

Formas del Carnaval en el Teatro. Del “realismo grotesco” de Aristófanes, a los “criados” de la comedia de Menandro

ISABEL M. SONIA SARDÓN NAVARRO
Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

1.1. *El carnaval: caracterización y significado*

El carnaval supone, en vísperas de la larga cuaresma, una licencia en la que los hombres buscan una liberación de la vida cotidiana, del aburrimiento y del trabajo rutinario. Todo está permitido: los disfraces, la música, los bailes...; en definitiva, todo lo que proporciona momentos de expansión y de libertad.

Mijail Bajtin¹ concibe el carnaval como una segunda vida, diferente a la vida normativa y oficial. Es una vida festiva, basada en la risa y en la burla a las instituciones establecidas; supone la ruptura de los principios sociales y el triunfo de la libertad. Esta segunda vida nos presenta un mundo invertido, una parodia de la vida ordinaria. Las fiestas oficiales, por el contrario, perpetuaban el orden existente y marcaban las diferencias y los privilegios sociales del régimen feudal.

Caro Baroja considera esta alteración de las normas cotidianas como “*una reglamentación del desorden, que es tan ordenada como el orden mismo*”².

En la esencia de la cultura popular están las figuras carnalescas. Su visión del mundo representa el cambio de los valores tradicionales, la eliminación de las clases sociales y la liberación del lenguaje. Cuando este mundo universal e intemporal aflora a la obra literaria, se personifica en los criados, bobos, bufones y graciosos de los diferentes textos. Estas figuras de la fiesta popular emer-

¹ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.

² Julio Caro Baroja, “Las fiestas populares también se marchitan” en *Disquisiciones antropológicas*, Madrid, Istmo, 1985, p.295.

gen de una forma espontánea y se individualizan en diferentes obras de la Historia Literaria. Pueden encarnarse en distintos personajes dramáticos, pero todos ellos tienen un punto en común: su visión diferente del mundo.

Esta supresión temporal del orden establecido conlleva la creación de un tipo de lenguaje peculiar que va unido a la fiesta: *el lenguaje carnavalesco*. Es un lenguaje rico y expresivo; es el lenguaje de la plaza que en el orden establecido no tiene lugar. Esta forma de expresión será empleada por Erasmo, Cervantes, Shakespeare, Lope de Vega y Quevedo.

Si la libertad es el principio que rige esta nueva visión del mundo, el lenguaje se impregna de esta liberalización, rompiendo las estructuras y normas habituales. Aparecen las groserías, los insultos y las blasfemias dirigidas hacia las divinidades. Todo está permitido en la cosmovisión carnavalesca: los juramentos, las obscenidades y las injurias forman parte del ambiente festivo. Estos fenómenos lingüísticos se manifiestan en las obras de nuestro corpus dramático, en mayor o menor medida.

1.2. *El realismo grotesco*

Bajtín engloba, bajo esta concepción, el conjunto de imágenes propias de la cultura popular que hacen referencia a la vida material y corporal. Es una concepción estética de la vida práctica: *“En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor”*³.

Éstas son algunas de las manifestaciones de este realismo grotesco, que coinciden plenamente con la visión carnavalesca del mundo:

1.º Referencias al cuerpo y a la vida corporal: la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia. No tienen un carácter particular, sino que encarnan la universalidad propia de la fiesta. Los elementos corporales tienen un carácter positivo y afirmativo.

2.º La degradación al plano material y corporal de aspectos propios del “mundo oficial”, como los valores sociales y espirituales. Estas degradaciones provocan la risa grotesca. Para Bajtín esta degradación tiene un carácter *“positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación(...). Lo “inferior” para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo”*⁴. La degradación carnavalesca es siempre regeneradora y positiva.

3.º Un lenguaje que acompaña esta visión del mundo. Es un lenguaje cargado de groserías, imprecaciones, blasfemias y juramentos, de una importancia excepcional para comprender la literatura del realismo grotesco. Estos

³ Mijail Bajtín, *Op. cit.*, p.23.

⁴ Mijail Bajtín, *Op. cit.*, pp. 25-26.

elementos lingüísticos organizan el lenguaje, el estilo y las imágenes de esta literatura.

El lenguaje se suma a estas formas de "degradación" y "reconciliación con la tierra"; el sentido de este lenguaje obsceno y grosero es siempre ambivalente y regenerador.

Podemos concluir y sumarnos a la opinión de I. Zavala⁵ que ve en la concepción carnavalesca de Mijail Bajtin un ejemplo de dialogía que revela la alteridad y el carácter igualitario de las conciencias. Conlleva una forma de vivir otra vida libremente, de trastocar el orden oficial establecido y de sacar a la luz el "otro-yo" que todos llevamos dentro. Es un hecho social que toma forma y adquiere valor estético en el realismo grotesco. La fiesta de carnaval sintetiza las dualidades y dicotomías del hombre. El carnaval ofrece una dualidad en la percepción del mundo y de la vida humana, y se sitúa entre el arte y la vida. Esta visión carnavalesca del mundo ofrece al hombre una segunda vida, una posibilidad de eliminar, provisionalmente, las relaciones jerárquicas entre los individuos.

También Caro Baroja⁶ percibe en el carnaval dos tendencias perennes: la de lo trágico y la de lo cómico. Junto al ambiente festivo, que genera la risa, se desarrollan episodios trágicos realizados bajo el secreto de la máscara, que llevan al hombre a la gula, la lujuria, la envidia y la ira.

Cuando el carnaval se hace arte, se manifiesta en la estructura superficial del espectáculo teatral y se encarna en los bufones, bobos, criados, parásitos y graciosos.

1.3. *Las figuras carnavalescas en el teatro: la función de transgresor y mediador*

Hasta ahora hemos sintetizado la esencia de esa visión festiva de la vida. Es el momento de señalar los rasgos propios de estos personajes, que encarnan la concepción carnavalesca en la comedia.

El psicoanálisis y la Teoría Literaria psicoanalítica conciben lo cómico como un exceso o desproporción⁷. Si lo cómico se caracteriza por sus excesos, es evidente que esta visión diferente de la vida refleja estos excesos.

Su encarnación en los bobos, criados y parásitos de nuestro corpus dramático nos muestra estas desproporciones, bien por exceso (figura del misántropo, figura del avaro, figura del viejo celoso), o bien por defecto (figura del loco festivo).

El espectador se convierte en un "descubridor" de una comicidad *de persona o de una comicidad de situación*. Ante esa observación directa y este espec-

⁵ Zavala, I.M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

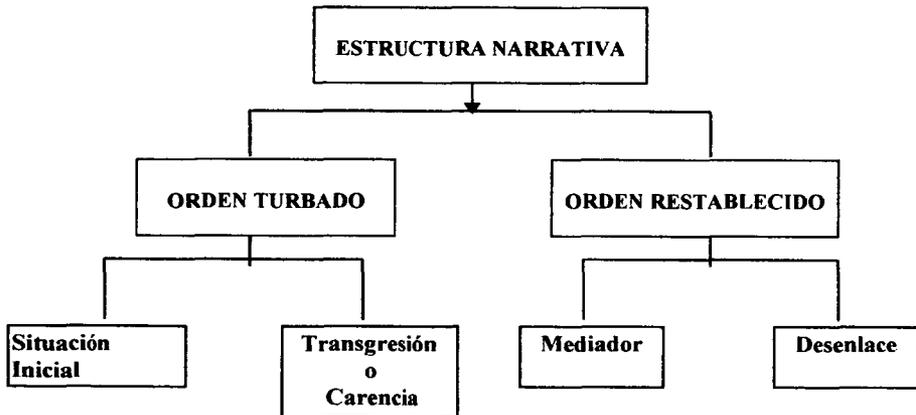
⁶ Julio Caro Baroja, "Carnavales" en *Blanco y Negro*, ABC, 5 de febrero de 1989.

⁷ Isabel Paraíso analiza las tres formas de comicidad que Freud diferencia: El chiste, el humor y lo cómico. (Cfr. Isabel Paraíso, *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis, 1995, pp. 109-114). Freud define lo cómico como "*un involuntario hallazgo que hacemos, y que se caracteriza por su exceso o desproporción*". (Cfr. *Op.cit.* p.111).

táculo, surge un sentimiento de superioridad y con él aparece la risa festiva. Si el espectador descubre la comicidad, el autor teatral actúa como un "creador" de las situaciones cómicas de sus personajes, que adquieren vida al presentarse ante el receptor⁸.

Nuestro trabajo se centrará en estos personajes y valorará el peso específico que tienen en la obra, sus apariciones en escena, la función de mediadores o transgresores y las connotaciones de sus parlamentos.

Para determinar el lugar exacto que ocupa la figura carnavalesca en la estructura narrativa, hemos seguido el modelo propuesto por Thomas Pavel⁹ en su estudio de las tragedias de Corneille. Propone un árbol de dependencias que ordena sucesivas subordinaciones que rigen las distintas anécdotas del universo dramático de la obra. Siguiendo la jerarquía de dependencias, propia de la gramática generativa, Pavel¹⁰ nos presenta el siguiente esquema:



La estructura narrativa es la pieza clave de esta arborescencia, teniendo en cuenta que la acción dramática aparece por un Orden Turbado que trae como consecuencia un Orden Restablecido. Esta estructura acepta la subordinación sucesiva de otras estructuras que se van enlazando hasta configurar el mundo dramático. De esta manera la figura carnavalesca queda perfectamente insertada en la estructura narrativa, como transgresión o carencia, o como mediador

⁸ Isabel Paraíso, *Op. cit.* p. 113.

⁹ T. Pavel, *La sintaxis narrativa de las tragedias de Corneille*, París-Ottawa, Klincksieck-Université d'Ottawa, 1976.

¹⁰ T. Pavel, *Op.cit.* , pp. 25-26.

de un orden turbado que debe ser restablecido¹¹. Los personajes carnalescos se reconocen lingüística, psicológica y funcionalmente. Si, en un principio, los *dramatis personae* aparecen vacíos semánticamente, a medida que la obra se desarrolla, éstos se van cargando de connotaciones y cualidades que los diferencian de los demás. Cada uno de estos personajes se va configurando por su lenguaje, por sus acciones propias y por las acciones que recibe de los otros. De esta manera va evolucionando funcionalmente hasta adquirir unos rasgos característicos.

El *corpus* dramático que presentamos ejemplifica esta visión del mundo.

2. LAS FIGURAS CARNAVALESICAS EN EL TEATRO GRECOLATINO

2.1. Aristófanes y la comedia ática antigua: una visión carnalesca del mundo

La deformación de las imágenes está documentada desde una época muy antigua. Se encuentran manifestaciones en la mitología y en el arte arcaico de todos los pueblos, y en el arte preclásico de Grecia y Roma.

La época clásica cuenta con numerosas manifestaciones artísticas que reflejan la visión grotesca del mundo.

Dos concepciones estéticas discurren paralelas: el canon clásico, protegido por el mundo oficial, y el canon grotesco, que disfruta con la deformación y la burla.

El realismo grotesco se manifiesta en la literatura cómica: drama satírico, comedia ática antigua, mimos y atelanas. Estos géneros están íntimamente relacionados con la fiesta del carnaval. El nombre de la comedia alude al *como* o cortejo festivo que conmemoraba ciertas fiestas o celebraba una victoria en los Juegos.

Aristóteles¹² en el capítulo IV de su *Poética* nos habla del nacimiento de la tragedia y de la comedia:

¹¹ En el modelo actancial de Greimas, un personaje puede desempeñar diferentes funciones actanciales: Destinador, destinatario, ayudante, oponente, sujeto y objeto. (Cfr. A.J. Greimas, "Actans. Acteurs. Roles", en *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, 1974). Carmen Bobes Naves, siguiendo a Greimas, define las cuatro categorías diferenciadas por éste para explicar las variantes textuales: actuante, personaje, actor y rol: "(...) se puede deducir que el actuante es la unidad de estructura de la obra de teatro, el personaje es la variante del texto, el actor da cuerpo en la escena al personaje y todos ellos desempeñan un papel, una función, un rol" (Cfr. M. del Carmen Bobes Naves, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña, 1988, pp.29-47). Según esta diferenciación, las figuras carnalescas que se materializan en los diferentes bobos, esclavos y criados hasta llegar a la compleja figura del "gracioso" realizan dos funciones actanciales:

- *Actuante-Ayudante* que apoya la cosmovisión de su señor.
- *Actuante-Oponente* de los intereses de los demás, para la defensa de los intereses de su amo y de los suyos propios.

¹² Aristóteles, *Poética*, ed. de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional.

“Y la poesía se fragmentó de acuerdo con la manera de ser de cada uno: en efecto, unos, más graves, mimetizaban acciones nobles y de gente noble; otros, más vulgares, las acciones de gente ordinaria, haciendo, en un principio, vituperios, del mismo modo que otros hacían himnos o encomios”. (*Poética*, cap.IV, 1.448 b ss.).

Este concepto de comedia como mimesis de acciones de “gente ordinaria” se matiza con las características que debe tener esta imitación:

“La comedia es, como hemos dicho, mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor”. (*Poética*, cap.V. 1.449a25 ss.).

Anteriormente había marcado las diferencias existentes entre comedia y tragedia:

“Diferencia semejante a la que hay entre tragedia y comedia, pues la una quiere mimetizar a los hombres como siendo peores y la otra como mejores de lo que son”. (*Poética*, cap.II, 1.448a12 ss.).

Aristóteles¹³ atribuye el origen de la comedia a los que cantaban los himnos fálicos, así como la tragedia nace de los que entonaban el ditirambo. La comedia está ligada al culto a Dioniso y el hecho de que en el atuendo de sus personajes aparezca el falo ha llevado a relacionarla con el *como* de las fiestas dionisiacas.

Desde un primer momento la comedia rompe con las normas y convenciones ordinarias; su carácter festivo proporciona un ambiente propicio a la liberación.

F. Rodríguez Adrados¹⁴ considera que la tragedia y la comedia tuvieron un origen común y su diferenciación sería progresiva. La comedia recogería los temas desechados por la tragedia y el drama satírico, con el que tiene puntos comunes, aunque ésta prefiere insistir en los elementos obscenos y paródicos. Posteriormente la tragedia se sentiría opuesta a la comedia y se distanciaron progresivamente.

La comedia antigua, como hemos visto, aparece unida a la fiesta. Por este motivo, fiesta y comedia suponen un paréntesis en la vida cotidiana y una ruptura con las normas establecidas. Todo está permitido, y los impulsos reprimidos brotan de una manera espontánea; de ahí la libertad del lenguaje de la comedia antigua y su desbordante fantasía.

Aristófanes recoge en sus comedias los rasgos típicos del carnaval: los coros animalísticos y el viaje al Hades, representados en *Las ranas*, o el mundo al revés, la inversión de las normas y valores convencionales, representados en

¹³ Aristóteles, *Op. cit.*, p.66.

¹⁴ F. Rodríguez Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972 (2a. ed., Madrid, Alianza, 1983).

Lisístrata, donde un gobierno de mujeres impone su ley, y en *Las nubes*, donde los jóvenes educan a los viejos.

En la comedia antigua la risa surge de una manera espontánea; el propio sistema social ateniense es objeto de la burla: la crítica al poder establecido, los defectos y carencias de la educación recibida o la sátira contra los dirigentes de la época. Se traspasan los asuntos de la vida pública a la esfera de lo cotidiano y diario.

El espectador ve en la escena el reflejo de una sociedad con la que se siente identificado y que es una expresión de los prejuicios del auditorio. Los vicios del presente se perciben de una manera clara y, por el contrario, se glorifican los tiempos pasados: la escuela de Sócrates es quemada en *Las nubes* y Eurípides es derrotado en *Las ranas*.

En esta pintura social aparecen personajes que se identifican con la situación escénica: los viejos son glotones, las mujeres se obsesionan por la comida y por el placer, los políticos son corruptos.

En medio de este retrato aparece *el héroe cómico*, carente de la profundidad psicológica que encontraremos en la comedia nueva y en sus herederos, Plauto y Terencio.

Este héroe se va perfilando en cada obra por el desarrollo de la acción cómica. Sus rasgos son invariables, pero éstos se van sometiendo a los conflictos y situaciones a los que se enfrenta. Puede encarnar personalidades distintas según la comedia: la comedia antigua no presenta aún los tipos cómicos que encontraremos en el teatro posterior.

Son personajes que se valen de diferentes astucias para conseguir sus fines y para recrear en cada obra la comicidad.

En ocasiones se presentan dioses o personajes históricos, como Sócrates, Esquilo, Eurípides, Dioniso o Heracles, cuyo retrato cómico roza la caricatura. Sus rasgos iniciales son exagerados o deformados, con la finalidad de provocar la burla y la risa grotesca.

En *Las ranas*, el dios del teatro, Dioniso, pregunta a Heracles cuál es el camino hacia el Hades:

Dioniso.

"Pero la razón por la cual he venido con esta indumentaria imitada de ti, es para que me dijeras, si yo te lo pedía, los hospederos que tuviste cuando bajaste a por el Cerbero, esos cuéntamelos y los puertos, las panaderías, las casas de putas, los sitios de descanso, los cruces, las fuentes, los caminos, las ciudades, los alimentos, las hospederas, allí donde hay menos chinches"¹⁵.

El zoomorfismo o conversión del ser humano en animal y el antropomorfismo o conversión de los animales en hombres son elementos propios del carnaval. Hay un deseo de igualación de los seres de la tierra; se confunde al hom-

¹⁵ Aristófanes, *Comedias*, I, ed. Esperanza Rodríguez Monescillo, Madrid, C.S.I.C., 1985, p.131.

bre con los animales, vegetales o rocas, atribuyéndole rasgos animalísticos. De la misma forma los animales y cosas se personifican.

En *Las ranas* un pequeño episodio, en el que un coro de ranas impide el paso de Dioniso por la laguna Estigia, proporciona el título a la obra.

El coro animalístico insulta y degrada al dios, hasta el punto de que éste actúa como un animal imitando sus sonidos:

Coro.

Brequequequéx coáx coáx
brequequequéx coáx coáx.
Hijas lacustres de las fuentes,
himnos clamando al son de flautas
entonemos, la canción de voz bella,
coáx coáx,
que en honor del de Nisa,
Dioniso, hijo de Zeus,
un día en Limnas ya cantamos
cuando la banda de borrachos
en las festivas Ollas sacras,
desfila, el pueblo, por mi santuario,
Brequequequéx coáx coáx.

Dioniso.

Pues yo voy a sentir dolor
de culo, sí, coáx coáx.
Pero a vosotras no os importa.

Coro.

Brequequequéx coáx coáx.

Dioniso.

Pues reventad con el coáx,
no hay otra cosa que el coáx. (...)

Este coro animalístico es una herencia que Aristófanes recibe de la tradición de la comedia primitiva.

El viaje de Dioniso al Hades es una parodia burlesca del descenso de Odisseo; en su trayectoria, el dios es insultado por una serie de personajes grotescos que lo humillan.

Todos están igualados: dioses, taberneras, barqueros y truhanes reciben un mismo trato. La degradación del dios llega a su punto culminante con la demostración de su cobardía. En este fragmento, puramente carnavalesco, el lenguaje obsceno y grosero refleja el realismo grotesco:

Jantias. Tú, ¿qué has hecho?

Dioniso. "Me he cagado: invoca al dios"

Jantias. Mamarracho, ¿no vas levantarte rápido antes de que te vea algún extranjero?

Dioniso. Desfallezco. Aplícame una esponja al corazón.

Jantias. Tómala: aplícatela. ¿Dónde está? Oh dioses de oro, ¿ahí es donde tienes el corazón?

Dioniso. De miedo, ella misma se corrió al bajo vientre.
 Jantias. ¡Oh el más cobarde de los dioses y los hombres!¹⁶

Si en *Las ranas* la visión grotesca del mundo ha quedado manifiesta, en *Lisístrata*, Aristófanes juega con todos los elementos de la cultura popular y se recrea en la risa grotesca.

Éstos son los elementos carnalescos más destacados de la obra:

1.º El tema del mundo al revés : las mujeres griegas, cansadas de la prolongación de la guerra, deciden, mediante una huelga sexual, que los hombres deben acordar la paz.

2.º Las constantes referencias a los elementos sexuales, con alusiones concretas a los órganos sexuales masculinos y femeninos. El lenguaje es claro y conciso en este aspecto.

3.º La fiesta final en la que se celebra el restablecimiento de la paz y el orden. La fiesta supone la apoteosis final y el momento de dar libertad a todos los instintos. Es el símbolo de la abundancia de comida y bebida, y del goce sexual.

4.º La libertad del lenguaje que acompaña a la libertad festiva. El lenguaje se llena de insultos, blasfemias, alusiones sexuales y todo tipo de recursos que producen comicidad.

Las comedias de Aristófanes están llenas de elementos carnalescos: los personajes, la deformación del lenguaje, la degradación de los dioses, todo forma parte de esa "otra visión del mundo". Este autor ha sabido plasmar la esencia de la cultura popular en la estructura superficial de sus obras.

El ciclo de la comedia antigua de Aristófanes se cierra con *Pluto* que anticipa el cambio de estructura y de mentalidad de la comedia media y nueva.

La sociedad ateniense, cansada de los problemas políticos y sociales, de gustos más burgueses y modernos, prefiere ver en escena los problemas cotidianos de su vida diaria, con un final feliz y moralizante.

Nos introducimos de la mano de Menandro en la comedia nueva y su diferente concepción de la escena. Será la nueva forma, continuada por Plauto y Terencio, en que la comedia griega llegará hasta nosotros.

2.2. La comedia nueva: Menandro

La comedia nueva supone una renovación completa de la escena, respecto a la comedia ática del s.V a.C. Existe una identidad entre ambas que se refleja en los temas y en los tipos más característicos. Sin embargo, el género se va adaptando gradualmente a los nuevos gustos y a las nuevas necesidades sociales.

¹⁶ Aristófanes, *Op.cit.* , pp.149-150.

No debemos olvidar que este proceso de transformación se ha producido también en la tragedia: el drama de Eurípides ha evolucionado respecto al drama de Esquilo.

Las diferencias más notables entre el antiguo y el nuevo género se centran no sólo en la estructura, sino también en los temas:

1.º Decadencia del coro, que se convierte en un mero interludio musical para separar cada acto.

2.º Sustitución de la parábasis por el prólogo, que comunica directamente al público los ejes principales de la acción.

3.º Estilo más familiar, en el que se han eliminado los elementos obscenos y groseros.

4.º Desaparición de los contenidos políticos.

5.º Los temas se hacen más cotidianos, los personajes son caracterizados de una forma más realista y la trama se complica con engaños y equívocos. No debemos olvidar que una de las finalidades de esta comedia es la evasión.

Esta conjunción de elementos nos permite comprender la vida moral y material de la sociedad de la época.

Aristóteles en su *Poética* describe el modelo y las características esenciales de la comedia:

“Y por eso la poesía es más filosófica y noble que la historia, pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares. Y lo general es exponer que a tal o cual hombre le ocurre decir o hacer según lo que es verosímil o necesario tales o cuales cosas; a eso tiende la poesía, aunque pone nombres a los personajes; y lo particular es qué hizo Alcibiades o qué le ocurrió.

En la comedia esto fue evidente desde el principio, pues habiendo compuesto la fábula por medio de cosas verosímiles, dan a sus personajes nombres tomados al azar, y no como los poetas yámbicos, que hacen sus obras sobre un individuo particular”.

(*Poética*, cap IX, 1451 b11 ss.)

De esta manera, se propone una comedia de acontecimientos desarrollados con más lógica, con temas tomados de la vida diaria y con unos personajes alejados de los disparatados de la comedia antigua.

Aparecen en escena figuras que representan la pequeña burguesía ateniense: son familias enteras en las que uno de sus componentes destaca como protagonista o antagonista, los hijos trabajan la tierra, las mujeres esperan contraer matrimonio, los parásitos viven del trabajo ajeno y los esclavos inventan numerosas tretas para enredar el desarrollo de la acción.

Al final de la comedia se restablece el orden turbado con una reconciliación universal y una moraleja que produce la felicidad de los espectadores. La moralidad en la comedia nueva se convierte en una pieza clave e imprescindible. Se reflexiona sobre la riqueza o la injusticia que ésta puede generar.

Los personajes más débiles como esclavos, parásitos y heteras reúnen los rasgos esenciales carnavalescos, pero son presentados sin acritud. Encarnan las debilidades materiales propias de una situación social y económica desfavorecida. Evocan simpatía en el espectador, al mismo tiempo que se produce una reflexión sobre las condiciones de vida de los más débiles. Así se manifiesta uno de los esclavos en *El misántropo*:

Daos

"Llevo ya un buen rato aquí ayudándote, mientras el amo cava solo. Es necesario que vaya con él. ¡Ah, maldita Pobreza! ¿Por qué te habremos encontrado nosotros siendo tan perversa como eres? ¿Por qué te nos has metido dentro y convives con nosotros tanto tiempo sin fin?". (*El misántropo*, acto I, p. 163)

Los defectos morales están representados en la figura del *senex*, verdadero antagonista de la fábula, cuyo escarmiento sella el final feliz de la comedia y perpetúa el carácter moralizante de la misma.

La comedia nueva presenta un teatro que profundiza en los caracteres psicológicos de sus personajes. Aparecen caracterizados diferentes tipos, que encarnan vicios o virtudes, así como las peculiaridades propias de la edad o de su condición social.

En este sentido, Menandro recoge las teorías de Aristóteles¹⁷ y del pensamiento peripatético. Así aparecen en escena caracteres como el andrógino, el desconfiado, el misántropo, el supersticioso y otros muchos que dan título a un gran número de comedias.

La mayor parte de estos tipos se habían esbozado en la comedia antigua y en la media, pero adquieren en este momento unos trazos que perviven en la comedia latina y en el teatro europeo.

Se presentan una serie de máscaras con unos rasgos peculiares: la figura del *miles gloriosus*, arrogante y fanfarrón, que llega a arrepentirse de sus acciones cuando conoce el amor; o la máscara del cocinero, personaje erudito, entrometido y estafalario; o la figura de la hetera que puede adquirir diferentes matices. Se nos muestra un conjunto de esclavos, criados y nodrizas, fundamentales para crear enredos, inventar tretas o, por el contrario, resolverlas.

La edad y sus contrastes se utilizan frecuentemente como rasgo de comicidad; las diferencias entre viejos y jóvenes se acentúan y el *senex* representa diferentes vicios, tales como la avaricia, la tozudez o la misantropía. Si en la *comedia* antigua estos viejos reciben castigos por sus equívocos, en la *comedia* nueva la situación se resuelve con un cambio moral en el personaje: el misántropo reconoce sus defectos y accede a las pretensiones matrimoniales de los jóvenes.

A pesar de las caracterizaciones previas de estas máscaras, Menandro juega con todas las posibilidades psicológicas que le brindan sus personajes.

¹⁷ Aristóteles, *Retórica*, 1388b30-1390b14 (relación con la edad), 1390b15-1391b5 (relación con la fortuna).

El prólogo le sirve como técnica teatral, para advertir al público de un final feliz y para presentar las claves de la intriga. Una vez que el espectador conoce cuál va ser el embrollo escénico, el autor se muestra cuidadoso en la construcción técnica de la acción dramática y en la perfecta pintura de los personajes.

Cuando estas máscaras se caracterizan y se reconocen por sus rasgos y por sus nombres, el autor se mueve con libertad para perfilar el tratamiento moral y psicológico de estos tipos en las diferentes piezas teatrales. La intención última responde siempre al mismo esquema: *el final debe ser feliz y moralizante*.

Para conseguir la pintura psicológica y moralizadora de los personajes, los caracteres de éstos deben presentarse perfectamente diferenciados y antagónicos. En consecuencia la intriga de la comedia se convierte en parte esencial de la misma.

El héroe inicial encuentra en su camino diferentes antagonistas que dificultan sus proyectos; la razón de este héroe termina por triunfar y el premio final es la fiesta y la reconciliación.

La intriga está impulsada por el amor entre dos jóvenes que logran superar diferentes dificultades hasta terminar en boda, tras una serie de peripecias.

La comedia termina siempre con el reconocimiento (*anagnórisis*) de la verdadera identidad del personaje o con el redescubrimiento de sus propios defectos y de su propia conciencia. El equilibrio perdido se restablece y llegamos a una situación de felicidad.

Este esquema general se repite en todas las comedias, pero son numerosas las combinaciones e innovaciones introducidas en cada una de ellas. De esta manera, las adaptaciones posteriores de Plauto y Terencio permiten que, partiendo de una misma estructura, la originalidad esté garantizada.

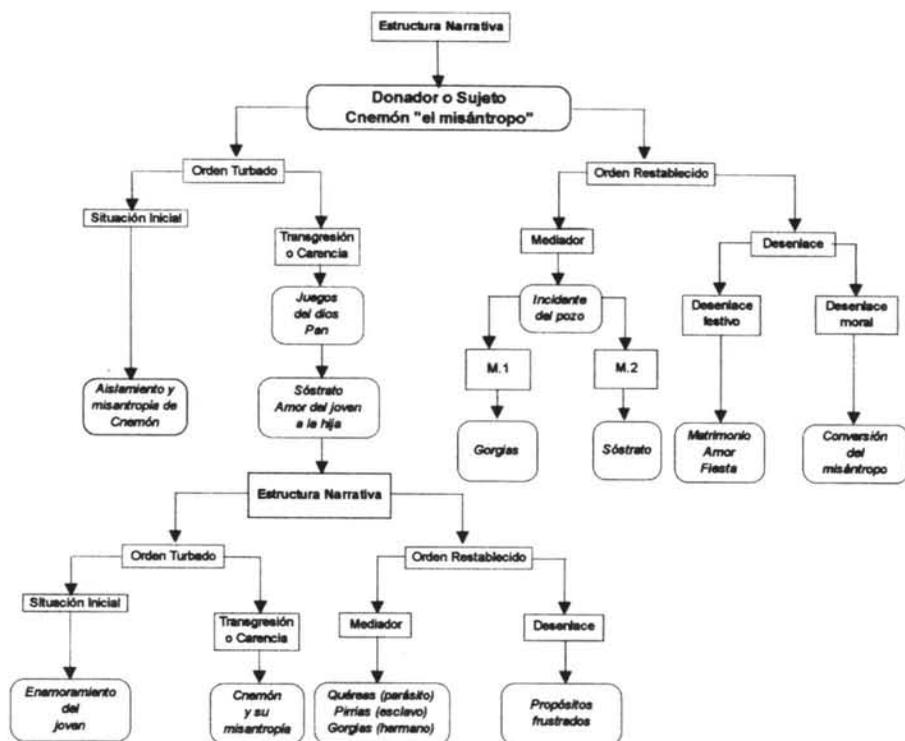
En *El misántropo* se nos presenta al viejo Cnemón, encerrado en una soledad voluntaria, que le impide tener una convivencia mínima con el resto de las personas, incluidos los miembros de su familia. Todos los personajes son transgresores de su individualismo, pero, al mismo tiempo, el misántropo se convierte en el transgresor de la vida de los otros.

En esta ocasión la intriga nace del enamoramiento de los jóvenes, que tendrá que superar una serie de inconvenientes, nacidos de la intolerancia del *senex*. Tras el vencimiento de las dificultades surge la *catarsis* que restablece el orden turbado y pone de manifiesto la reconversión moral del héroe. Éste es el momento de la fiesta, de la ceremonia ritual y de la abundancia, que conduce a la felicidad y a la reconciliación colectiva.

Siguiendo el esquema de Pavel, *El misántropo* presenta la estructura narrativa que se observa en la figura.

Esta estructura narrativa se complementa con una serie de alusiones e imágenes típicamente carnalescas, referidas a la vida material y corporal.

El realismo grotesco se manifiesta en todas sus representaciones: es el culto a la fiesta y a la abundancia generadora y positiva:



Cnemón

"Así reventéis de mala manera, malditos! Me obligan a estar sin hacer nada. Porque no puedo dejar la casa sola. Estas Ninfas vecinas son una continua desgracia para mí, así que voy a echar la casa abajo y me la voy a hacer en otro sitio. ¡Cómo sacrifican, los bandidos! Se traen cestos, jarros de vino, pero no para los dioses, sino para ellos mismos".

El incienso y la torta es lo piadoso; eso, puesto en el fuego, es lo que recibe entero el dios. Pero éstos ofrecen a los dioses la rabadilla y la hiel, que son incomibles, mientras se zampan ellos lo demás. ¡Vieja! ¡Ábreme enseguida la puerta! Que me parece que tenemos que hacer dentro. (*El misántropo*, acto III, pp. 175-176).

Todo está permitido: la visión de los dioses se torna irreverente con la finalidad de buscar esa risa festiva y regeneradora:

Cnemón

"¡Anda que no era dichoso por partida doble el Perseo aquel! Primer, porque tenía alas y no se topaban con ninguno de los que andan por la tierra y, luego,

porque era dueño de un talismán tal que con él petrificaba a todos los que lo molestaban. ¡Ojalá lo tuviera yo ahora, pues nada abundaría más que estatuas de piedra por todos los sitios. (...)”. (*El misántropo*, acto I, pp. 160-161).

Los personajes carnavalescos se mueven por satisfacer sus necesidades más primarias, pero siempre realizan la función de intermediarios para conseguir los fines de su señor. Así se manifiesta Quéreas, el parásito, que sintetiza los rasgos de la vieja Celestina:

Sótrato

“Por eso vengo y he pedido tu ayuda en este asunto, porque te considero un amigo y hábil para tratar asuntos así”.

Quéreas

“En casos como éste, Sótrato, hago lo siguiente: ¿necesita ayuda un amigo enamorado de una cortesana? Inmediatamente la rauto y la traigo, me emborracho, pego fuego a la puerta, en absoluto atiendo a razones; pues antes de saber quién es, hay que conseguirla, ya que la tardanza hace crecer mucho la pasión, y la rapidez rápido la aquieta. ¿Me habla uno de casarse y de una muchacha libre? Entonces yo soy otro. Me entero de la familia, de su hacienda, de sus costumbres. Para todo el tiempo que le quede de vida le dejo yo recuerdo al amigo de cómo manejo estas cosas”. (*El misántropo*, acto I, pp.156-157).

La máscara del *mágeiros* o cocinero proviene de la figura del *doctus*, ingenioso o pedante, con una sabiduría que roza la ignorancia y propenso a recibir palos del resto de los personajes. En Aristófanes se encarna en figuras como Sócrates o Eurípides, cuya sabiduría se torna ignorancia. En Menandro este cocinero tiene un papel menos relevante; desempeña su oficio con maestría y sabiduría, y emplea un lenguaje que roza la parodia y la burla:

Sicón

“¿Quieres venir? Atiende al resto. Se estaba haciendo una libación, estaban extendidas en el suelo las yacijas, yo, puse las mesas –pues me había tocado hacerlo– ¿Escuchas? Pues da la casualidad que soy el cocinero, recuérdalo”.

Getas.

“¡Qué hombre más flojo!”

Sicón

“Otro, en sus manos ya el báquico anciano canoso, en cóncava copa lo ver-tía, y mezclando a la par el caudal de las Ninfas, con la diestra, en ronda con ellos brindaba y otro, con las mujeres. Era como si escanciaras en arena. ¿Comprendes esto tú? Y una de las sirvientas, empapada de néctar, ensombrecida la flor de su rostro juvenil, inició con rubor el ritmo de la danza, vacilante a la vez y temblorosa. Otra juntó con ella su mano y empezó a bailar”.

(*El misántropo*, acto V, pp. 199-200)

Esta visión carnavalesca del mundo, la libertad y la parodia del lenguaje, la fiesta reconciliadora y la abundancia de la comida y la bebida se conjugan en la comedia nueva con una enseñanza moral y festiva que restablece el orden inicial turbado. Esta conjunción de elementos, junto a un concepto más realista de la representación y la creación de una serie de máscaras, perfectamente dibujadas psicológicamente, configuran la comedia nueva como la génesis de unos rasgos que pervivirán en la comedia latina, y, a través de ella, en el teatro europeo.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- ARISTÓFANES, *Comedias*, I, ed. Esperanza Rodríguez Monescillo, Madrid, C.S.I.C., 1985, pp. 7-157.
 -*Las avispas, La paz, Las aves, Lisístrata*, ed. de Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 9-37.
- Aristóteles, Poética*, ed. de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp.58-120.
 -*Retórica*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971.
- BAJTIN, MIJAIL, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.
- BOBES NAVES, M. del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña, 1988.
- CARO BAROJA, Julio, "Las fiestas populares también se marchitan" en *Disquisiciones antropológicas*, Madrid, Istmo, 1985.
 -"Carnavales" en *Blanco y Negro*, ABC, 5 de febrero de 1989.
- GARAPON, Robert, *La fantasie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Paris, 1957.
- GREIMAS, A.J., "Actans. Acteurs. Roles", en *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1974.
- MENANDRO, *Comedias*, I, Madrid, Cátedra 1991.
- PARAÍSO, Isabel, *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis, 1995.
- PAVEL, T., *La sintaxis narrativa de las tragedias de Corneille*, París-Ottawa, Klincksieck-Université d'Ottawa, 1976.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972 (2a. ed., Madrid, Alianza, 1983).

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes, "Poética social y dialógica: la teoría del discurso" en *Teoría de la Literatura Eslava*, Madrid, Síntesis, 1995.

ZAVALA, I.M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.