



La palabra cómica y la realidad ateniense

Silvia Damasceno

Universidad Federal Fluminense
Universidad Federal de Río de Janeiro
Brasil

La comedia de Aristófanes o la llamada Comedia Antigua nutre su texto de lo momentáneo, de lo pragmático, es decir, enfoca hechos cotidianos que, a juicio del poeta cómico, exigen solución urgente. Por ese motivo, la feroz crítica ejercida por la comedia se dirige, principalmente, al momento de su representación, y si hechos del pasado, acaso, son abordados, eso ocurre de modo de hacer más contundente la mordaz sátira dirigida a todos los segmentos de la sociedad ateniense, espectadores, pero, al mismo tiempo, personajes implícitos de las comedias.

Ya que la carrera de Aristófanes se desarrolló concomitantemente con la guerra del Peloponeso, la guerra es el telón de casi todas las comedias; los antecedentes del enfrentamiento bélico entre Atenas y Esparta, sus causas y la destrucción que provoca, todo eso constituye el tema a que las piezas recurren, aunque tratado cómicamente.

El anhelo del pueblo por el regreso a la paz, que está siempre presente en las piezas cómicas, aparece particularmente claro en la comedia *La Paz*, representada en 421 a.C. Dos años antes, en 423, Cleón, jefe del partido popular, a quien Aristófanes persigue sin tregua, es electo estratega del ejército ateniense para continuar la guerra entre Atenas y Esparta. Poco tiempo después Cleón muere, como también Brasidas, comandante del ejército espartano. Sin Cleón los atenienses se sienten debilitados e inseguros, y el deseo de paz se torna muy intenso. En ese momento histórico Aristófanes presenta en las grandes Dionisiacas la comedia *La Paz*, canalizando hacia la escena teatral los anhelos populares.

Como se puede ver, el tema de esta comedia podría servir para una tragedia, pero la Comedia Antigua, a través de sus inúmeros procesos cómicos, lleva al público de las Grandes Dionisiacas a reírse de su propio infortunio: la risa constituye el objetivo mayor de la comedia, aunque difícilmente esa risa no venga acompañada de sátira y crítica. De esa pieza provienen los ejemplos que mencionaremos.

Persiguiendo ese objetivo, hacer reír, Aristófanes hace desfilar delante de los ojos de los atenienses todos los hechos de la realidad de su ciudad, encadenados en un aparente desorden, pero estructurados en

conformidad con la coherencia interna de la comedia. La realidad de la ciudad se transfigura desmesuradamente, de acuerdo a la óptica cómica, a través de personajes grotescamente creados, de modo que no haya ningún tipo de identificación consciente entre el público y esos personajes, posibilitando así la irrupción de la risa.

Pero la principal fuente de obtención de la risa, utilizada por el poeta cómico, es la creación del vocabulario: en todo momento nos encontramos frente a nuevos vocablos —a veces, usados una única vez por Aristófanes (*hápax*)—, vocablos éstos que, por su originalidad y debido a que aparecen inesperadamente en el texto, producen una gran comicidad.

En la pieza *La Paz*, rica en neologismos, observamos una línea directriz en la creación de esas palabras: además de añadir radicales incompatibles semánticamente, Aristófanes forja nuevos vocablos a partir de términos conocidos por el público y que son registrados abundantemente en los textos literarios griegos; se trata de vocablos pertenecientes al dialecto ático del V siglo a.C., o adquiridos como préstamos de la epopeya, de los cuales la tragedia hace un gran uso.

Así, no obstante que en todo momento el texto cómico causa impacto en el público asistente gracias a múltiples y significativas creaciones de vocablos, la comprensión de ellos no llega a causar problemas, ya que sus elementos constitutivos son familiares a los espectadores. Procediendo de esa forma, a través de la creación de un número significativo de neologismos, es decir, a través del proceso de forjar términos de gran expresividad, el poeta cómico consigue dar originalidad al texto, partiendo siempre de lo ya conocido. Así, logra mantener al público atento, sin generar, sin embargo, confusión o incomunicación, enemigas de la risa; y, como contrapartida, trae la imprevisibilidad y la extrañeza súbitas, pero que instantáneamente se deshacen, desencadenando la risa.

Para analizar el discurso cómico, sea por una búsqueda de informaciones históricas, sea por pura apreciación estética, hay que tener en cuenta que el texto cómico presenta un discurso inverosímil, fantasioso, lineal, pero que abriga o esconde otros discursos sugeridos, subentendidos y perceptibles a través de innumerables imágenes de las que el poeta saca provecho. Intentar demostrar y leer esas imágenes, así como conocer el proceso de creación de ellas, agrega una dimensión importante a la comedia.

Así leemos en los versos 38-41:

“¡Cosa asquerosa, pestilente y comilona!
De qué divinidad acaso proviene
Este flagelo, ¡yo no lo sé! Pues de
Afrodita no me parece, ni de las
Gracias, tampoco”.

Este pasaje se sitúa al comienzo de la pieza, cuando dos personajes, dos esclavos, se lamentan por fatigarse al alimentar con excrementos a un escarabajo gigante que hasta este momento aún está oculto al público.

Después de maldecirse por ser obligados a realizar tarea tan penosa, uno de los esclavos dice:

“Era el caso, entonces, de que un espectador, algún chaval
 Con aires de sabiondo, preguntara: ¿Qué viene a ser esto?
 ¿El escarabajo viene a qué propósito? Y en seguida,
 Algún ciudadano jónico, sentado junto a él, afirmara:
 A mí, me parece que esto es una alusión a Cleón,
 el modo desvergonzado en que el escarabajo devora
 ese excremento pastoso” (vv. 43-48).

La comedia antigua se complace, en todo momento, en hacer que el espectador —*ho theatés*— recuerde su condición de ficción teatral, de fantasía. El modo más frecuente de decir implícitamente: “atención, esto es teatro”, se evidencia en la travesía de la denominada “cuarta pared”, delimitadora del público y de la escena teatral, rompiendo con la ilusión escénica; en estos momentos, los personajes se dirigen directamente al público azotándolo con invectivas (y/o lanzándole injurias).

Ése, sin embargo, no es el único modo de poder realizar el quiebre de la ilusión escénica. En los versos citados anteriormente, no es el personaje el que va hacia el público, y sí son hipotéticos espectadores los que llegan a la escena, a través de la incorporación al discurso dramático de un habla imaginada, pero plausible.

Esa especie de discurso ficcional extra-escena ocurre, en el texto, de modo súbito e inesperado, como es peculiar de los procedimientos cómicos en general, provocando el derrumbe de la “cuarta pared”; y la expresión *tôn theatôn tis* (verso 43) concurre esencialmente para eso. Si, por un lado, el empleo del genitivo restringe a un espectador entre los demás, señalando a uno solamente, entre muchos, por otro, el indefinido *tis*, no nombra a nadie.

Cabe subrayar que, en la construcción en cuestión, el partitivo, paradójicamente, no limita, sino que se extiende a todo el público, enredándolo, comprometándolo. A su vez, el indefinido no especifica —o no pretende especificar— quién es el agente, y esa indefinición es acentuada por la partícula *an* y se extiende al elemento calificativo *dokesísophos*, agresivo e injurioso, que discutiremos a continuación.

Cabe enfatizar que el hecho de abarcar a todos los espectadores en una injuria o en un habla ofensiva no ocurre en *La Paz* solamente. En pasajes de ese tipo, en el texto cómico, se percibe la predominancia de la función *fática* del lenguaje, de la que habla Jakobson¹. Se le hace necesario al poeta cómico mantener la atención del público, y al mismo tiempo sorprenderlo; no podemos olvidar que las comedias eran representadas tras la escenificación de tres tragedias y un drama satírico, y el esfuerzo para captar la atención del público debía ser grande.

1 JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultix, s/d., p. 162.

Después de involucrar a todo el público, no nombrando al emisor del habla hipotética, Aristófanes agrega un trazo semántico nuevo, agresivo, dentro de aquel determinado contexto histórico, a través del neologismo *dokesísofos* (verso 44).

¿Cómo traducir *dokesísofos*?: “¿Aquél que parece ser sabio, o que pretende ser sabio?”; esas dos posibilidades de traducción, evidentemente, no dan cuenta de la riqueza de ese vocablo creado por Aristófanes.

Dos términos integran *dokesísofos*. El primero de ellos posee la acepción de “hacer creer”, “hacer parecer”, mientras el segundo, *sofós* —de empleo amplio en el V siglo—, se emplea en los textos platónicos con el significado de “prudente”, “sabio”.

La unión de esos dos radicales infelizmente no suscita en nosotros la misma comicidad ni posee el mismo cuño satírico, efectos ambos obtenidos, probablemente, en el momento de la representación de la comedia, ya que el término fue forjado teniendo presente aquel momento histórico preciso.

Se sitúa ese neologismo entre los varios procedimientos cómicos que o se vacían de expresividad o se tornan oscuros porque se dirigen a un contexto social y político específico de una determinada época, o porque atacan una institución desaparecida sin que otra realidad semejante haya venido a ocupar su lugar, perdiendo, pues, el ataque, para nosotros, su valor satírico.

Al unir *dókesis* y *sophós*, Aristófanes establece una relación entre ideas incompatibles, antagónicas, no por el significado básico de los términos en sí, sino por los niveles semánticos superpuestos a esos vocablos, y por el hecho de que remitieran a contextos extratextuales referentes a la época de la representación de la pieza, de los cuales sólo tenemos noticias a través de indicaciones literarias. Obviamente, el efecto cómico para el público ateniense es diferente del que se pueda suscitar entre nosotros.

Esos dos radicales, por las ideas que expresan, aglutinan concepciones antiestéticas e irreconciliables, es decir, aproximan los sofistas a los no sofistas, estando implícita la alusión a Sócrates, exponente máximo de los no sofistas y objetivo constante de la sátira corrosiva de Aristófanes.

Tal tentativa de conciliar lo inconciliable, ejerciendo, simultáneamente, la crítica a Sócrates, no aparece aquí por primera vez. En 423 a.C., en *Las Nubes*, tal hecho se concretiza de modo más explícito y directo cuando el poeta cómico realiza la hazaña de presentar a Sócrates caricaturizado como sofista, satirizando, en la representación de un único personaje, a sofistas y no sofistas.

En *La Paz*, sin embargo, uniendo esos dos radicales —*dókesis* y *sofós*—, al mismo tiempo que consigue crear un producto híbrido, pero paradójico, el poeta vuelve a atacar las dos concepciones filosóficas antagónicas, mediante la creación de un único vocablo.

Hay, a nuestro ver, otro hecho importante que debe ser registrado en esos pasajes del texto.

Otro signo lingüístico situado en el verso 47 —*ainíssetai*— aparece bastante significativo del arte poético de Aristófanes. Después de parecer referirse a un espectador, y, en lugar de particularizar, totalizar, el texto cómico introduce la respuesta de otro hipotético personaje: parece, en efecto, aludir a Cleón.

El término *ainíssetai* proviene de *ainos*, palabra cargada de múltiples significados. *Ainíssetai* es más que aludir, “decir algo de modo disimulado”, “pronunciar discursos cargados de sentido”, “proferir enigmas”. El propio término *ainigma*, pertenece a la misma familia de *ainíssomai*.

La palabra *ainíssetai*, pronunciada por el hipotético espectador, posibilita varias lecturas y convoca nuestra atención hacia un decir lleno de misterios, cargado de significados ocultos que necesitan ser descifrados, precisamente como un enigma.

De esta forma podemos entender el sentido secreto de *ainíssomai*: el texto camufla una serie de significados, reviste las palabras con niveles semánticos diferentes, presenta la realidad transfigurada, de modo que el público se ría cuando lo descifra.

En el verso 48, después de hacer la comparación entre el enorme escarabajo y Cleón, el personaje expresa el punto común entre ellos: *anaideos... esthiein* —“los dos comen desvergonzadamente”. Esa comparación entre el jefe del partido popular ya fallecido y el ficcional escarabajo entrelaza denotación y connotación. El mismo verbo posee acepciones distintas dependiendo de quién es el agente. *Esthiein*, aplicado al escarabajo, sin duda fue usado en el sentido denotativo pues se refiere al acto de alimentarse excesivamente, mientras aplicado a Cleón, personaje histórico y de extraficción, se reviste de un valor semántico despectivo, pasando a tener la significación de robar, constituyendo una más de las acusaciones que, a través de la comedia, Aristófanes hace al político ateniense.

Para concluir diremos que, por lo que respecta a la tragedia, Aristóteles, en su *Poética*, se refiere a la verosimilitud como condición indispensable a la estructuración de esa modalidad del género dramático. Sin embargo, en lo que toca a la relación del género cómico con la realidad, el Estagirita calla. Pero, aunque Aristóteles no se pronuncie sobre la forma en que la comedia aprehende y transpone la realidad al plano escénico, la lectura de las once piezas subsistentes de Aristófanes no deja ninguna duda de que la comedia no posee ningún compromiso con lo verosímil, sino, a la inversa, lo posee con su opuesto. Así, no teniendo la comedia el propósito de espejar la realidad, hace desfilar sobre el escenario todos los segmentos de la sociedad ateniense, reconstruidos bajo la estética de lo grotesco transfigurado por lo ridículo.

Por tanto, no es solamente la realidad sino también el lenguaje lo que la comedia desconstruye y rehace a su modo; Aristófanes, valiéndose de signos lingüísticos existentes, altera su doble contenido, imprimiéndoles diferentes niveles semánticos provocadores de risa y creando de este modo una sátira original de una enorme carga mordaz y corrosiva.