho, hasta ahora nos hemos venido refiriendo a ésta como el entramado propiamente dicho, que es, del humor de Aristófanes. Pero, claro, si vamos a hablar de los mecanismos del humor en este autor, se impone también aludir previamente a las explicaciones que se han dado, en general, por quienes han reflexionado sobre el humor y la risa.

Curiosamente éste es un tema sobre el cual las teorías no se excluyen ni contradicen, sino que se suelen complementar. Es sólo cuestión de énfasis y de perspectiva. En seguida las veremos, pero ahora, para empezar, es preciso distinguir (cosa que no siempre se hace) entre en la risa como fenómeno fisiológico y el origen de la misma y su finalidad. Que la risa es un estímulo eléctrico de los músculos faciales que produce un arqueamiento de los labios hacia arriba acompañado de placer y de una respiración convulsa, es algo de sobra conocido.

---

<sup>2</sup> El mejor tratamiento del héroe cómico sigue siendo Whitman, C., *Aristophanes and the comic heroes*, Cambridge, Mass., 1964.

También lo es el hecho de que la risa puede surgir espontáneamente (por un resbalón y una caída, por ejemplo) o ser inducida, que es la que aquí nos ocupa. Por otra parte, resulta manifiesto, aunque no siempre se subraya, que si nos convirtiéramos por un momento en observadores del público de un espectáculo cómico, veríamos que las reacciones son muy variadas: habrá, naturalmente, risas en una extensa gama sonora y gestual, y habrá sonrisas, pero también habrá otras expresiones sonoras, como el silbido, y comentarios de asombro -un chiste verde puede arrancar a veces una risotada, pero otras incita al silbido o a lanzar un "¡hala!" según sea su intensidad y dureza. Pero, en fin, convengamos en dar a todo ello el nombre de risa. Lo que se ha estudiado sobre todo han sido, naturalmente, los condicionantes o la causa última, y el proceso mismo, de estos reflejos inducidos; y también los mecanismos lógicos, la sintaxis del humor que se origina sobre todo en el intelecto.

Como en tantos otros campos del comportamiento humano, hay una explicación sociologista que ve en el chiste, como expresión más emblemática del humor, el "**castigo colectivo**" de la sociedad contra un individuo que trata de salirse del redil, de sus códigos de conducta habitual. Esto, que es verdadero, resulta sin embargo limitado y solamente aplicable a la sátira, al humor mordaz, a la burla. Pero ello es sólo una parcela del humor -por más que precisamente en Aristófanes sea una de las más importantes. En todo caso, esta teoría, que debemos al filósofo francés Bergson<sup>3</sup>, presupone un elemento psicológico de agresividad que enlaza con la explicación fisio-psicológica que, diversamente formulada, es aceptada universalmente. En efecto, parece demostrado (como describe finamente A. Huxley<sup>4</sup>) que nuestras glándulas producen una cantidad de adrenalina que es normal para una sociedad primitiva y muy superior, en cambio, a la que sería adecuada para una sociedad como la nuestra. Esta adrenalina, que, en una sociedad primitiva, se descarga en forma de agresividad real o de movimientos violentos de ataque y huida, encuentra en nuestras sociedades civilizadas **cauces de descarga** más blandos y suaves a través de gestos y reflejos que constituyen una forma vicaria y sustitutiva. Uno de los más importantes es la risa. Por consiguiente, el humor sería en general una fórmula civilizada de liberar un cúmulo de emociones e impulsos que reprime la vida en sociedad, como el miedo, el sadismo; o incluso la simple expresión verbal abierta de las operaciones fisiológicas normales.

Pero también, sobre todo en el humor agresivo de la invectiva, la burla y el ridículo, se trata de un cauce para ejercer una **venganza impune** contra quienes se consideran nuestros superiores -ya sean los dioses, los políticos o los intelectuales. O contra quienes consideramos inferiores a nosotros. Y, claro, la mejor forma de humor es la teatral porque esta venganza se realiza impune y claramente en el escenario ante nuestros ojos. Es la realización, la re-presentación, aunque sólo de forma ilusoria y durante el espacio de dos horas aproximadamente, de todo aquello que las frustraciones del espectador desearían que sucediera en la realidad. En esto consiste la catarsis de la Comedia: durante ese tiempo y en ese espacio limitado, pero que nuestra imaginación puede hacer

---

<sup>3</sup> En su ensayo *Le rire* (Paris, 1900).

<sup>4</sup> En S.M. Farber-R.H.L. Wilson, *Man and Civilization: Control of the Mind*, N.Y., 1961.

eterno e ilimitado porque son el no-tiempo (la ucronía) y el no-espacio (la utopía) de la fiesta, nos liberamos, somos felices. Y la expresión fisiológica de esta liberación es la curvatura de los labios hacia arriba, el guiño cómplice.

Bien. Todo esto que acabo de describir lo podríamos llamar pomposamente condicionamientos psíquicos profundos. Pero al analizar el fenómeno del humor y la risa, es igualmente importante determinar los mecanismos concretos que desencadenan esta última; y, naturalmente, no me refiero a los mecanismos automáticos inducidos por situaciones ridículas ajenas a nosotros (por ejemplo, la risa que nos pueden producir los movimientos de un mono en su jaula del zoo), sino a los del humor consciente y creado a propósito por el hombre. Y, si es humano y tiene un propósito, lógicamente ha de consistir en un proceso mental determinado. Pues bien, A. Koestler<sup>5</sup> lo define muy bien cuando afirma que "*el patrón común*" todas las formas de humor "*es la percepción de una situación o idea en dos marcos de referencia o contextos asociativos coherentes en sí mismos, pero incompatibles recíprocamente*". En definitiva, la base de todo humor sería el contraste y la incoherencia que se manifiestan básicamente en dos planos: el *fáctico* que consiste en situaciones, gestos y acciones, y el *verbal*. Pues bien, las distintas clases de humor coincidirían precisamente con los diferentes marcos de contraste. Lo veremos en seguida en Aristófanes. Sólo nos queda, para concluir estas consideraciones previas, poner en relación el proceso mental con el desencadenamiento de la risa ¿Por qué el descubrimiento de esta incoherencia hace que se mueva el músculo zigomático y nos cause placer? Esto es en sí mismo un misterio -ya que el reflejo de la risa es inútil, no sirve a ningún fin al contrario que los demás, en los que se ve la relación inmediata entre estímulo y respuesta (un golpe en la rodilla nos lleva a extender la pierna, por ejemplo). Es posible que, cuando ese descubrimiento es climático, es decir se produce tras una cierta expectación, relaje la tensión acumulada y se resuelva en risa (de ahí que Kant defina precisamente el humor como "*la transformación de una tensa expectativa en nada*"). Y si hay un salto repentino de un plano a otro, por ejemplo, del sentido metafórico al real en los chistes verbales, es la quiebra del curso lineal y esperado del pensamiento lo que produce la risa: el *Aprosdóketon*, que decían los antiguos.

## II. PROCEDIMIENTOS Y MECANISMOS DEL HUMOR ARISTOFÁNICO.

**1. Juicio de Platón, Aristóteles y Aristófanes.** Con que volvamos a Aristófanes. Aunque vamos a ver muy brevemente, antes de que nosotros mismos tratemos de indagar sobre las clases de su humor, qué pensaban del mismo los griegos y el propio Aristófanes. Claro que hay que tener cuidado, porque quienes emitieron su opinión sobre el cómico ateniense eran gente seria y poco amigos de

---

<sup>5</sup> Cf. "Humour and Wit", *NEB*, vol. 9, pp. 5-11.

la risa, como Platón y Aristóteles (del que sólo se conoce un chiste), por lo que su opinión puede ser parcial y negativa. Y en cuanto a la de Aristófanes, también hay que tomarla con una cierta precaución porque la suele emitir, como antes veíamos, en la *parábasis*, donde tiene que intentar convencer a los jueces y, por lo tanto, hay mucho autoelogio. Su opinión será, por tanto, parcial y positiva. Platón se plantea el problema de la Comedia, tanto en la *República* como en *Las Leyes*, siempre desde el punto de vista de su incidencia moral en la ciudad que él está diseñando. Pero siempre la une a la Tragedia de la que es el reverso. Y, debido a su rechazo de todas las formas de imitación, las excluye a ambas de su polis: en su obra póstuma *Las Leyes*, curiosamente y para nuestro asombro, rechaza la Tragedia pero admite la Comedia, aunque, eso sí, sólo representada por esclavos y extranjeros asalariados: "*nunca debe ser objeto de atención seria y no debe aprenderla ninguna persona libre, sea hombre o mujer*". El meollo de la cuestión está en que para Platón, el objeto de la Comedia lo constituye "lo feo" (*to aischrón*) tanto en sentido estético como ético, lo mismo que para Aristóteles. Pero este último distingue positivamente la Tragedia como género imitativo moralmente noble y literariamente superior, mientras que la Comedia tiene por objeto la imitación de formas de comportamiento o caracteres viles e innobles, inferiores a nosotros; y, lo peor de todo, sus autores son caracteres inclinados también ellos mismos a la vileza. ¡Pobre Aristófanes! Pese a todo, absolvamos a Aristóteles porque, mientras que Platón vio sin duda muchas Comedias en el teatro y pudo situarlas en su contexto político, el estagirita sólo las leyó como nosotros; él vio la Comedia Media y Nueva, la de Menandro y compañía, que es Comedia burguesa y dulzona: por eso dice en la *Ética a Nicómaco*: "*Pero la broma de un hombre generoso difiere de la de uno servil, y la del educado difiere de la de uno sin educación. Podría ello verse en las comedias antiguas y en las nuevas: en aquéllas la risa consistía en el lenguaje obsceno, mientras que en éstas es la insinuación: y no es baladí la diferencia entre ellas con vistas al decoro*"<sup>6</sup>. Además, si es cierto que Aristóteles escribió un libro, desgraciadamente perdido, sobre la Comedia (el *leit-motiv* de *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco), seguramente dijo allí cosas más inteligentes sobre este género.

¿Pero qué dice el propio Aristófanes sobre sí mismo? Si rebajamos un poco el tono y alcance de sus afirmaciones, de lo que dice de sí mismo en la *Parábasis* de *Nubes*, *Avispas*, *Paz* y *Los Caballeros*, podemos deducir lo siguiente: Primero, que es un poeta hábil y experto (*sophós*) cuyas obras no se basan en la utilización de trucos fáciles para hacer reír, sino en la excelencia formal de sus versos. Segundo, que es innovador, aspecto esencial de todo humor: siempre aporta formas (*idéas*), es decir, argumentos, trucos, en fin, procedimientos nuevos y siempre diferentes. Desde luego, distintos de los de sus competidores. En este sentido afirma haber influido decisivamente en hacer de la Comedia un género más noble y artístico: ha conseguido que sus competidores no saquen una y otra vez a viejos dando garrotazos, a viejas borrachas bailando el *kordax*, esa danza que consistía en darse pataditas con el talón en el trasero; a Heracles comiendo a dos carrillos; en fin, a un esclavo apaleado mientras otro se ríe de él. Ha

---

<sup>6</sup> Cf. *Ética a Nicómaco* IV.8.

conseguido incluso que le imiten sus metáforas ("*a fango revuelto, ganancia de pescadores de anguilas*") y sus argumentos. Y, sobre todo, es el más valiente: mientras que sus competidores solo atacan a gente sin importancia, a la morralla (los chinchos, dice) él fue directo por el jefe del estado, Cleón. Lo que le produjo algún disgusto, por cierto.

Pero hay un aspecto en el que Aristófanes insiste en más de una ocasión -y que contradice abiertamente la visión negativa de los filósofos: la Comedia suya tiene una parte seria ("*También la "tragedia" conoce la justicia: voy a decir cosas tremendas, pero justas*", *Acarn.* 500) y, por ende, Aristófanes es en el fondo, no sólo un educador moral, ya que instruye, aconseja y reprende, sino, además y por lo mismo, un "defensor de la polis contra el mal" (*alexikakos*, como Heracles) y un purificador (*kathartés*), como los que eran tan solicitados en su época en Atenas<sup>7</sup>.

**2. Elementos materiales: indumentaria, máscara, etc.** En esto último tiene razón Aristófanes: su Comedia es catártica -lo mismo que la Tragedia-, aunque por procedimientos opuestos. ¿Cuáles son estos procedimientos? Vamos a analizarlos a continuación teniendo presente que detrás de cada uno hay un contraste, como antes señalaba. Y vamos a analizarlos desde los elementos más materiales a los más inmateriales, aunque no siempre es fácil trazar entre ellos una línea clara y neta.

El primer grupo está constituido básicamente por objetos, y me refiero particularmente al atrezzo, la indumentaria, la máscara. Los personajes de la Comedia iban ataviados de una forma que a nosotros no nos parece tan graciosa como extraña -un poco infantil, quizá, y ridícula, pero que a los griegos, además de recordarles los orígenes más remotos de la Comedia en las fiestas dionisiacas y agrarias, les evocaba ya por sí solo un contexto general cómico (lo mismo que a nosotros el puro, las gafas y el bigote de Groucho Marx, o a los niños el cucurucho, los colorines y los zapatones de los payasos). Primero está el disfraz, digamos: los abultamientos de vientre y trasero y un enorme falo de cuero sujeto de la cintura y que llegaba hasta el suelo. Son marcas formales que conducen nuestra atención a los aspectos más primarios del hombre: la comida, la defecación y el sexo. Y que constituyen un primer nivel, infantil si se quiere, pero de clara intencionalidad humorística. Lo mismo que los ropajes severos y las altas botas de la Tragedia sirven para evocar un contexto serio, la indumentaria de la Comedia predispone psicológicamente al espectador para pasar un buen rato. Luego, la máscara: la máscara era por lo general de carácter estándar y de rasgos grotescos, pero hay Comedias en que, por comentarios de los propios actores, parece que imitaba de alguna forma los rasgos más sobresalientes de un personaje -exagerados, naturalmente- como el de Cleón en *Los Caballeros*. Cuando los personajes de la Comedia son ciudadanos atenienses bien conocidos (políticos como el citado Cleón, o filósofos como Sócrates en *Las Nubes*) la máscara produce un efecto de caricatura, que es uno de los móviles más comunes del humor: en este caso, el contraste se da entre "el mismo" y "el otro", es decir, su imagen deformada: esto es lo que produce hilaridad. Lo mismo que cuando hay

---

<sup>7</sup> *Avispas*, 1043.

disfraz: cuando las mujeres se visten de hombres en *Las Asambleístas* o los hombres de mujeres (como el pariente de Eurípides en *Las Tesmoforiantes*); o cuando hay intercambio de disfraces, y, por tanto, de personalidad: como en *Las Ranas* entre Dioniso y el esclavo Jantias, donde, tenga Dioniso el disfraz que tenga, siempre lleva las de perder.

**3. El humor situacional.** A esta misma categoría pertenece el llamado "humor situacional", esto es, el constituido por escenas que, por sí mismas, incluso sin el concurso de la palabra, provocan la risa. Por lo general se trata de escenas en las que se presenta una situación grotesca y/o degradante. Baste con un par de ejemplos. Al comienzo mismo de *Las Asambleístas*, Blépiro, el marido de la protagonista Praxágora, la cual se propone muy en serio salvar a Atenas estableciendo una doble revolución-el gobierno de las mujeres y la comunidad de bienes, el comunismo- aparece defecando en la calle, aunque que sin éxito, cuando debía estar votando en la Asamblea. Incluso antes de que Blépiro comience a hablar, nos encontramos ya frente a una imagen cómica contrastiva en más de un nivel: frente al marco de seriedad y diligencia femenina, la estupidez e indolencia masculina; frente al intento de sacar adelante una idea política, el intento frustrado de hacer salir una pera silvestre que se le ha atravesado en el recto; frente a la autoafirmación y la vanidad masculina, la triste imagen de su incapacidad para las operaciones fisiológicas más elementales. En fin, frente al *homo erectus*, el animal agachado con el cinturón al cuello.

*El planteamiento de las Comedias.* Podríamos citar multitud de escenas de esta clase. Baste con ésta. En cambio, sí que hay que añadir que a esta categoría situacional pertenece sin más al propio planteamiento de la mayoría de las Comedias. Como es sabido, el argumento de casi todas consiste en la escenificación de una solución exitosa para un estado de cosas en la polis que resulta intolerable. Naturalmente, es el héroe cómico quien la lleva a cabo -sólo, como Diceópolis en *Los Acarnienses*, aunque por lo general suele estar acompañado de otro u otros, como Evélpides en *Las Aves*, etcétera. Pues bien, lo notable es que el propio planteamiento es cómico en tanto que lleva en sí mismo el germen de la contradicción y la incoherencia. Es decir, no sólo es contrario al sentido común y a la dura realidad, sino incoherente en su propio diseño. Desde esta perspectiva podríamos, pues, definir la Comedia, más bien, como la escenificación de una sucesión de contrastes incoherentes. Veamos. Desde luego, parece grotesco que las mujeres pretendan gobernar y crear un régimen revolucionario como en *Las Asambleístas*. Lo curioso es que, además, se consideran legitimadas para ello debido a su carácter conservador:

*“no se las verá introducir innovaciones ..  
cocinan sentadas, como también antes,  
llevan la carga sobre la cabeza como también antes,  
... cuecen los pasteles como también antes,  
machacan a sus maridos como también antes,  
reciben amantes en casa ,como también antes,  
se comparan golosinas a hurtadillas, como también antes,  
se pierden por el vino puro, como también antes,*

*se alegran cuando se las trajina como también antes...”).*

O parece difícil, tal como se plantea en *Los Caballeros*, rejuvenecer al pueblo personificado en un viejo caprichoso llamado Demos y expulsar a un esclavo granuja que lo tiene dominado, y que no es otro que Cleón; lo grotesco es que para ello sea imprescindible echar mano de un granuja todavía mayor que es de profesión Choricero. Planteamientos de esta clase conducen a soluciones que nos hacen vislumbrar con una sonrisa una realidad mucho peor que aquella que los protagonistas pretenden cambiar.

Sucede también, como señalaba, que se producen incoherencias enormes cuando Aristófanes se esfuerza visiblemente por eludir otras inconsistencias menores: así en *Las Aves*, donde se nos explica cómo es posible que los pájaros hablen en griego (se lo ha enseñado Tereo, convertido en ave) o que les salgan alas a los protagonistas con una planta mágica, pero no se alude ni por asomo al insignificante problema de cómo es posible construir una ciudad de nueva planta, con sus murallas y templos, en el aire; e impedir el paso a los dioses además. En *Las Asambleístas*, por ejemplo, se concentran los esfuerzos del poeta en ocultar el físico femenino mediante la ropa y el disfraz, pero no se habla de la voz. A esto es a lo que se refiere acertadamente K. J. Dover<sup>8</sup> cuando habla de un "*tratamiento selectivo de la realidad*" por parte del poeta.

*Alegoría y Utopía.* En fin, digamos que el alejamiento o contraste máximo frente a la realidad real lo logra Aristófanes mediante dos planteamientos bien conocidos como fuentes de humor: la Alegoría y la Utopía. Utilizadas también, naturalmente, como escudo protector por parte del poeta-humorista frente a la ira de aquellos a quienes ataca. Prácticamente todas las Comedias de Aristófanes tienen planteamientos de uno u otro género, a veces mezclados. Cuando me refiero a la Utopía lo hago en el sentido más amplio de la palabra: a veces, en su más puro sentido etimológico, suele consistir en una huida literal a un no-lugar (*ou tópos*), como en *Las Aves*; mas por lo general consiste en un retroceso al pasado que, como sabemos, "siempre fue mejor", o la fuga hacia un futuro paradisiaco de barra libre y amor libre en el que no habrá propiedad y todos seremos de todos. Y responde, como es lógico, a la urgencia por evadirse que se sentía vivamente en los trágicos momentos en que se escribieron estas Comedias. En las Tragedias de Eurípides de la misma época, esto lo expresa muy bien el poeta mediante el coro (que, después de todo, representa también a la polis), que manifiesta su deseo de huir, generalmente, a los confines de la tierra o al país de las Hespérides, es decir, a la boca misma del Más Allá. En la Comedia, claro, este afán escapista se manifiesta a lo largo de todo el discurso cómico -de principio a fin- y, además, la catarsis que nos libera del aquí y el ahora se logra mediante la risa.

Puramente utópicos son los planteamientos de *Acarnienses*, *Aves*, *Lisístrata* y *Las Asambleístas*. En *Acarnienses* Diceópolis, en plena Atenas, firma con los lacedemonios una paz privada para él y su familia. Y comercia y se relaciona tranquilamente con el enemigo, sin que nadie se pregunte cómo éstos llegan a Atenas sin que nadie les moleste. Los argumentos de las otras es innecesario

---

<sup>8</sup> Ver, *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles, 1972.

recordarlos. Una mezcla de Utopía y Alegoría tenemos en *Los Caballeros*, en la que los personajes son Demos (personificación del pueblo, como veíamos), el Paflagonio (una caricatura de Cleón), y el Choricero (otro esclavo peor), que es el héroe. Aquí el mayor contraste, digamos de pasada, consiste en que el esclavo es el amo y el amo está esclavizado. En fin, la obra en que Utopía y Alegoría están mezcladas inextricablemente es el *Plutos*: aquí el personaje central es personificación de la propia Riqueza y la utopía consiste en que este personaje, que es ciego porque se entrega a los sinvergüenzas y se niega a los hombres honrados, recupera la vista e invierte la situación. Y una pura Alegoría constituye *La Paz* con el proyecto, por parte del protagonista Trigeo, de ascender en un enorme escarabajo a rescatar a la Paz que ha sido encerrada en una cueva por Pólemos, la Guerra. De todas maneras, la Alegoría no siempre es completa en Aristófanes, como sucede en los autos de Calderón en que todos los personajes son simbólicos; y no se limita tampoco al planteamiento general de la Comedia. No es completa, porque al lado del personaje de la Paz, que es concepto abstracto, está el campesino Trigeo; y quien conduce de la mano a Plutos es un ciudadano normal y corriente, aunque lleve un nombre tan significativo como Crémilo ("pesetilla o calderilla"). Y, como digo, tampoco la alegoría se limita al argumento: si la base de la alegoría es la personificación, abundan por doquier pequeñas escenas alegóricas en que personajes ficticios se mezclan con personas y cosas reales, corrientes y molientes: la personificación (y su contrario, la "cosificación" o *versachligung* de Komornicka<sup>9</sup>) es como un disfraz con el que se intercambian géneros y especies, no individuos. Y ello se da en todas direcciones: objetos físicos que se comportan como seres animados (así los cacharros de cocina que actúan de testigos en el juicio ficticio de *Las Avispas* que se celebra para satisfacer el "mono" que siente Filocleón por los tribunales); o bien hombres que se presentan como animales (así el perro que es juzgado en la misma obra por ladrón –toda una alegoría política del momento–; o en *Los Acarnienses* las hijas de un ciudadano megareense que va a comerciar con Diceópolis y pretende vendérselas como si fueran cochinillos); y lo que más se acerca a la idea común de personificación –la personificación de conceptos abstractos, cuyo último origen, por otra parte, situaba L. Deubner en la Religión<sup>10</sup>, aunque el libro citado de Komornicka nos ha hecho más cautos contra las simplificaciones. Desde luego es relativamente fácil la de Eirene y Pólemos, es decir Paz y Guerra, pero más imaginativo es presentar discutiendo a un Argumento Bueno y a otro Malo como sucede en *Las Nubes* (y que, encima, el Bueno se deje convencer y se pase al bando del Malo). Por otra parte, además de imaginativo, es ya procaz y humorístico, presentar a algo tan serio como las Treguas (*Spondai*) bajo la forma de unas muchachas a las que Demos quiere meter mano. Claro que también Trigeo mira con lujuria a la Paz y quiere acostarse con ella –lo que indica, simplemente, que la paz y la tregua alegorizan, entre otras cosas, la práctica normal del sexo y el bienestar en este terreno.

---

<sup>9</sup> Cf. Anna M. Komornicka, *Métaphores, personifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Wrocław, 1964.

<sup>10</sup> En "Personificationen", cf. W. H. Roscher, *Ausführliches Lexicon der griech. und röm. Mythologie*, Hildesheim, 1965.

Y no podemos dejar de lado, en este capítulo, el propio nombre de los protagonistas: ¿Acaso Trigeo no encarna a los campesinos atenienses, hartos de que cada año los espartanos les destrozaran las cosechas en primavera? ¿Acaso Diceópolis no significa "ciudadano amante de la justicia"? ¿Y Evélpides no es "el que tiene la esperanza" de una sociedad mejor, y Lisístrata "la que licencia al ejército"? Y así todos. Estos protagonistas dotados de nombres parlantes no son otra cosa que personificaciones, por lo general, de determinados colectivos que van más allá de lo que recibe el nombre de personajes-tipo en teoría literaria.

**4. La comicidad verbal.** Hasta ahora nos hemos movido en el plano de objetos, situaciones y planteamientos generales en los que el contraste y la incoherencia provocan la risa o la sonrisa. A ello habría que sumar situaciones cómicas que, lamentablemente, nosotros no podemos descubrir sólo a partir del texto de la Comedia: aspectos como la propia música, que era muy peculiar, y otros ruidos (pensemos en los bocinazos de los payasos); las danzas, cuyos nombres conocemos (*kordax* y *mothón*) y de las que sabemos que eran ridículas y procaces, pero que no podemos ni siquiera imaginar; la propia mímica -no olvidemos que el mimo todavía no se ha desgajado de la Comedia de la que formaba parte; en fin, otras mil circunstancias que acompañarían a la propia representación y que se nos escapan, ya que lo único que conservamos es un texto sin indicación escénica de ningún tipo.

Sí podemos, en cambio, acercarnos un poco al otro plano de la comicidad estrictamente humana, que es el verbal. Porque justamente lo que tenemos de Aristófanes es, repito, un texto. Y digo "acercarnos un poco" porque se trata de una lengua muy lejana a la nuestra en un contexto muy lejano al nuestro, y que, pese a conocerla bien, está llena de alusiones al presente de Aristófanes, tanto en hechos como en personajes. Tan contemporáneos son del poeta, que ya les resultaban difíciles de entender a los griegos sólo 60 años más tarde. Algunas de estas alusiones las entendemos gracias a los escolios o explicaciones marginales que, a su vez, proceden de comentarios de los filólogos alejandrinos. Pero no son totalmente fiables. Y, en todo caso, ¿de qué sirve conocer la caricatura si no se conoce de verdad al caricaturizado?

*Plano de la palabra aislada.* Bien. En el nivel de lo verbal vamos a distinguir el plano de la palabra aislada, el de la frase y el superior a la frase. Y en todos ellos la doble vertiente de la forma y el contenido. Si me permiten un pequeño paréntesis les diré que en la manipulación verbal el procedimiento del cómico es idéntico al del poeta y el publicista: todos ellos se basan en lo que Jacobson<sup>11</sup> llama la "función poética" del lenguaje que utiliza unos procedimientos muy conocidos, como la acumulación, la repetición, la rima, el ritmo, el neologismo, la ruptura de sistema, etcétera, para llamar la atención sobre el propio mensaje. De manera que Aristófanes es poeta por partida doble -tanto cuando hace poesía (por ejemplo, en los bellísimos coros de *Aves* y *Ranas*), como cuando hace humor. En lo que se refiere a la palabra aislada, como en tantas otras

---

<sup>11</sup> Ver "Linguistique et Poétique" en R. Jakobson, *Essays de Linguistique Générale*, París, 1963, pág. 209 y sigs.

cosas, Aristófanes es un autor de viva imaginación creativa: en cualquier circunstancia no sólo utiliza el término adecuado, sino que suele crear neologismos cómicos y, por otro lado, es un maestro del doble sentido, la metáfora cómica -una vez más, el doble marco de referencia incompatible de lo serio y lo cómico, lo literal y lo translaticio. A veces no se trata de un neologismo propiamente dicho, sino de la deformación fonética de una palabra que produce un efecto hilarante algo difícil para quien no es hablante de la lengua en que ello se da: así en *Las Avispas* cuando el esclavo Sosias cuenta que ha visto un sueño en el que Alcibiades (que leleaba) le decía: "*Teolo* (o sea, Teoro) *tiene cabeza de "adulador" (kólakos)* queriendo decir de "*cuervo*" (*kórakos*); o cuando el perro al que juzgan contesta "au, au" a la pregunta dónde está el acusado. La mayoría de los juegos de palabras -y los hay a centenares- se basa, aparte del doble sentido, en la deformación fonética, en la creación de un término derivado o de un compuesto cómico. Naturalmente, los ejemplos y las formas de esta manipulación de lo verbal son también innumerables: sería preciso un libro entero para recogerlos. Pero es necesario ver algún ejemplo. Un poco más adelante, en *Las Avispas*, el esclavo Jantias describe a su viejo amo Filocleón como un avaro al que define como *kuminopristokardamoulophos*, es decir "el-que-corta-un-comino-con-una-sierra-y-rebaña-una-hoja-de-berro". Aquí la finalidad es la sátira y la puya. Otras muchas veces, en cambio, el compuesto tiene por objeto lo sexual: así cuando Demos rejuvenecido ve a las Treguas de treinta años (*triákonta*) y dice: "*Zeus, ¡qué buenas están! ¿Será posible, por los dioses, "treinteañárselas"?*" Aquí es la proposición "*katá*" de *katatriakontizo*, (acompañada, sin duda, del gesto) lo que lleva una intencionalidad sexual. Y, por poner otro ejemplo, en este caso escatológico, recordemos cuando en *Las Aves* Evélpides y Pistetero se presentan a la abubilla, el rey de *Las Aves*, no como hombres, sino como aves: primero Evélpides dice que su nombre es "*hypodediós*" (miedosillo) y luego Pistetero dice que él es el pájaro "*epikekhodós*" (cagón): se trata de una alusión escrológica innecesaria y que, como suele ser habitual, está en progresión climática según el principio de lo inesperado (*aprosdóketon*). Sin embargo, el caso más llamativo de neologismo son los célebres compuestos cómicos de Aristófanes: a veces alcanzan hasta veinte palabras, tantas como, por ejemplo, los platos de que consta el banquete del final de *Asambleístas*: "*cazuela-de-pescado-en-rodajas-roya-cazón-trocitos-de-cabezas-de-pescado-con-salsa-picante-sazonados-con-silfio-miel-y-aceite-tordos-sobre-mirlos-palomas-torcaces-palominos-gallo-alondra-asada-chochas-pichones-liebres-cocidas-en-vino-alas-con-sus-ternillas*" (v.1169 ss.). Una vez más llama la atención la cercanía de humor y poesía en estos compuestos: hay que ir a Esquilo o Píndaro para encontrar compuestos tan elaborados.

Dentro del nivel de la palabra aislada, como vemos, el humor se produce a veces por la pura alusión a lo sexual y a lo escatológico -ya sea porque permite una liberación de emociones reprimidas o porque simplemente supone en ese contexto una posibilidad de aludir a lo que en el código de comportamiento social se considera vetado o, al menos, inadecuado. Es un hecho que desde niños la terminología ligada al sexo y, en general, a las operaciones fisiológicas, produce hilaridad: pito, pedo, caca, culo.

El humor que podríamos llamar “excremental” abunda, como era de esperar, en unas formas en las que hemos descubierto ya más de un rasgo pueril. A veces, inesperadamente, se introduce *pérdomai* (“ventosear”) entre una serie de acciones, como al comienzo de *Acarnienses*: Diceópolis está sólo en la Asamblea esperando que lleguen los demás y dice para sí: “yo, siempre el primero en acudir a la Asamblea, me siento; y entonces, como estoy solo, suspiro, bostezo, me desperezo, me tiro pedos, me encojo de hombros, hago garabatos, me arranco pelos, hago cuentas mirando al campo, amando la paz con pasión, odiando la ciudad y añorando el campo que nunca me dijo: compra carbón ni vinagre ni aceite”. Más corrientes son las alusiones a la defecación –ya vimos a Blépiro- Y a menudo, como antes señalaba, el término en cuestión constituye el clímax de un diálogo: en *Las Nubes* (v.382 ss.) Sócrates le explica al viejo Estrepsiades, en su Academia, lo que es el trueno: **Sócrat**: “de ti mismo sacaré la prueba. ¿No te ha sucedido nunca atiborrarte de salsa en las Panateneas y luego sentir retortijones en la tripa y que un estruendo repentino la recorra rugiendo? **Estreps**. :Sí, por Apolo, y de repente se enfada conmigo y se alborota, y lo mismo que el trueno la salsita retumba y ruge horriblemente con suavidad primero, pum, pum, y luego sigue *cataplum*, y cuando cago, truena justamente como aquéllas, *cataplum*”.

En cuanto al sexo, son centenares las palabras que en Aristófanes aluden a esta esfera. Son términos que se utilizan bajo la triple forma real, metafórica o eufemística, según el contexto y la intención del autor: así el pene puede aparecer con su nombre propio (*peos*), pero se le puede llamar “el clavo”, “garbanzo”, “toro”, “perro”, etc..... O simplemente “esto”: no pocas veces un actor amenaza golpear a otro con “esto” -se entiende que lleva el falo en la mano en actitud amenazante. A veces hay que explicar estas alusiones a lo sexual como parte de la estructura dramática, tal como ha puesto de relieve Henderson<sup>12</sup>, pero no siempre es así. Y, desde luego, hay que distinguir, dentro de este mismo planteamiento, las alusiones a la heterosexualidad y a la homosexualidad. E. Degani<sup>13</sup> ha hecho notar que en el primer caso, el de la heterosexualidad, sus raíces se hunden en la propia esencia de la fiesta agraria, origen del teatro: aquí las alusiones son positivas y ligadas al triunfo del protagonista: así, el final de varias Comedias es una apoteosis, un delirio de comida y sexo. En cambio, cuando un término está dentro del terreno homosexual, aparece negativamente ligado a la invectiva, el insulto, el desprecio: palabras tan comunes como *katapygon* o *eurýproktos* suelen aplicarse, por lo general, a los políticos o a los intelectuales como Sócrates o los Sofistas y sus discípulos. En estos casos, la causa última es la autoafirmación. Cuando se les dedica a los políticos, la finalidad, como ya hemos dicho, es la revancha frente al fuerte, al superior; pero veces se denigra como tales a pobres hombres sin relevancia política o intelectual alguna, como Filóxeno o Cleónimo. En este caso lo que se busca es la humillación del más débil, como ya vio Hobbes, cuando afirmaba que el humor pretende reactivar la conciencia de nuestra superioridad sobre la debilidad del otro.

<sup>12</sup> Henderson, J. J., *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven-Londres, 1975.

<sup>13</sup> Cf. “Insulto ed escrologia in Aristofane”, *Dioniso*, 57 (1987), 31-47.

*El nivel del sintagma y la frase.* Si ascendemos al nivel del sintagma y la frase, existen en Aristófanes variados procedimientos para provocar la risa o la sonrisa -algunos procedentes, una vez más, de la función poética del lenguaje. Hay, primero, la posibilidad de contar un *chiste* más o menos adecuado al contexto (por cierto, que suelen ser de sibaritas, que en Atenas funcionaban como aquí los "leperos" ). Existe también el recurso de dirigir una pregunta, o hacer referencia, inesperadamente, a una persona conocida del público (o al público en general), como en *Las Avispas* cuando los dos esclavos están describiendo la enfermedad de su amo: "tiene philo...Aquí Sosias dice que es amante-de-la-bebida...y Nicóstrato que es amante-de-los-huéspedes".

Y no podemos dejar de aludir, muy especialmente, a la llamada enumeración caótica, y que tiene una variedad que en Literatura se denomina "ruptura de sistema": consiste en una enumeración cuyo término final es inesperado (ver Lorca: "cómo me cuesta, serrana, quererte como te quiero; por ti me duelen el alma, el corazón, y el sombrero"). Enumeraciones caóticas y rupturas de sistema hay muchas en Aristófanes; recordemos la del comienzo de los Acarnienses. Pero es uno de los recursos más abundantes del cómico ateniense. Trigeo al coro en *La Paz* (v. 338 ss. ): "cuando la hayamos agarrado, entonces, gozad, gritad, reid; podréis iros a navegar, quedaros aquí, follar, dormir, ir de romería, banquetearos, jugar al cótabo, sibaritear, gritar iu,iu...".

Hay, en fin, la *acumulación* que en poesía recibe el nombre de "convergencia" y en el humor es la repetición pura y simple (ej. En el debate entre Esquilo y Eurípides en *Las Ranas*, la repetición por parte de Esquilo hasta siete veces de la frase sin sentido "y perdió un jarrón" cada vez que Eurípides pronuncia un verso de sus tragedias). Una variante es la *enumeración* de cosas, acompañada de una acción que pretende diferir algo que el espectador espera ansiosamente: el ejemplo más conocido, aunque no único, se da en la célebre escena de *Lisístrata* en que las mujeres ponen en práctica la huelga de sexo: una joven esposa, Mírrina, da largas a su marido, Cinesias, desesperado por consumir el coito, diciéndole que tiene que buscar una cama, una manta, un perfume... El clímax, sin embargo, no lo constituye aquí un elemento de la enumeración, sino la explosión desesperada de Cinesias cuando grita: "quiero follar".

En fin, en un nivel superior al de la frase, e incluso por encima de éste, uno de los procedimientos del humor, que constituye por sí mismo una categoría especial dentro del mismo es la *Parodia*. En general consiste en la inadecuación entre forma y contenido, y, más concretamente, en la utilización de una forma literaria seria para albergar un contenido grotesco. En la Comedia de Aristófanes toma sobre todo la forma de "Paratragedia": hay multitud escenas en que se lleva a cabo o se dice una gansada a la manera y con el lenguaje de la Tragedia, especialmente de Eurípides. Pero la parodia aristofánica no se limita a la Tragedia. Hay parodia y mofa de la poesía épica (si Ulises huye de la cueva del Cíclope debajo de una oveja, Filocleón en *Las Avispas* pretende huir de su hijo debajo del burro); también hay parodia de la lírica de Píndaro en *Las Aves*; y por todas partes la hay de la lengua del culto, del lenguaje de los tribunales, de la política y de la asamblea. Vista desde la consideración del humor como contraste entre marcos lógicos y de expresión incompatibles, como señalaba al principio, la Parodia es quizás el humor más puro que existe. Es difícil de imaginar mayor incoherencia

expresiva. Pero si lo consideramos desde una perspectiva psicológica de descarga emocional, también es la parodia un buen procedimiento para degradar lo serio (así lo entiende, por ejemplo, Dover); y muy especialmente, en el caso de la Tragedia, para devaluar el género dramático que, precisamente, era el máximo competidor de la Comedia. En todo caso, éste es uno de los procedimientos en los que Aristófanes es insuperable. Sin duda sabía que el público gozaría viendo cómo ridiculizaba una Tragedia de éxito reciente.

En fin, y con ello termino, esto ha querido ser un resumen muy ajustado del humor aristofánico. Quien lea sus once Comedias conservadas tienen ante sí el mejor cuadro de la Atenas de los últimos treinta años del siglo V a. C.: en ella se ve el bullir de la vida de esa polis que sentimos como parte de nuestro propio pasado -un poco caricaturizada, eso sí, pero viva. Quien lea las once Comedias observará también que en ella se refleja una cierta evolución de la Comedia como género y del propio talante del humor aristofánico. La Comedia se va modernizando: cada vez tienen menor importancia los elementos más primitivos: como el coro, que desaparece por completo en el *Pluto*; y la *parábasis* que falta ya en varias obras. Desde el punto de vista del humor, se percibe una transición desde la sátira y la invectiva durísimas de las primeras obras (*Los Caballeros*, *Las Aves*, *Las Nubes*) hacia unas formas más blandas de escapismo hacia la Utopía y la Alegoría. Atenas había cambiado mucho: faltaban grandes personalidades a quienes atacar; reinaba, en cambio, la carestía y el hambre, y la nostalgia de un pasado glorioso. Aristófanes tenía, quizá, menos gracia, pero el día que presentó el *Pluto*, ya había comenzado a pertenecer al universo de los grandes creadores del humor.

José Luis Calvo Martínez  
Universidad de Granada

