

Fernández, Claudia

El público de Aristófanes: Spectator in Fabula

Circe de clásicos y modernos

2000, nro. 5, p. 117-136

*Fernández, C. (2000). El público de Aristófanes: Spectator in Fabula. Circe de clásicos y modernos (5), 117-136. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10642/pr.10642.pdf*

Información adicional en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



El público de Aristófanes: *spectator*
in fabula

Claudia N. Fernández

Resumen¹

La comedia de Aristófanes, quizá como ninguna otra manifestación literaria antigua, incorpora a la ficción del drama las ansiedades del autor acerca de la recepción de su obra y hace de ellas un tópico discursivo que la caracteriza. Crea un tipo especial de espectador modelo – ideal y explícito –, un auténtico *spectator in fabula*, construcción textual de la ficción dramática a expensas del espectador empírico, pero de ningún modo confundido con él. El sistema de imágenes que lo describe, lo presenta fraccionado en dos componentes inconciliables: un público inteligente y sofisticado, en oposición al grueso de los espectadores, incapaces de estar a la altura de un elevado empeño poético. Impone, de este modo, el autor, un paradigma axiológico al servicio de su propia alabanza. Sin embargo, en pos del éxito y la aprobación, Aristófanes se vio obligado a acoger también a los espectadores vulgares, sin abandonar del todo a los expertos. Juzgamos que esta decisión se deja ver en la factura de sus últimos dramas. En este marco, las ambivalencias, contradicciones y ambigüedades compositivas pueden leerse como correlato de la también heterogénea imagen de los espectadores.

De entre las notas específicas del género cómico, suele destacarse el papel relevante del fenómeno de la autorreferencialidad; es decir, la capacidad que tiene la comedia para reflexionar sobre su propia teatralidad, instancia para la cual la tragedia no estaría habilitada.² Por regla general, la

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en el II Coloquio internacional: “Los griegos: otros y nosotros”, organizado por el Centro de Estudios de Lenguas Clásicas (Área de Filología Griega), UNLP, durante los días 16 a 19 de mayo de 2000.

Es obvia nuestra referencia al título *Lector in fabula* del ya clásico libro de U. Eco, que desarrolla la tesis de la presencia del lector en la obra narrativa. No obstante, la noción de lector modelo descrita por Eco en el citado libro no se corresponde exactamente con la noción de espectador *in fabula* que describimos en el presente trabajo. Recordemos, además, que “lector in fabula” remite a la expresión “lupus in fabula”, equivalente al inglés “speak of the devil” o al español “hablando de Roma”; en cuyos casos se pierde la referencia “literaria”.

² Nos referimos al tipo de discurso crítico abiertamente autorreflexivo. En los últimos años, sin embargo, hay una fuerte tendencia a reconocer también en la tragedia efectos metateatrales e

parábasis recoge este tipo de comentarios. En ella el autor – por boca del coro – especula sobre la poética del género cómico, opina sobre sí mismo y sus competidores, y recuerda con insistencia la presencia del público, con apelaciones directas al mismo o haciendo explícitos sus pensamientos acerca de las cualidades de los espectadores y la composición de la audiencia. Si reparamos, además, en las múltiples parodias dramáticas, las apelaciones al público en el diálogo entre los actores y las variadas alusiones a las costumbres teatrales del momento, veremos entonces que el fenómeno se expande por toda la comedia.

Sin duda estos pasajes metateatrales – mirada ensimismada de un teatro que habla sobre el teatro – pueden considerarse una valiosa fuente a los efectos de la reconstrucción de las competencias dramáticas en la Atenas del siglo V. En este sentido, podría buscarse información acerca de la conformación de la audiencia empírica en las frecuentes menciones directas o indirectas al público.³ No obstante, creemos que estos comentarios, aun cuando parezcan aludir a una realidad exterior a la ficción dramática, condicionados por la situación de enunciación en un contexto teatral, remiten a una segunda ficción que se instala sobre la ficción cómica.⁴ De este modo, las aseveraciones del poeta cómico

irónicos, inclusive apelaciones a la audiencia, en contextos ambiguos, donde bien podría argüirse a favor de una apelación a un público interno a la ficción trágica. En esta dirección, ver EASTERLING (1997), para quien la diferencia entre tragedia y comedia en este tema reside exclusivamente en el tono. De todas maneras, el reconocimiento de características específicas en ambos géneros no significa ignorar los posibles entrecruzamientos, sino, en todo caso, otorgarles el valor de préstamos, de parodias o de citas. Por otra parte, es sabido que la comedia fue incorporando elementos típicos de la tragedia, del mismo modo que es posible detectar elementos cómicos en las obras trágicas (Cfr. SEIDENSTICKER, 1982).

³ Sobre la composición de la audiencia empírica, ver MACDOWELL (1995), DEDOUSSI (1995), GOLDHILL (1997) y SOMMERSTEIN (1998), entre otros.

⁴ En este juicio seguimos a MUECKE (1977), para quien la situación de ruptura de la ilusión dramática implica la introducción de una segunda ficción.

acerca de su carrera y su designio poético dan forma a una verdadera “ficción autobiográfica”, como Hubbard (1991) la ha denominado, con lo cual el autor pasa a engrosar la lista de los personajes y a competir de igual a igual con el héroe cómico.

Es en esta dirección en que nos ocuparemos de las referencias al público en la obra de Aristófanes, con el fin de delinear los contornos del imaginario que el texto cómico inscribe sobre el auditorio y dilucidar las eventuales consecuencias que esas imágenes – manifestaciones de una cierta expectativa acerca de los espectadores – generan en la factura dramática. Se trata de la presencia de un público cuya existencia es en principio exclusivamente discursiva. Por otra parte, no pretendemos ni por mucho arrogarnos la originalidad de un enfoque ya transitado por la crítica, más bien nos proponemos aportar algunas observaciones a las discusiones de los especialistas, cuyas opiniones iremos citando a lo largo de este desarrollo.

A lo largo de toda la producción conservada de Aristófanes se instaura la visión de una disposición dicotómica de la audiencia. Se insiste en estructurar los componentes del público en dos categorías opuestas y exclusivas. Por un lado, el grupo de los espectadores *δεξιοί* (“inteligentes”),⁵ *σοφοί* (“expertos”),⁶ *οὐκ σκαιοί* (“no torpes”)⁷ y, por otro lado, los espectadores *φορτικοί* (“vulgares”),⁸ *οἱ μὴ γνοῦσιν* (“ignorantes”),⁹ que buscan “la risa”.¹⁰ Dicha estructuración se ve reforzada con la propuesta de una disposición distributiva

⁵ *Caballeros* 228, 233, *Nubes* 521, 527, *Avispas* 65, 1059 y *Ranas* 1114. Citamos en todos los casos por la edición de Coulon (1923-1930).

⁶ *Nubes* 526, 535, 575, 898, *Avispas* 1049 y *Ranas* 677, 1118.

⁷ *Avispas* 1013.

⁸ *Avispas* 66, *Nubes* 524.

⁹ *Avispas* 1045, 1048.

¹⁰ *Nubes* 539 (*Τοῖς παιδίοις ἴν' ἢ γέλωος*). Los jóvenes espectadores también son aludidos en *Paz* 50 y *Asambleístas* 1146.

semejante tanto para los comediógrafos como para los tipos de comedia.¹¹ De este modo reconoce Aristófanes una comedia menor que tiende al humor farsesco y vulgar, plagada de escenas estereotipadas, entre las que se cuentan las de Heracles glotón o las de los esclavos apaleados,¹² y una comedia que, por el contrario, busca formas nuevas y sofisticadas, de la cual su propia creación se erige en legítima representante. Esta última se adjudica a sí misma un rol preponderante en la vida de la *polis*, como educadora del pueblo y reveladora de la verdad y las cosas justas.¹³ En razón de este esquema de paralelismos que vincula autores, obras y público, a nuestro entender, la tipología propuesta para los espectadores por Aristófanes surge de la exigencia de asignar un público adecuado a las demandas de un género cómico fraccionado, cuya disposición también bipartita responde a su vez a la necesidad del poeta de tomar distancia con respecto a sus competidores, en atención a la índole de su arte, experimental y refinado. Para decirlo de otro modo, la comedia ingeniosa de Aristófanes requiere de un público especializado y ella misma se encarga de construir discursivamente una audiencia competente e imponer este imaginario a sus receptores. Con justeza ha observado Bremer (1993: 140) cómo la polaridad entre los dos tipos de espectadores se representa sobre la escena en la actuación de Dioniso y Jantias, durante el prólogo de *Ranas*. Al primero le ha tocado el rol del público más exquisito, con mirada atenta a la elección de las bromas, en contraste con Jantias que está listo para el humor más soez.¹⁴

¹¹ Observa del mismo modo CORTASA (1988: 187): “[...] Aristofane opera una distinzione netta: vi sono due categorie di autori di commedie da una parte e due tipi di pubblico dall'altra”.

¹² Cfr. *Caballeros* 522-3, *Nubes* 545-8, *Avispas* 54-66, 1029ss. y *Paz* 741ss.

¹³ *Acarnienses* 645, 655-8, *Caballeros* 510, *Nubes* 519, *Avispas* 1043, *Ranas* 686-7.

¹⁴ También STANFORD (1963) en su edición de *Ranas* señala: “It allows him [Jantias] by referring to some well-seasoned jests to get a series of easy laughs from the cruder members of the Audience and at the same time to guard himself from incurring the more critical spectator”

Observamos, además, que el trazado de este mapa del auditorio opera una efectiva función en la retórica de la comedia. Se dispone como un estímulo, un desafío dirigido a los hombres de la audiencia a fin de incitarlos a una selección discriminatoria. Al tratarse de una clasificación sobre la base de un contraste en el que entra en juego la evaluación, cada espectador tenderá a reconocerse incluido en el conjunto de espectadores inteligentes y, en consecuencia, se verá asociado a la voluntad artística de Aristófanes y compelido a concederle la victoria.¹⁵ La identificación entre el autor y su público se afianza en el nivel léxico. Debemos recordar que los términos utilizados para designar la partida de espectadores que llamamos “competentes” – en razón de que tanto σοφοί como δεξιοί pueden implicar el conocimiento de un saber específico - califican asimismo al propio poeta, exponente de una capacidad artística que se autojuzga superior a la del resto de los comediógrafos.¹⁶ El poeta se concede a sí mismo la reputación de σοφός¹⁷ y δεξιός¹⁸ y entendemos que da sobradas muestras de esta capacidad, captando la adhesión del público y reconociéndole de antemano una destreza de la que inmediatamente, con su elección, tendrá que rendir cuenta.

Por otro lado, se traslada a los jueces de la competencia la misma disposición distributiva con la que se ha discriminado a los hombres del

scorn for poets who use stale jokes” (p. 70). Tanto Cortasa (1991) como Bremer (1993), ambos ocupados en la poética aristofanesca, citan este pasaje.

¹⁵ En la misma dirección entiende Hubbard (1991) que la adulación a los espectadores resulta una invitación a considerarse parte de una elite.

¹⁶ Cfr. *Paz* 736-7: ὅστις ἄριστος / κωμωδοδιδάσκαλος ἀνθρώπων καὶ κλεινότατος γεγένηται y 742: ἐποίησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν.

¹⁷ *Nubes* 520, 1202.

¹⁸ *Acarnienses* 629. Δεξιός también califica a los sofistas en *Nubes* y Dioniso adjudica el adjetivo a Eurípides, cuando expresa su deseo de un poeta experto: δέομαι ποιητοῦ δεξιοῦ (*Ranas* 71). El propio Eurípides considera que ésta es una de las cualidades que no deben faltar en un poeta admirado: δεξιότητος καὶ νουθεσίας (*Ranas* 1009)

público. En estos términos, los jueces σοφοί que saben apreciar las cosas “inteligentes” (τοις σοφοῖς, *Asambleístas* 1155), se enfrentan a los jueces que disfrutaban del humor más vulgar y exteriorizan su predilección a través de la risa (τοις γελῶσι, *Asambleístas* 1156). El arreglo espacial del tribunal reproduce en escala reducida la configuración de la audiencia y nos permite inferir la percepción de una comunión de intereses entre los jueces y el resto del conjunto del público teatral. Por lo demás, no hay testimonios que pongan en evidencia algún tipo de divergencia entre la elección de los espectadores y la decisión final de éstos. De todas formas, resulta más frecuente el pedido de victoria dirigido directamente a los espectadores; muy probablemente influenciaban con sus abiertas manifestaciones de aprobación o rechazo el voto de los jueces.¹⁹ En ese contexto, las apelaciones al público suenan más a halagos que a verdaderas alabanzas. Son los casos en que la audiencia toda merece calificativos elogiosos, o quizá sea mejor conjeturar que se omite el carácter elitista de los convocados.²⁰ La estrategia retórica es la misma: cada espectador se siente incluido en una convocatoria que se fundamenta en su autoestima, aunque no descontamos que hubiera entre el público quienes advirtieran un tono irónico en estos apelativos.

Las mayores instituciones políticas de la democracia ateniense – las cortes,

¹⁹ Acerca de las precauciones oratorias del autor para atraer a los espectadores a su favor, leemos en THIERY (1998: 84): “*Les spectateurs devaient aussi être amenés à servir de claque pour influencer les juges*”. En la misma dirección SOMMERSTEIN (1998: 43-4): “[...] *in practice (as many remarks in comedy make clear) [the judges] were very liable to be influenced by the attitude of the mass of the audience*”. SLATER (1998: 90), sin embargo, sugiere, a partir de los vv. 444-8 de *Aves*, la posibilidad de que el voto de los jueces ocasionalmente discrepara con la clara demostración de la opinión popular en el teatro.

²⁰ A propósito de estos apelativos dirigidos al público en *Nubes*, afirma HUBBARD (1991: 94): “*Whether these terms are meant to designate a select elite among the audience or are intended a flattering of the audience in general is not clear*”. Cfr. *Caballeros* 233 (τὸ γὰρ θέατρον δεξιόν), *Avispas* 65 (ὁμῶν μὲν ἀντὶ τῶν οὐχὶ δεξιώτερον) y *Ranas* 1114 (μανθάνει τὰ δεξιὰ).

la asamblea y el teatro - involucraban a una gran cantidad de público ciudadano. Si bien la participación de la audiencia en cada una de estas prácticas sociales presentaba matices significativos – Redfield (1990), por ejemplo, distingue el papel participativo del público en el teatro, del rol regulativo de la audiencia en los debates -, en todos los casos “estar en el público”, como bien advierte Goldhill (1997: 54), constituye “un acto político fundamental”.²¹ Oradores y autores teatrales coinciden en considerarse a sí mismos maestros de su pueblo, pero estos cargos se acreditan con el reconocimiento social por parte de la ciudadanía. Aristófanes, que con tanto empeño advierte las falencias de un *demos* que gusta ser adulado, termina igualándose a los “políticos” de su tiempo al tratar a su público con los mismos artificios.²²

Permítasenos citar algunos ejemplos de la situación que venimos describiendo. En *Caballeros* se destaca la competencia del público conocedor de muchos tipos de arte: ὦ παντοίας ἤδη Μούσης πειραθέντες (vv. 504-6); una idea similar se escucha de parte del coro de iniciados de *Ranas* cuando le adjudica a la audiencia un sinnúmero de saberes: λαῶν ὄχλον, οὗ σοφίαι μυρία κáθηνται (vv. 676-7); el clamor de los espectadores en las Leneas recibe el calificativo de “noble”: θόρυβον χρηστὸν Δηναίτην (*Caballeros* 547), y en *Avispas* (v. 1052) se interpela al público con el ambiguo ὦ δαιμόνιοι (“oh amigos”). En *Nubes*, por su parte, se convoca la atención de los espectadores instruidos en grado sumo (σοφώτατοι θεαταί, v. 575),

²¹ Lo que significa principalmente que se espera que el público responda como ciudadano. Por otro lado, las cortes, la asamblea y el teatro convergen en otra serie de similitudes: los espacios públicos donde estas experiencias se llevaban a cabo y las referencias mutuas de dramaturgos y oradores al género del otro, a través de símbolos, códigos, vocabulario y paradigmas similares (OBER & STRAUSS, 1990: 270). Los discursos teatrales y retóricos, ambos, son artísticos en su construcción, y competitivos y políticos en su práctica. La actuación es retórica y la oratoria es histriónica (A. NOTT, 1989).

²² Cfr. *Acarnienses* 635 y *Caballeros* 115-120 y 211-6.

invocación semejante a la que se hace en *Ranas*, cuando se los llama “los más sabios por naturaleza” (ὧ σοφώτατοι φύσει, v. 700).²³

Pero no todos son elogios. El fracaso de la primera versión de *Nubes*, en el 423, resulta la piedra de toque para dar a conocer una serie de reproches²⁴ dirigidos a los que Aristófanes considera sus naturales receptores – los σοφοί –, por la injusta postergación de la que él estima su comedia más sofisticada.²⁵ La parábasis de *Avispas*, producida en el año inmediatamente posterior a la derrota, y la de la segunda versión de *Nubes*, del 418/17, exponen *in extenso* la decepción del autor ante una respuesta no esperada. La contingencia deja al descubierto la naturaleza frágil de los lazos entre su obra y el público, unilateralmente impuestos por el autor a los efectos de entablar una relación de reciprocidad.²⁶ No obstante, el poeta mantiene firme la idea de la existencia de esta vinculación a modo de presupuesto. De otra manera no podría calificarse de traición, como de hecho sucede, la reprobación de *Nubes*: πέρυσιν καταπροῦδοτε καινοστάτας σπείραντ' αὐτὸν διανοίας (*Avispas* 1044)

Quizás convenga destacar cuán capciosamente el fracaso de la comedia se deja leer como el fracaso de los espectadores, incapaces de comprender con prontitud (Τοῦτο μὲν οὖν ἔσθ' ὑμῖν ἀίσχρὸν τοῖς μὴ γνοῦσιν παραχρῆμα, *Avispas* 1048) y de desenvolverse a la altura de las circunstancias. Significativamente en este punto el poeta se distancia de su audiencia: él no

²³ La misma idea se repite en *Ranas* 1115-6: αἱ φύσεις τ' ἄλλως κράτισται / νῦν δὲ καὶ παρηκόνηνται.

²⁴ Ver el uso de μέμφομαι (*Avispas* 1016 y *Nubes* 576).

²⁵ Sobre la datación de las dos versiones de *Nubes*, los alcances de la reescritura y el carácter libresco de la segunda versión, ver la edición de DOVER (1968).

²⁶ RECKFORD (1987: 397ss.) interpreta que Aristófanes reacciona con desilusión ante el fracaso de *Nubes*, pero también con magnanimidad cómica, riéndose de sí mismo como de su público incorregible. No reconocemos esa tónica en sus reproches.

“traicionará” a los espectadores inteligentes e insistirá nuevamente con una comedia ingeniosa: ἀλλ’ οὐδ’ ὡς ὑμῶν ποθ’ ἐκὼν προδώσω τοὺς δεξιούς (*Nubes* 527)

Pero Aristófanes ya sabía de la inconstancia de los favores del público. En piezas tempranas, como *Acarnienses*, del 425, y *Caballeros*, del 424, se pone sobre el tapete la naturaleza mudable del gusto del público, proclive a abandonar a los poetas en cuanto se hacen viejos (ὑμᾶς τε πάλαι διαγιγνώσκων ἐπετείους τὴν φύσιν ὄντας, [...] *Caballeros*, v. 518).²⁷ Hay veces en que se hace difícil discernir aquellas admoniciones hechas al público en su condición de ciudadanos, por lo general en estos casos apelados como atenienses (Ἀθηναῖοι), de las que contemplan su condición de espectadores (θεαταί).²⁸ Habría una suerte de equiparación entre el comportamiento “político” de la audiencia, que escoge a demagogos y gente de bajo cuño para servir a la ciudad, del mismo modo que fracasa en el reconocimiento de los poetas sabios. El punto de convergencia podría encontrarse en la pretensión político-didáctica del arte cómico. Pero, además, esa inconstancia del público – compendiada en los adjetivos ταχύβουλοι (“de decisiones rápidas, intempestivas”, v. 630) y μετὰβουλοι (“de decisiones cambiantes”, v. 632) con los cuales se describe a los hombres de Atenas en *Acarnienses*²⁹ – permite elevar la labor creativa del poeta cómico a la categoría de κίνδυνος,³⁰ de allí que el arte de hacer comedias venga a resultar el más difícil de todos.³¹ Insistimos, por esto, en asignar a muchos de los comentarios sobre la audiencia la función de proveer un marco creíble para el ensalzamiento de la figura del poeta y las

²⁷ Ver también *Nubes* 1096-9, *Thesmoforiantes* 814-29 y *Ranas* 734.

²⁸ Cfr. *Acarnienses* 676, *Nubes* 581-9, *Avispas* 1016 ss., 1043-50, *Ranas* 686-705, 718-737.

²⁹ A pocas líneas el poeta se asigna la función de ξύμβουλον (“consejero”, *Acarnienses* 651).

³⁰ παρεκινδύνευσ’ εἶπεῖν (*Acarnienses* 645) y κινδυνεύων (*Avispas* 1021).

³¹ κωμωδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἀπάτων (*Caballeros* 516).

dificultades de su oficio.

Nos parece igualmente relevante reparar en el hecho de que tanto el vocabulario referido a los espectadores como los verbos que competen a su reacción frente a la representación cómica informan de un tipo de recepción intelectual, más bien crítica, antes que emocional.³² La cuestión de la repercusión de la *performance* teatral ha sido una preocupación temprana en relación con el espectáculo dramático; no pocos pasajes de Platón y Aristóteles dan sobradas muestras de ello.³³ Sin duda la previsión de una determinada recepción en Aristófanes se ve influenciada por su concepción educadora de la comedia. El reconocimiento de una fuerza ético-didáctica, característica del género como él lo concibe, atiende a la búsqueda de la aprehensión de un conocimiento que mejore a los espectadores y queda destinada de este modo a

³² Los versos 1109-18 de *Ranas* resultan ilustrativos al respecto. Se trata de un pasaje relacionado con la recepción teatral, cuyo léxico despliega un campo conceptual referido a la aprehensión intelectual-cognitiva. Resulta evidente que se apela a la capacidad intelectual de los espectadores: ἀμαθία, γνῶναι, μανθάνει τὰ δεξιὰ, σοφῶν. Estas líneas han resultado un tanto oscuras en su significado y han abastecido disímiles propuestas interpretativas, ver STANFORD (1991: 168-9)

³³ Ambos filósofos enfatizan la noción de que el teatro trabaja sobre nuestras emociones. En este tema la noción aristotélica de *catharsis* ha sido central y no menos polémica. Tradicionalmente entendida como una purificación emocional de los espectadores, sin embargo no ha habido un consenso de la crítica en este sentido. SEGAL (1996), por ejemplo, considera la inmediatez emocional y la reflexión intelectual como componentes igualmente válidos de la experiencia teatral trágica. Desde otra perspectiva, la del análisis semiótico del espacio teatral, WILES (1997: 7) incorpora la noción de racionalidad en la recepción trágica. Sobre la base de *Leyes* (659, 669) de Platón, en donde se habla de un espectador ideal capaz de reconocer lo que ve, de evaluar la técnica y formarse una opinión moral al respecto, observa que la disposición vertical del espacio ocupado por el público favorecería precisamente este tipo de respuesta crítica. Por su parte, la *catharsis* cómica ha sido tradicionalmente vinculada con la risa y la liberación de tensiones. Al respecto ver HUBBARD (1991: 1-15) – sobre todo en lo que se refiere a fuentes antiguas como el *Filebo* de Platón o el *Tractatus Coislinianus* -, también RECKFORD (1987), GOLDEN (1992) y especialmente SUTTON (1994).

los hombres más vulgares del público una respuesta visceral, cuya expresión emocional se sustancia en la risa.³⁴

Sin embargo, Aristófanes no ha podido prescindir de las fórmulas farsescas que debían de ser muy del gusto popular. Cuando esto sucede, no desecha la oportunidad para manifestar su incomodidad ante lo que él concibe como una vergonzosa concesión al gusto del público (Cfr. Hubbard, 1991).³⁵ Ha llamado la atención de la crítica el tono polémico de su abierto desprecio al grueso de los espectadores, que acudían al teatro a la espera de un humor tradicional y repetitivo. Su empeño poético excluye, al menos en su exposición teórica, al sector de la audiencia menos competente.³⁶ Leemos en *Nubes*: ὅστις οὖν τούτοισι γελᾷ τοῖς ἑμοῖς μὴ χαιρέτω (v. 560)

Esta tendencia abiertamente elitista se habría modificado en algún momento de su carrera. Aunque es difícil precisar cronológicamente con exactitud la coyuntura, Cortasa (1991) encuentra indicios de este cambio ya en el prólogo de *Avispas* (vv. 56-57):

μηδὲν παρ' ἡμῶν προσδοκᾶν λίαν μέγα,
μηδ' αὖ γέλωτα Μεγαρόθεν κεκλαμμένον.

Estas líneas expondrían el esfuerzo de mediación del poeta en su intento de conciliar lo nuevo con lo antiguo. Pero eso no es todo. Ocho versos más adelante (v. 65), la idea se reforzaría con lo que Cortasa entiende como la negativa de Aristófanes a recurrir en el tipo de comedia que los espectadores no puedan comprender. Nos referimos a su lectura de la frase

³⁴ La misma recepción dicotómica en las palabras de Dioniso acerca del teatro trágico de Eurípides y Esquilo: τὸν μὲν γὰρ ἠγοῦμαι σοφὸν τῷ δ' ἠδομαι (Ramas 1413).

³⁵ *Lisístrata* 1216-20 y *Asambleístas* 887-9.

³⁶ Es obvio que aunque redundan las expresiones de aversión a los dispositivos cómicos vulgares más conocidos, utiliza muchos de ellos inclusive en la pieza donde expresa su desprecio.

ὕμῶν μὲν αὐτῶν οὐχὶ δεξιώτερον, que entiende de modo literal en el sentido de “[Una comedia] no más inteligente que vosotros mismos”, pero que preferimos interpretar connotativamente como uno de los tantos halagos dirigidos a los espectadores, pues finalmente se trata de ponderar la destreza de los mismos, reiterando el perfil intelectual que identifica al público con el teatro aristofanesco.³⁷ Desde esta perspectiva, se desvanece la supuesta intencionalidad del autor de “adecuar” su comedia a las capacidades limitadas – según se inferiría – de los espectadores; por el contrario se daría a entender la inexistencia o imposibilidad de generar un arte superior al público teatral, un comentario que se adecua mucho mejor al resto de sus manifestaciones.

Menos controvertible resulta sin duda un pasaje de *Asambleístas* que ya hemos citado. La servidora de Praxágora, la heroína de la pieza, pide la victoria a la totalidad de la audiencia, nuevamente fragmentada en opuestos y representada en este caso por los jueces:

Σμικρὸν δ' ὑποθέσθαι τοῖς κριταῖσι βούλομαι
 τοῖς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν μεμνημένοις κρίνειν ἐμέ,
 τοῖς γελῶσι δ' ἠδέως διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ. (vv. 1154-1156)³⁸

En la expresión de estos versos parece haber quedado atrás el desdén de Aristófanes por la comicidad estereotipada y vulgar. Se revela un cambio de actitud que implica una nueva concepción artística de la propia comedia y que encuentra, a nuestro juicio, su antecedente más próximo en unas breves líneas

³⁷ Reconocemos, en cambio, un tono claramente conciliador en los versos 764 y 765-766 de *Paz*, también citados por CORTASA (1986), pues allí aparece por primera vez la finalidad de divertir (πόλλ' εὐφράνας) y la necesidad de contar con el apoyo de hombres y niños; estos últimos asociados en otros casos con la comicidad vulgar y la risa (πρὸς ταῦτα χρεῶν εἶναι μετ' ἐμοῦ / καὶ τοὺς ἀνδρας καὶ τοὺς παῖδας).

³⁸ Cfr. también los vv. 888-89: κεῖ γὰρ δι' ὄχλου τοῦτ' ἐστὶ τοῖς θεωμένοις ὁμῶς ἔχει τερπνόν τι καὶ κωμωδικόν.

de *Ranas*. Allí, el coro de iniciados, en su conjunto, incita a proferir de igual modo cosas serias y graciosas:

καὶ πολλὰ μὲν γελοῖα μ' εἶ-
πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, ... (vv. 389-90)

En la misma dirección interpreta Sommerstein (1996: 191) que el pasaje representa la visión de la función y labor del comediógrafo; desde nuestra perspectiva, su intención nueva de acoger las dos vertientes de la tipología que él ha sancionado para el género cómico.

La magnitud del cambio de actitud hacia el público confirmaría el alto grado de incidencia y determinación de la exigencia de este último en la concepción poética de Aristófanes (Cortasa, 1991: 197). No obstante, y éste es el aspecto que nos interesa subrayar, se mantiene firme en ella la distinción de elementos diversos dentro de la audiencia, escindidos por fronteras claras e inmutables, exponentes de expectativas que siguen siendo irreconciliables. Cabe preguntarnos, por lo tanto, si, más allá de su formulación poético-teórica, este giro de opinión incide en la factura del drama. O mejor, dado que desde esta perspectiva parece imposible una solución conciliadora, ¿qué tipo de comedia podrá satisfacer a públicos con demandas opuestas? La estructuración bipartita de *Ranas* podría significar una respuesta en esta dirección. La primera parte carga las tintas en lo que respecta a humoradas escatológicas, de tipo farsesco. La segunda, en cambio, expone en escena un debate intelectual, nada menos que la competencia en habilidad técnica y mérito ético entre dos poetas trágicos.³⁹

En las dos últimas comedias conservadas, *Asambleístas* y *Plutos*, esta

³⁹ HUBBARD (1991) reconoce en la estructura de *Ranas* el conflicto de la totalidad de la comedia aristofánica, en permanente tensión entre el refinamiento intelectual y la farsa de la clase baja. Una opinión similar en CORTASA (1991) y BREMER (1993).

circunstancia podría haber dejado huellas más profundas. Ha sido una opinión mayormente compartida por la crítica el reconocimiento, en una y otra obra, de una suma de inconsistencias compositivas, interpretadas las más de las veces como falencias o debilidades estilísticas, o, en el mejor de los casos, como señales implícitas de una voluntad autorial de sofisticación y maestría.⁴⁰ En las dos piezas hay material para sustentar lecturas contrapuestas. Podrá postularse con la misma fuerza una actitud positiva de Aristófanes hacia el designio utópico de Praxágora (*Asambleístas*) y Crémilo (*Plutos*) que una actitud hostil hacia la transformación radical que ambos héroes ejecutan. La sustentación de la primera lectura significa privilegiar el triunfo de la fantasía cómica influenciada por la tradición utópica de la comedia antigua. En el otro caso, en cambio, se descifran las claves que provee la propia pieza para señalar el fracaso del plan de los protagonistas, de alguna manera un mensaje críptico dirigido a un público especializado. Estas desconcertantes concepciones contradictorias internas, estos desfases, bien podrían traducir el afán de Aristófanes – su estrategia compositiva – por conformar a un público antagónicamente ambiguo.

La preocupación por el aspecto pragmático de la lectura de un texto ha sido el sello de la crítica literaria a partir de los setenta. En este marco, surgió la preocupación por recuperar el rol del destinatario, último responsable de la significación de un texto a la luz de su propio sistema de expectativas. Así nació una serie indefinida de lectores – el lector ideal, el lector implícito, el lector modelo, el lector presupuesto, el metalector, el archilector, para nombrar sólo a los más célebres –, cada uno de ellos manifestación de tendencias teóricas

⁴⁰ Debemos a los defensores de una lectura irónica el reconocimiento de valores estéticos en ambas piezas, comúnmente relegadas por el grueso de la crítica. Proponen una interpretación de este tipo SÜSS (1954), NEWIGER (1957), MAURACH (1968), FLASHAR (1975), HERTEL (1969), SAID (1979), HEBERLEIN (1981) y FOLEY (1982).

equiparables aunque no homogéneas.⁴¹ Por extensión, la misma clasificación puede aplicarse a los espectadores. De Marinis (1993), por ejemplo, siguiendo los lineamientos teóricos de Umberto Eco, propone, en su manual de semiótica teatral, el estudio del espectador modelo, entendido como un espectador “implícito”, inscripto en el texto de la *performance*, e “ideal”, poseedor de la mayor competencia.

La comedia de Aristófanes, quizá como ninguna otra manifestación literaria antigua, incorpora a la ficción del drama las ansiedades del autor acerca de la recepción de su obra y hace de ellas un tópico discursivo que la caracteriza. Crea un tipo especial de espectador modelo – ideal y explícito – un auténtico *spectator in fabula*, construcción textual de la ficción dramática a expensas del espectador empírico, pero de ningún modo confundido con él. El sistema de imágenes que lo describe, lo presenta fraccionado en dos componentes, inconciliables éstos en su percepción del espectáculo cómico.

Postulamos, entonces, la génesis de esta concepción. Aristófanes se habría ideado un público a la medida de sus ambiciones, inteligente y sofisticado, y excluyó con orgullo a los espectadores que no estaban a la altura de su empeño poético. Imponía, de este modo, un paradigma axiológico al servicio de su propia alabanza, a la vez eficaz dispositivo de la estrategia retórica del drama. Sin embargo, este juego de antítesis sabiamente dispuesto y articulado terminó por moldear su poética. En pos del éxito y la aprobación del grueso del público,

⁴¹ ECO (1990: 44-63) resume criteriosamente la cuestión de las diversos modelos teóricos en la teoría de la recepción. Distingue principalmente dos líneas de investigación, que hasta un determinado momento se desarrollan independientemente, incluso ignorándose una a otra. Por un lado, el estructuralismo semiótico y, por el otro, la hermenéutica. En la primera línea aparecen nombres como los de Barthes, Todorov, Genette, Kristeva, Lotman, Rifaterre, Corti y Chatman; en la segunda, Ingarden, Gadamer, Jauss e Iser resultan los autores más significativos. *Der Akt des Lesens* (1976), de ISER, sería el primer intento por conectar ambas líneas. Al respecto, ver también PUGLIATTI (1989).

se vio obligado a acoger también a los espectadores vulgares, pero sin abandonar del todo a los expertos. Juzgamos que esta decisión se deja ver en la factura de sus dramas. En este marco, las ambivalencias, contradicciones y ambigüedades compositivas pueden leerse como correlato de la también heterogénea imagen de los espectadores.

No sabemos si Aristófanes alcanzó por fin los favores de la totalidad de su público.⁴² No hay dudas, en cambio, de que nunca le llegó el consuelo por haber resignado lo más refinado de su arte.

Bibliografía citada

Ediciones

- COULON, V. (1923-1930) *Aristophane*: Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris.
- DOVER, K. (1968) *Aristophanes: Clouds*, Oxford.
- STANFORD, W. B. (1991) *Aristophanes: Frogs*. Edited with Introduction, Revised Text, Commentary and Index by W. B. Stanford, Bristol, (1958¹).

Estudios bibliográficos

- ARNOTT, P. (1989) *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York.
- BREMER, J.M. (1993) "Aristophanes on his own Poetry", en BREMER, J.M. & E.W. HANDLEY (eds.), *Aristophane*, Fondation Hardt vol. XXXVIII, Vandoeuvres-Genève; 125-65.

⁴² Sólo sabemos de la victoria de *Acarnienses*, *Caballeros* y *Ranas*. BREMER (1993: 143) subraya: "His problem was that his most daring and innovative plays has failed to obtain victories."

- CORTASA, G. (1986) "Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane", en CORSINI, E. (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, vol. II; 185-204.
- DEDOUSSI, C. (1995) "Greek Drama and Its Spectators: Conventions and Relationships", en GRIFFITHS, A. (ed.) *Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, London: 123-32.
- DE MARINIS, M. (1993) *The Semiotics of Performance*, Bloomington-Indianapolis (Título original: *Semiotica del teatro: L'analisi testuale dello spettacolo*. (1982) Milano).
- ECO, U. (1990) *The Limits of Interpretation*, Bloomington-Indianapolis.
- EASTERLING, P.E. (1997) "Form and Performance", en EASTERLING, P.E. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge; 151-177.
- FOLEY, H. (1982) "The 'female intruder' reconsidered: woman in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*", *CP* 77; 1-21.
- GOLDEN, L. (1992) "Aristotle on the Pleasure of Comedy", en RORTY, A.O. (ed.) *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton; 379-86.
- GOLDHILL, S. (1997) "The audience of Athenian tragedy", en EASTERLING, P.E. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge; 54-68.
- HEBERLEIN, F. (1981) "Zur Ironie im 'Plutos' des Aristophanes", *WJA N.F.* VII; 27-49.
- HERTEL, G. (1969) *Die Allegorie von Reichtum und Armut. Ein aristophanisches Motiv und seine Abwandlungen in der abendländischen Literatur*, Nürnberg.
- HUBBARD, T.K. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca.
- MACDOWELL, D.M. (1995), "The Audience and Its Expectation", en *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford; 7-26.
- MUECKE, F. (1977) "Playing with the Play: Theatrical Self-consciousness in Aristophanes", *Antichthon* 11; 52-67.
- MAURACH, G. (1968) "Interpretationen zur Attischen Komödie", *AClass* 11; 1-24.
- NEWIGER, H.-J. (1957) *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München.

- OBER, J. & STRAUSS B. (1990) "Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy", en WINKLER, J.J. & F.I. ZEITLIN (edd.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton (NJ): 237-70.
- PUGLIATTI, P. (1989) "Reader's Stories Revisited. An Introduction", *Versus* 52/53; 3-20.
- RECKFORD, K.J. (1987) *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Volume 1, Chapel Hill, 1987.
- SEGAL, Ch. (1996) "Catharsis, Audience and Closure in Greek Tragedy", en SILK, M.S. (ed.) *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford; 149-172.
- SEIDENSTICKER, B. (1982) *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen.
- SOMMERSTEIN, A. (1998) "The theatre audience and the demos", en LÓPEZ FÉREZ, A. (ed.) *La comedia griega y su influencia en la literatura española*; 43-62.
- SAÏD, S. (1979) *L'Assemblée des Femmes: les femmes, l'économie et la politique*", *Les Cahiers de Fontenay* 17; 33-69.
- SLATER, N. (1998) "Performing the City in *Birds*", en DOBROV, G. (ed.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill & London; 75-94.
- SÜSS, W. (1954) "Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in der Dramen des Aristophanes", *RhM.* 97; 289-316.
- SUTTON, D.F. (1994) *The Catharsis of Comedy*, Lanham.
- THIERCY, P. (1998) "L'évolution de l'action dans les comédies d'Aristophane", en LÓPEZ FÉREZ, A. (ed.) *La comedia griega y su influencia en la literatura española*; 81-100.
- WILES, D. (1997) *Tragedy in Athens. Performance Space and theatrical meaning*, Cambridge.