



La comedia clásica o comedia de carácter: *El misántropo* de Menandro

FERNANDO MARTÍNEZ MONROY

Al inicio del *Arte Poética*, Aristóteles habla de la tragedia comparándola con la comedia. Esto ha llevado a algunos a pensar que al hablarse de comedia la referencia es al género opuesto a la tragedia cuando en realidad se trata de cosas distintas. De hecho, suelen hacerse juicios elevando a una y despreciando a otra. Olson¹ cae en la trampa al aventurar su definición de comedia:

Comedia es la imitación de una acción sin valor, completa y de cierta magnitud, hecha a través del lenguaje con agradables accesorios que difieren de una parte a otra, representada y no narrada, que causa una catástasis de la preocupación a través de lo absurdo.²

Esta definición es fácilmente objetable. En primer lugar: imitación de acción sin valor. Él justifica esta afirmación de la siguiente manera:

La palabra griega para acción sin valor es *phaulos*. Con ello doy a entender algo que es insignificante, que no merece la pena, de manera que, al recordarlo por lo menos, nos damos cuenta de que será disparatado preocuparse por ello. (...) podríamos llamar toda la comedia de esta forma: "Mucho ruido y pocas nueces"³

Es probable que el juicio de Olson⁴ esté relacionado con la comparación entre comedia y tragedia de Aristóteles al diferenciar los dos tipos de drama y el

tipo de dramaturgos que los escribían: "Pero la poesía se dividió según los caracteres particulares: en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de alta calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores. . ."⁵ Esta afirmación tiene dos razones concretas: una, que en tiempos del estagirita la esclavitud se tenía como condición natural de ciertos hombres, de allí que se

mencione a los hombres de alta calidad, pues evidentemente los esclavos eran de baja calidad y la otra es una observación hecha en función del efecto catártico⁶ que, según él, produce la tragedia. Es

evidente que, teniendo en cuenta la primera observación, nadie sentiría catarsis por ver sufrir a un esclavo pues ellos jamás serían tomados como modelos ideales de conducta, lo cual sí sucedía con los héroes. Es posible agregar una tercera opción: en el capítulo II, Aristóteles afirma: "Mas, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan, y estos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres en efecto, casi siempre se reducen a estos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud. . ."

Así queda totalmente aclarado que se refiere al carácter de las personas. Para él, puesto que teoriza sobre dos géneros realistas, drama equivale a imitación del carácter y de las acciones de los hombres. Volviendo a la afirmación de Olson, cabe preguntarse: ¿cuáles son las acciones de los hombres que carecen de valor?, y responderse: aquellas que nunca figurarán en un drama que valga la pena. Un drama implica siempre una selección de sucesos, una selección de elementos de carácter y es también, sobre todo en el realismo, una síntesis de la realidad.

FERNANDO MARTÍNEZ MONROY. Doctor por la Universidad Complutense de Madrid, ha publicado varios artículos de crítica teatral y obras teatrales. Es escenógrafo, entre otras, de *la Noche de los asesinos*.

Para qué hablar entonces de acciones sin valor. Son las acciones sin valor, las verdaderas acciones sin valor las que detienen el ritmo de las obras y aquellas que dramaturgos y directores se esfuerzan por suprimir. Habría que tener en cuenta que la comedia trata de conductas antisociales y tomar en consideración el vicio de que se trata para posteriormente afirmar si es o no una conducta intrascendente.⁷

Al seguir con la definición de Olson se tiene que, comedia es la imitación "... completa y de cierta magnitud, hecha a través del lenguaje con agradables accesorios que difieren de una parte a otra, representada y no narrada. ..." y esta afirmación tampoco dice gran cosa. Cualquier obra de teatro debería ser el desarrollo completo y de cierta magnitud, hecha a través del lenguaje con agradables accesorios que difieren de una parte a otra, representada y no narrada.

Y para concluir con su definición dice que la comedia "... causa una catástasis de la preocupación a través de lo absurdo". Es posible también estar en desacuerdo con esto, pues si bien es casi aplicable a la farsa, no lo es para la comedia. En primer lugar, la mención de lo absurdo, que es característico de la farsa, y en segundo lugar, Olson piensa que el efecto cómico consiste en producir una relajación de la preocupación "... tratando ligeramente cosas que normalmente no tomamos en serio. ..." Así, aquí habla del elemento fársico de los chistes y afirma que la abundancia de estos:

parece indicar nuestra necesidad de tomar a la ligera cosas que, de otra manera, tomamos muy en serio (...). la función cómica está menos relacionada con el producir risa que con el producir una ligereza de ánimo con la cual está asociada (...). Esta ligereza de ánimo es algo más profundo y más valioso que la risa misma, e implica alcanzar un estado en el cual podemos considerar la fragilidad humana con alegre indulgencia.⁸

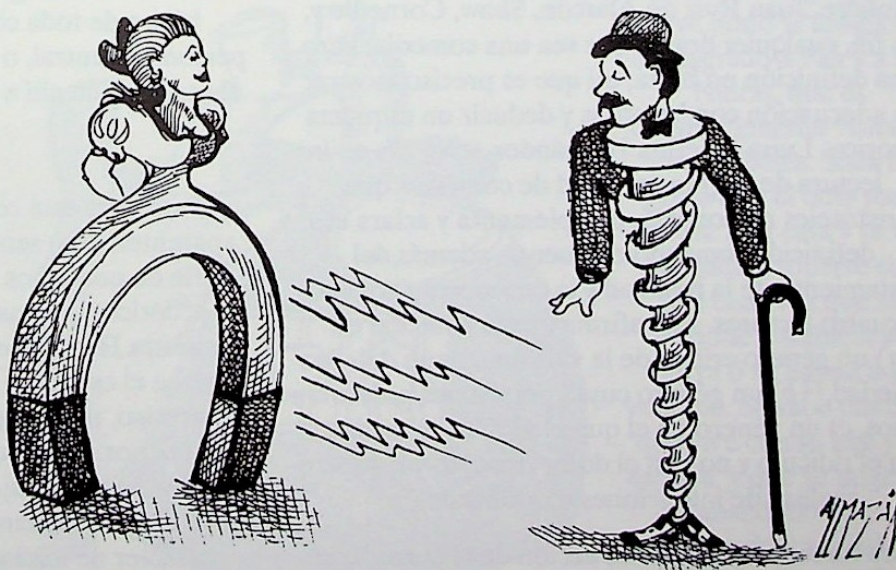
Sin embargo, en cuanto se comienza a analizar comedias es posible observar que en lo que se refiere a la alegre indulgencia para considerar a

la fragilidad humana tampoco es exacto y resulta ser, en este caso sí, todo lo contrario, pues la actitud que mantiene el espectador ante el personaje cómico es de superioridad y burla.

La definición de Olson no es aplicable por lo pronto a *El misántropo* de Menandro, como tampoco lo es a ninguna de las comedias escritas, conciente o inconcientemente, a la manera clásica. Frente a la definición de Olson es posible considerar más adecuadas, es decir, exactas, las reflexiones de Bentley:

Molière, says Fernández (FERNÁNDEZ, Ramón, *La Vie de Molière*, París, Gallimard, 1929) "teaches us the unspeakably difficult art of seeing ourselves in spite of ourselves." We are mistaken identity a classic subject. And if "to be mistaken about" is a passive phenomenon, it has its active counterpart. We are not only mistaken in ourselves but the cause that mistakes are in other men. Deceiving ourselves, we deceive our fellows. Now the art of comedy is an undeceiving, an emancipation from error, an unmasking, an art, if you will, of denovement our "untying". But a knot cannot be untied without first having been tied. A denovement comes at the end: through most of the play we have in fact been fooled. Thus, by a truly comic paradox, the playwright who exposes our trickery does so by out tricking us. In that respect, he is his own chief knave, and has made of us, his audience, his principal fool. The bag of tricks of this prince of knaves is - the art of comedy.⁹

Volviendo con Aristóteles hay quien afirma que no se ocupó de formular una definición de la comedia y que, probablemente, el segundo libro tratara de ella; pues bien, en el primero, aunque de manera sucinta comparada con la atención que presta a la tragedia y



a la epopeya, concretamente en el capítulo V, Aristóteles muy claramente la define y esa definición sería suficiente para descartar la idea de que Aristófanes es un cómico:

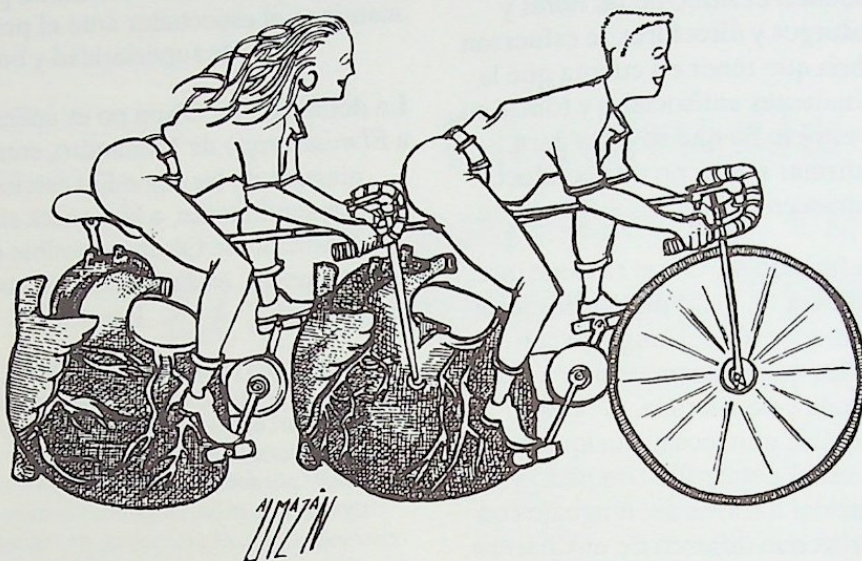
La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor...¹⁰

Esta definición, a pesar de su laconismo, contiene los elementos esenciales de la comedia de todos los tiempos, al menos en su forma esencial, pues existen dos variantes de ella: la *Comedia de Final Feliz* y la *Comedia de Enredo*, también de origen clásico pero con un mecanismo distinto del que aquí se hará referencia.¹¹ La definición aristotélica funciona tanto si se le aplica a la obra de Menandro, como de

Plauto, Terencio, Ben Jonshon, Shakespeare, Molière, Juan Ruiz de Alarcón, Shaw, Corneille y, en fin, cualquier drama que sea una comedia. Pero una definición no basta; así que es preciso mostrar su adecuación con las obras y deducir un esquema teórico. Luisa Josefina Hernández, apoyada en la lectura de la gran cantidad de comedias que Aristóteles no conoció, complementa y aclara esa definición tomando en cuenta, además del tratamiento de la realidad y la concepción cómica, cuatro factores. Ella afirma que la comedia es:

"a) un género crítico de la vida en común o de la sociedad,¹² b) un género cuyos personajes presentan vicios, c) un género en el que el vicioso es castigado con el ridículo y no con el dolor físico, d) un género realista de intenciones moralizantes".¹³

Para trazar el esquema de acción de la comedia se recurrirá a la trayectoria de Cnemón, el misántropo de Meandro. Para ello será preciso recapitular sobre



las observaciones esenciales para, a partir de allí, avanzar.

El Misántropo de Menandro.

Una de las primeras observaciones que pueden hacerse acerca de ella es que lo primero que llama la atención es su

título que, al igual que el de muchas comedias hace alusión al vicio principal que tratan, por ejemplo: *El avaro*, *Las preciosas ridículas*, *La fierecilla domada*, *El atormentador de sí mismo*, etc. Esto es importante

porque indica una preocupación por retratar un carácter, pero sobre todo, la parte negativa de él.

Para hacer referencia al vicio, Luisa Josefina Hernández afirma que: *vicio es una conducta antisocial*; por lo tanto, inmoral. Si se está de acuerdo con el hecho de que la comedia es un género moralizante, es porque mediante su mecanismo es posible contemplar como el ser inmoral es castigado, es decir que la trayectoria básica de toda comedia sigue el camino de su personaje central, o sea que va del ejercicio del vicio al castigo y de allí a la enmienda o a la continuación del vicio.

Esta obra está construida sobre una anécdota aparentemente sencilla, pero que requerirá de una serie de pequeños episodios, recovecos y adornos anecdóticos que vuelven compleja la trama. Para la maestra Hernández es el personaje central quien provee el esquema final del género de que se trata. Es preciso, pues, seguir a Cnemón y el desarrollo de los hechos. Como es fácilmente perceptible, todos los demás personajes están en función de él, sirven de estímulo constante para que Cnemón muestre su carácter de misántropo. De aquí se deduce que cuando Aristóteles señala que los personajes de comedia deben ser vulgares,¹⁴ se refiere a su calidad

moral, no a su clase social. Los personajes trágicos no presentan vicios, los cómicos sí. La razón por la cual los reyes, los sacerdotes y las personas importantes no suelen ser personajes cómicos es más de orden práctico: los autores, por muy valientes y atrevidos que sean, se han de cuidar de hacer mofa de los poderosos para conservar la vida, la libertad, la comida, las publicaciones y las puestas en escena. En este sentido es posible afirmar que Molière ha sido uno de los autores más valientes de la historia.

De esta forma es preciso tener en cuenta que el foco de atención para este análisis está en Cnemón y su vicio. El detesta el trato con el prójimo por razones que plantea en los siguientes términos, en los cuales queda retratado de una forma tan graciosa que arranca la primera sonrisa:

CNEMON: ¡Anda que no era dichoso por partida doble el Perseo aquel! Primero, porque tenía alas y no se topaba 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 sitios. ¡Y es que ahora no se puede vivir, por Asclepio! Ya hasta te invaden el campo para hablar. Pues, ¡por Zeus!, será que me he acostumbrado a perder el tiempo al lado de este camino, yo que ni siquiera trabajo esta parte del campo y he huido de ella por culpa de los que pasan. Pero ya me persiguen hasta arriba de las colinas. ¡Ag, qué cantidad de chusma! (...) ¡Horror! Otra vez hay un tío delante de mi puerta.

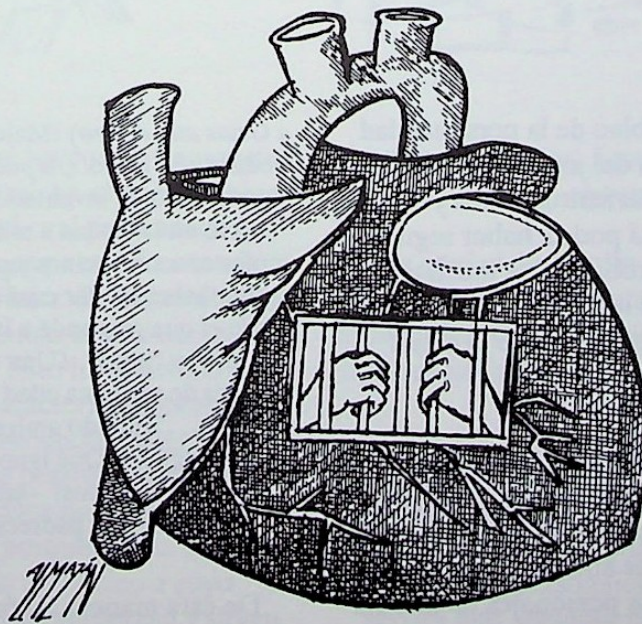
Las razones de su odio son explicadas al final:

... Pero, por Hefesto, estaba yo tan sumamente trastornado por ver las maneras de vivir de la gente, sus cálculos y el modo de lucrarse que tienen, que creía que nadie fuera capaz de ser generoso con los demás. Esta era la barrera que tenía.

Estas palabras suenan a pretextos que todo mundo busca para justificar sus faltas y que en realidad nunca justifican nada; el que la gente sea de una

manera es algo que debe mantener alerta a todos pero no justifica que nadie se vuelva huraño y misántropo, pues al fin y al cabo se tiene que convivir. Sin embargo, las palabras de Cnemón dan un dato importante y que atañe a la comedia en general: un vicioso existe porque la sociedad lo fomenta. Así como en esta comedia los personajes le temen y soportan su mal carácter, será posible observar en todas que el vicioso y su núcleo social mantienen una relación de tolerancia mutua; y aquí es claro, pues a Cnemón nunca se le ha ocurrido irse a vivir al desierto como a Alceste, el misántropo de Molière, ni a sus vecinos se les ha ocurrido frenarlo, hasta el momento presente. Pero la conducta del vicioso es compulsiva, el vicio, por ser la característica principal de su forma de ser,¹⁵ lo domina y es el motor de todas sus otras cualidades.

La comedia es, pues, un juego de reciprocidades y aquí se muestra cómo, debido al carácter del anciano, la sociedad ha influido en él y ha fomentado su actitud (no hay que olvidar que constantemente llaman a su puerta para pedirle cosas prestadas). Cnemón demuestra entonces un enfado constante y una incapacidad para vivir en sociedad y para adaptarse, lo que ha logrado su hijastro Gorgias, quien toda su vida ha sido maltratado por el viejo y, sin embargo, al tener un carácter distinto responde de otra manera. Cnemón en cambio ha terminado por encerrarse en sí mismo y evitar el trato con la gente.



Para mayor desgracia suya vive junto al templo, consagrado a Pan y a las Ninfas, que es constantemente visitado por los fieles. Toda la gente que él odia pasa frente a su casa y se ve obligado a toparse con ella cada vez que se dispone a trabajar su tierra o se asoma a la ventana. Se sabe también que vive con su hija y su esclava, y que su mujer lo abandonó por considerarlo insoportable, lo cual ya debería haberle servido de lección.

La anécdota se inicia cuando Sóstrato, un muchacho de buena familia, se enamora de la hija del protagonista, quien como se ha dicho, es campesino.

Sóstrato es joven, indeciso, enamorado y tímido, pero dispuesto a todo por conseguir su objetivo. Ha intentado valerse de su esclavo Pirrias para que interceda ante Cnemón; luego ha dudado acerca de si será o no correcto encargar esa tarea a un esclavo y trata de arreglar el asunto por medio de una especie de alcahuete llamado Queréas. Sin embargo, al escucharlo describir sus métodos efectivos, pero inmorales ante los ojos del joven, este opta por encargar la tarea a Getas, el anciano esclavo de su padre, quien

tiene más experiencia que todos los otros en los que había tratado de apoyarse. Esta serie de datos, en la que se ve al muchacho tratando de apoyarse en unos y en otros, es importante porque, nuevamente, forma parte de una trama estructurada con el interés de mostrar

carácter, además de que hablan de la personalidad indecisa y hasta ahora pasiva del joven; también nos muestran la sinceridad de sus sentimientos y de su honradez; si fuera otro quizá podría haber seguido los consejos de Queréas y robarse a la muchacha apoyado en las ventajas que le brinda su condición social, pero él quiere hacerlo todo de la mejor manera.

La entrada de Cnemón persiguiendo a pedradas a Pirrias lo dibuja hábilmente: se está frente a una persona intratable, huraña, cascarrabias y antisocial. ¿Qué conducta puede ser más antisocial que el odio por el prójimo? Para los otros personajes tal actitud es inconcebible. Sóstrato, en un primer momento,

no puede creer el maltrato gratuito que le refiere su criado:

SÓSTRATO: seguro que algo malo hiciste en su campo.

PIRRIAS: ¡Por Zeus que no robé!

SÓSTRATO: ¿Pero es que alguien te iba a azotar sin hacer nada malo?

Por otra parte, la hija de Cnemón aparece ante Sóstrato aterrada, pues la esclava ha dejado caer accidentalmente el cubo al pozo y ambas temen el castigo que puede infringirles el padre. Sóstrato por fin se decide y manda traer a Getas, quien también fracasa en su intento, a pesar de tratar de acercarse

al viejo de una manera cortés y civilizada.

Aquí aparece otro

personaje:

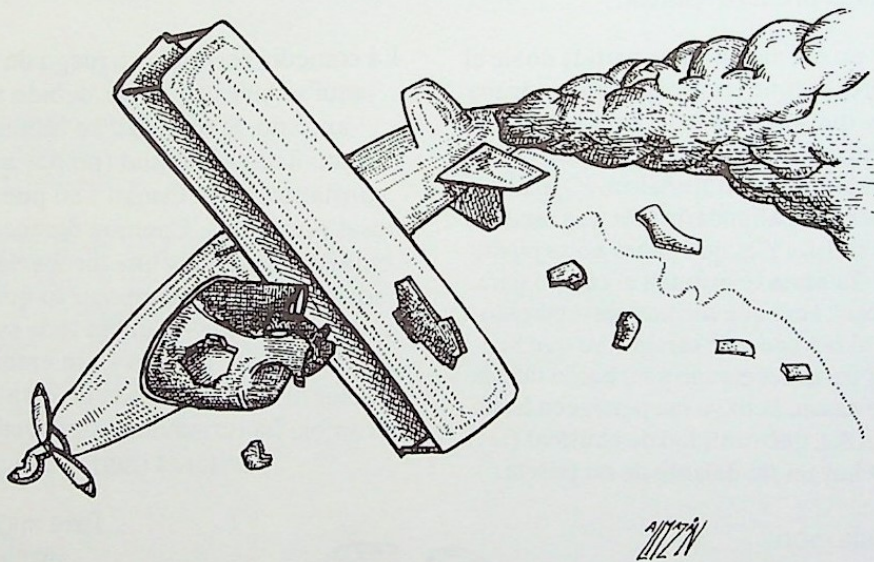
Sicón, quien hace alarde de su cortesía y sus virtudes diplomáticas para ablandar al viejo y pedirle

prestado un cacharro, todo ello expresado de una manera sumamente graciosa:

SICÓN: *(Sale de la gruta, se dirige*

a Getas aún dentro) ¡Maldita sea! ¿Te insultó? Quizá lo pediste a lo basto. *(Al público)* Algunos no saben pedir las cosas. Yo he inventado un sistema para esto, porque sirvo en la ciudad a miles de personas y tengo que molestar a sus vecinos y pido utensilios a todos. Es que hay que saber adular cuando se quiere pedir algo. ¿Es un viejo el que responde a la puerta? Enseguida lo llamo "padre" y "papá". ¿Una vieja?: "madre". Si fuera una mujer de mediana edad la llamaría "sacerdotisa". Si sirviente... "querido amigo". Pero vosotros merecéis que os cuelguen. ¡Qué ignorancia! *(Llama a la puerta)* ¡Esclavo, esclavos! —así hago yo. *(Abre Cnemón la puerta)* Sal, padrecito, te quiero decir algo.

De esta manera Sicón muestra las armas de la diplomacia para lograr un buen trato de la gente y



por la otra hace ver la "generosidad" para prestar las cosas como una costumbre que fomenta la buena vecindad. Pero a Cnemón la cortesía le importa poco y menos aún le interesa que le pidan prestadas sus cosas. Por ello, Sicón obtiene por respuesta una retahíla de grosería y violencia verbal. Todas sus ingeniosas técnicas se estrellan contra el muro de roca que es el alma del anciano.

Con todas las oportunidades de contacto social que Cnemón ha tenido y que rechaza, queda claro que lo suyo no es el

estado pasajero de alguien que despertó con mal humor, sino que se trata de su forma de ser. Como ya se ha dicho, cada personaje sirve de estímulo para que el misántropo deje ver su carácter. Es ese juego de estímulos los que van formando la estructura.

En primer lugar deben establecerse los dos planos de acción entre los cuales transcurre la anécdota: un *plano individual*, en el que se sitúa a Cnemón; y un *plano social*, al cual pertenecen los demás personajes. Cnemón es puesto frente a la sociedad pues su conducta lo hace diferente de ella. Cada personaje envía un estímulo al anciano que el contesta con una agresión. Esto ha aportado ya varios datos acerca de su carácter: es soberbio, antisocial, desconfiado, iracundo, violento, autosuficiente y tacaño. Los personajes cómicos ilustran a la perfección la idea de los pecados capitales, que se llaman así porque nunca se dan solos sino que constituyen un núcleo a cuyo alrededor se acumulan otros que refuerzan y sirven

de apoyo y complemento al principal, en otras palabras son cabezas o capitales de pecados.

La anécdota continúa cuando Sóstrato se acerca a Gorgias, hijastro de Cnemón, para que interceda por él. Es notorio que, aunque el personaje central es Cnemón, este permanece, por su misma esencia misantrópica, bastante estático y no entra en acción mientras no se le estimule. El personaje que desencadena la acción es Sóstrato, quien se las arregla para enviar los estímulos, pues su objetivo es

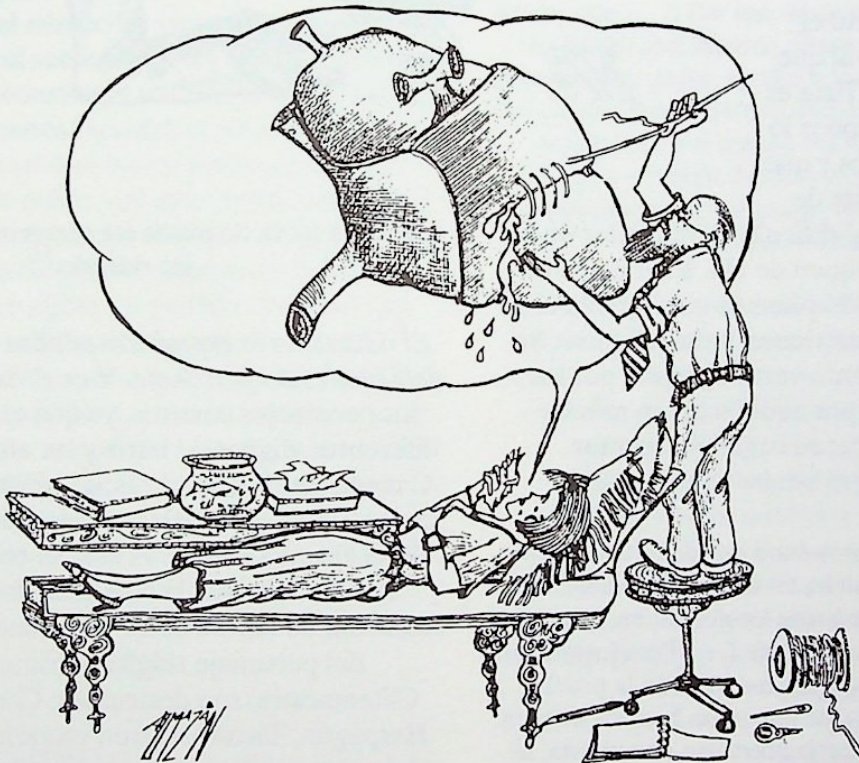
la boda. Esto forma una línea de acción secundaria ante la acción importante de la obra que no se verá completa hasta el final: la de Cnemón.

A Gorgias le parece que Sóstrato viste demasiado bien y que seguramente no sabrá lo que es el trabajo, así es que convence al muchacho de que si el viejo lo ve trabajar quizá lo considere un igual y se digne dirigirle la palabra. El hecho de que Sóstrato acepte, convence a Gorgias del amor y de las intenciones

honestas del joven. Esto influirá para que Gorgias abogue por él.

Hasta aquí el desarrollo anecdótico ha servido para mostrar a los personajes y para que tanto el espectador como ellos sientan recelo por Cnemón y muchas ansias de que algo le pase, de que reciba lo que merece.

La oportunidad llega cuando el viejo, al intentar sacar el cubo que se le cayó a Símica, va a dar también al fondo del pozo. Este es el momento que más gozan los personajes y los espectadores y el que servirá más adelante para definir la risa cómica:



SICÓN: (Solo) ¡Son los dioses, por Dionisio! ¡Sacrilego, tú, que no das un caldero a los que están haciendo un sacrificio, al revés, te niegas! Bébetelo el pozo ahora que te has caído para que no tengas siquiera que compartir el agua con nadie (...) (Al público) ¡Por los dioses! ¿Cómo creéis que estará? ¿Temblando, empapado? Gracioso. Yo señores, lo vería con gusto...

El placer que provoca verlo caído es precisamente el sentimiento contrario al que experimenta Cnemón. Este es el momento en que él peor lo pasa: el que odia a todos y que piensa que no necesita de nadie se ve expuesto al ridículo de necesitar de los demás para que lo saquen de allí. El gozo de los personajes crece cuando piensan que aquella es la mejor oportunidad que tienen para vengarse. Su castigo es precisamente verse ayudado por los demás, sobre todo por aquel a quien más ha maltratado, vencer su orgullo y aceptar públicamente que estaba equivocado:

CNEMÓN: ... Ya no os molestaré en adelante Cnemón (...) En una sola cosa estaba tal vez equivocado, en que creía que yo, diferente de todos los demás, me bastaba a mí mismo y no necesitaba de nadie (...) Pero justamente ahora, una persona, Gorgias, me ha dado la prueba, haciendo lo que ha hecho, de que es un hombre de bien. Pues a quien no le consentía acercarse a su puerta, ni jamás le ayudó en cosa alguna, ni le dirigió la palabra, ni le habló con cortesía, sin embargo lo ha salvado. Otro, y con razón, habría dicho: "No dejas que me acerque, no me acerco. Tú no nos has ayudado: no te ayudo yo ahora..."

Tanto para Molière como para otros autores, no hay mejor correctivo que el ridículo: nada educa más.

Afirma Molière que la gente no se cuida de ser mala, pero huye de hacer el ridículo:

Los más bellos embates de una serie moral son menos poderosos, la mayor parte de las veces, que los de la sátira; y nada corrige mejor a la mayoría de los hombres como la pintura de sus defectos. Constituye un gran ataque a los vicios exponerlos a la irrisión de todo el mundo. Se soportan fácilmente las críticas, pero no se

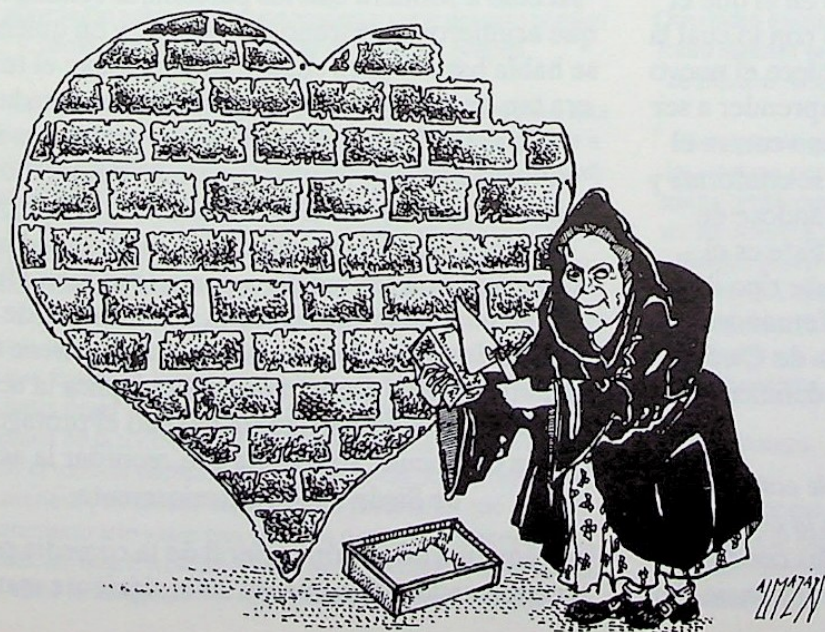


soporta la mofa. Se puede ser perverso, pero no se quiere ser ridículo.¹⁶

El ridículo es la exposición pública del vicio o de las debilidades del personaje. Y es el castigo que reciben los personajes cómicos, ya que el vicio los vuelve diferentes, dignos de burla y los aísla de la sociedad. Cuando una sociedad castiga al vicioso lo que hace es dejarlo en evidencia, excluirlo de su seno y reírse de él al verlo aislado. A esto se refiere Aristóteles cuando dice que la conducta del personaje de comedia no le trae dolor¹⁷ ni ruina como es el caso del personaje trágico. Prometeo, Edipo, Clitemnestra, son destruidos; Cnemón, Volpone, Harpagon, Tartufo, sufren un ridículo, es decir, un dolor inmenso de carácter moral, pero mantienen intacta su integridad física.

Para continuar con el estudio de la obra es necesario observar que, no obstante que no hay algo que pueda parecerse al enredo anecdótico y a pesar de lo sencilla que parezca, es necesario hacer una relación muy detallada para contar esta obra en particular. Al limitarse a hacer una sinopsis como la siguiente: *un anciano de carácter misantrópico, quien ha dedicado su vida a huir de los demás y maltratarlos, cae un día en un pozo y sufre la humillación de tener que recurrir a los demás para que lo ayuden*; no se estaría hablando de *El misántropo* de Menandro en concreto sino de la anécdota general de todas las comedias: *un hombre de conducta antisocial llega a los límites de esta, y*

sufre como castigo el ridículo. Como es posible apreciar es el mismo Cnemón quien enuncia la moraleja y ha llegado a esta no por obra de la casualidad sino por razones de encadenamientos de causa-efecto: no se debe tratar a los demás como no se desea ser tratado, pero sobre todo no se puede ser enemigo de la sociedad viviendo en sociedad. Se debe aprender a convivir, es lo que se deduce por lo que dice Sicón, y esa idea es reforzada por el comportamiento de Gorgias. Este personaje, Gorgias, tiene una *función comparativa* con Cnemón, aparece para demostrar cómo sí se debe ser frente al “no se debe ser así” que representa Cnemón. Frente al núcleo de vicios encarnados en el personaje central suele haber en las comedias un personaje que constituye un *Núcleo de Virtudes* (NV), o que al menos muestra la virtud opuesta al vicio principal, la actitud moral recomendada por el autor. Gorgias es noble y su acto extrae una virtud importante del carácter del anciano, de quien hasta ahora se sabía de positivo que es un hombre trabajador, pero ahora es posible observar que también es un hombre agradecido y para congraciarse con él le entrega no sólo la mitad de su hacienda, sino también la tutela de su hija, con lo cual demuestra que es cuerdo y que se conoce bien: “Procúrale un marido (. . .) Porque incluso si consigo yo curarme, no podré encontrárselo, porque a mí no me gustaría ninguno.” Este momento podría haber sido ya un final conveniente pero la obra no concluye aquí y el autor la extiende aún para señalar tres cosas:



a) la conversación que Sóstrato tiene con su padre para convencerlo de que entregue a su hija como esposa a Gorgias. Este hecho no es gratuito ni ocioso pues sirve para cerrar el tema de la misantropía con la demostración de que lo mejor es la amistad: Calípides, el padre, ha aceptado de buena gana el casamiento de Sóstrato con la hija de Cnemón a pesar de que es pobre, pero se niega al matrimonio de su hija con Gorgias por la misma razón. Sóstrato le hace ver que la fortuna y el dinero son cosas inseguras y que es preferible procurarse amigos que riquezas:

SÓSTRATO: (. . .) Por eso, yo te digo que, mientras tú seas su dueño (del dinero), tienes que servirte de él con generosidad, padre, ayudar a todos, hacer ricos a cuantos más puedas por tu propia decisión. Pues esto es lo que no desaparece, y si alguna vez tuvieras una desgracia, volverás a recibir de ellos lo mismo que tenías. Con mucho es mejor un amigo declarado que la riqueza invisible que tú tienes enterrada.

b) La segunda razón obedece a la permanencia del vicio de Cnemón: las bodas quedan concertadas, todos están felices, pero Cnemón se niega a asistir, es decir que ha modificado su actitud en ciertos aspectos pero su vicio principal continúa dominándolo. Esto contradice lo que algunos estudios afirman acerca de la conversión de su carácter.¹⁸ Lo que en realidad sucede es que después de la caída ha tenido un momento de lucidez que sin embargo no le dura mucho pues, cuando Gorgias le pide que asista a la boda, Cnemón se niega, ya que por fin cree vislumbrar la posibilidad de deshacerse de todos y quedarse solo en casa:

SÓSTRATO: . . . ¿Y Cnemón? ¿No está todavía?

GORGAS: ¿Este? Si nos pedía que nos lleváramos hasta la vieja para quedarse por fin solo.

c) La tercera razón del alargamiento de la comedia es que Getas y Sicón se dan a la tarea de atosigarlo hasta que el anciano no puede más y opta por asistir a la fiesta y bailar con los invitados. Es notorio que Cnemón acude contra su voluntad: va a bailar y a

convivir, pero eso lo hace sufrir notablemente; por eso, aunque la obra termina felizmente para todos, no sucede lo mismo en lo que respecta a él; para él esto no es un final feliz sino un final terrible, y al espectador le parece muy cómico. El verdadero final feliz es aquel en el que todos acaban felices como ocurre en muchas de las comedias españolas del Siglo de Oro. Si él asiste a la fiesta es bajo amenazas y eso es algo que no debe perderse de vista, sobre todo al hablar de la felicidad final como un elemento genérico de la comedia. Todos son felices menos el que sufre porque actúa coaccionado:

GETAS: (. . .) Guárdate, porque si te pillamos otra vez incordiando, entonces —ténlo por seguro— te trataremos sin contemplaciones. ¡Yuhu!! ¡Que alguien nos traiga coronas y una antorcha!

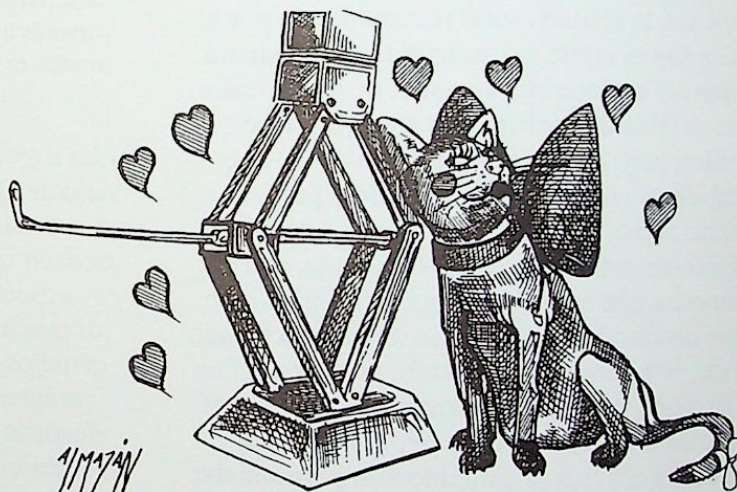
Esta manera de concluir vuelve a establecer el ridículo, un segundo ridículo quizá peor que el primero, pues ahora lo obligan a convivir, a compartir la alegría y, lo peor de todo para él, a bailar.

Es importante volver a la relación entre el individuo y la sociedad, de la que se hablaba al principio. Se ha visto que al iniciarse la obra los personajes mantienen un tipo de relación:

Cnemón los rehuye y los maltrata y ellos lo toleran, lo aguantan, pero llega un momento en el que el vicioso sobrepasa el límite establecido con lo cual la sociedad rompe esa relación y se establece el nuevo pacto.¹⁹ Este le indica que tiene que aprender a ser social y cortés y a convivir, pues es uno contra el mundo. Ante esto tiene dos salidas, o se conforma y cambia o se suicida, pues aun mudándose de sociedad conservaría su carácter. Este es el movimiento que se encuentra en este tipo de comedia a la que Luisa Josefina Hernández denomina Comedia Clásica o Comedia de Carácter. Y de aquí podría surgir una nueva definición.

Si se acepta que *la moral es un pacto de convivencia social*, es posible señalar entonces que *la comedia es un género moralizador que ridiculiza las conductas que atentan contra el pacto social de convivencia*. Por

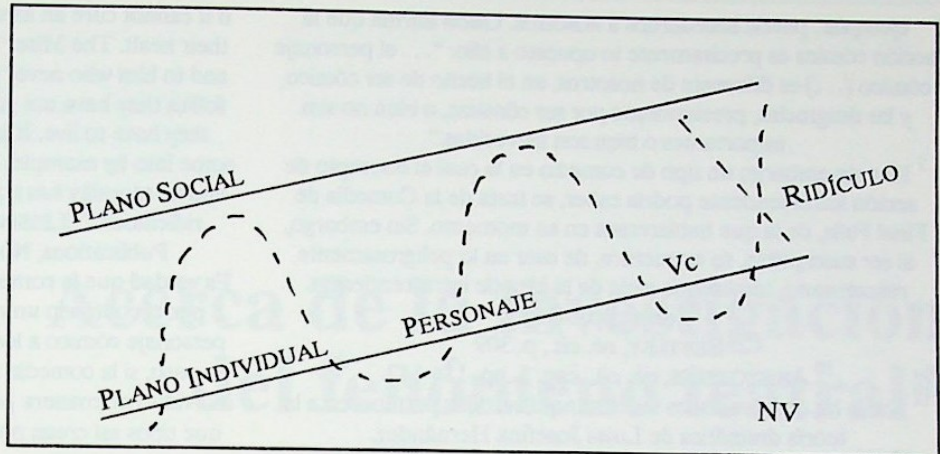
eso es posible afirmar, a diferencia de Olson, que la risa es un medio que utiliza la comedia para lograr su verdadero fin. El tono cómico tiene mucho de burla y de escarnio, el espectador ríe de los defectos en acción, de lo ridículo que puede llegar a ser alguien que por necesidad nunca es él mismo. Los géneros realistas buscan que el espectador se identifique de alguna manera con el personaje central, que se reconozca en él para lograr el temor y la compasión. Con la comedia ocurre lo contrario. La comedia nos produce una *identificación en tercera persona*, esto es, que se identifica al personaje con alguien conocido; en cambio, si ocurriera lo contrario, si llegara a darse el caso de que el espectador se reconociera en él, la risa cesaría inmediatamente y se pasaría a compartir el



sufrimiento del personaje,²⁰ como se cuenta que le sucedió a Molière con los personajes eclesiásticos que acudieron al estreno de *Tartufo*, y en quienes él se había basado para crear a su personaje: el retrato era tan perfecto, la ridiculización²¹ tan lograda que ello le valió que, a su muerte, se prohibiera su entierro en camposanto. El retrato exagerado del carácter que hace énfasis en señalar los defectos, provoca ese distanciamiento. Los espectadores mantienen una actitud de superioridad moral frente a él. El personaje cómico da la oportunidad de lucir las perfecciones personales, por algo parece tan simpático y hace gozar tanto. Esto explica la actitud triunfal²² que se experimenta cuando el protagonista cae en el ridículo, sólo basta con recordar la actitud de Sicón citada anteriormente.

Un esquema de acción general de la comedia podría ser expresado gráficamente de la siguiente manera:

dos líneas representan los dos planos en los que se mueve la comedia: plano social y plano individual. Sobre el plano individual se coloca al personaje, o personajes protagonistas, y se señala su carácter (Vc), compuesto de pocas cualidades y la lista de vicios, a partir del principal. Luego las líneas de acción que unen ambos planos y que van de la armonía basada en la tolerancia al crecimiento de la



conducta viciosa y de ahí al ridículo. Además, una línea ondulada que une a los dos planos y que simboliza el enredo o concepción anecdótica, mediante los cuales son escritas las comedias. Finalmente y fuera del esquema se sitúa al personaje comparativo que actúa como núcleo de

virtudes (NV). Estos son los elementos comunes a toda Comedia Clásica o de Carácter y este es su funcionamiento básico. Este esquema surge de una serie de observaciones cuyo modelo particular es el criterio anterior y, más que verdad universal, pretende ser de aplicación universal •

Notas y referencias

¹ Olson, Elder, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ed. Ariel, 1978, p. 67. Más adelante añade: "De esta definición de una totalidad, nosotros derivamos las mismas seis partes que Aristóteles deriva de la definición de tragedia y lo hacemos sobre las mismas bases: principalmente, argumento, personaje, pensamiento, dicción, música y espectáculo. Puesto que se trata de comedia y no de tragedia, es evidente que estas seis partes tendrán una cualidad distinta; pero con ellas quiero dar a entender lo mismo que Aristóteles."

Lo que sucede con Olsen es que en su afán por ceñirse fielmente a Aristóteles no toma en cuenta que al fin y al cabo *La Poética* es un texto teórico al que pueden dar la razón o desmentir las obras. Quizá al tomar la teoría aristotélica al pie de la letra sea la causa de su afirmación acerca del intrascendente valor del acto cómico y, como puede inferirse, de la comedia en general.

² *Idem*.

³ *Ibid*. Eric Bentley afirma algo que contradice por completo esta última afirmación de Olson. Él nos dice: "Comedy brings with it such serious judgements that, but for the already: that if comedy loses its frivolous tone it becomes non comic social drama" (BENTLEY, Erick, *La vida del drama*, Paidós, Barcelona, 1978.) El ejemplo más claro de esta afirmación es la obra de Ibsen *Las columnas de la sociedad*, que por su mecanismo sería una comedia clásica perfecta a la que le "falta" el tono. En ella se nos plantea la trayectoria viciosa del cónsul Bernick, quien a base de mentiras, fraudes e hipocresía ha logrado ascender en la escala social hasta llegar a ser considerado un ejemplo de virtudes, una columna de la sociedad. El vacilante tono cómico se rompe cuando él toma la decisión de dejar partir un barco, cuyo casco está averiado, en el cual viajan los dos personajes que pueden desenmascararlo y que han ejercido presión en contra suya. Además, sin que él lo sepa, su hijo se ha escondido en el barco pues tiene la ilusión de ir a América a conocer a los indios. El

respeto que nos merece la muerte, como espectadores, da otro matiz a la obra, uno puede reírse de todo menos de la muerte de los inocentes. A partir de ese hecho, el ritmo de la obra se acelera y produce una gran tensión en el espectador, un *suspense* más propio del melodrama, aunque la obra carece por completo de tono melodramático. La obra finaliza cuando, providencialmente, todo se arregla y el cónsul Bernick, aprovechando un mitin en el que va a serle entregado un reconocimiento a su gran labor social y a sus ejemplares virtudes cívicas, se quita la careta delante de todos los ciudadanos y confiesa todas las fechorías que ha cometido y la forma en que se las ha arreglado para que siempre condenen en su lugar a gente inocente. (IBSEN, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1979, pp. 1153-1234.)

Otro buen ejemplo es la obra de Shaw, *Mrs. Warren's Profession* (obra algunas veces traducida al español con el nombre de *Trata de Blancas*, editada en Buenos Aires, Argentina, por Editorial Sudamericana).

⁴ Olson piensa que las acciones cómicas carecen de valor frente a las trágicas, pero esto se debe a una confusión, ambos géneros tratan problemas de niveles diferentes, son formas de hablar de temas distintos y no puede decirse que uno sea mejor que otro. Ningún género es mejor que otro, hay obras buenas y malas, nada más. Los problemas que muestra la tragedia son de nivel cósmico, filosófico, en tanto que los de la comedia están planteados a nivel social. Posiblemente uno de los dos planos sea más general que el otro, pero eso no valora o desvaloriza a uno u otro.

⁵ Aristóteles, *Poética*, versión trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1992, cap. 4.

⁶ Olson piensa que la acción cómica es lo opuesto a la acción trágica. Él lo explica así, porque Aristóteles dice que la tragedia produce compasión y temor. Compasión porque la desgracia es innecesaria y temor de que si aquello le sucede al hombre

ejemplar, puede sucedernos a nosotros. Olson afirma que la acción cómica es precisamente lo opuesto a ello: "... el personaje cómico (...) es diferente de nosotros, en el hecho de ser cómico, y las desgracias, precisamente por ser cómicas, o bien no son importantes o bien son merecidas."

⁷ Hay sin embargo un tipo de comedia en la cual el concepto de acción intrascendente podría caber, se trata de la Comedia de Final Feliz, de la que hablaremos en su momento. Sin embargo, al ser susceptible, su estructura, de caer en lo peligrosamente reaccionario, también se aleja de la idea de intrascendencia.

⁸ *Idem.*, pp. 58-59.

⁹ BENTLEY, *ob. cit.*, p. 309

¹⁰ ARISTÓTELES, *ob. cit.*, cap. 3, pp. 114-142.

¹¹ Todas las observaciones teóricas aquí vertidas pertenecen a la teoría dramática de Luisa Josefina Hernández.

¹² "No existe lo risible y lo ridículo si no es con relación a un sistema de valores morales y sociales, merced a una paradoja singularmente perturbadora: la del hombre que ríe del hombre" (GOUHIER, *La obra teatral*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 169).

¹³ HERNÁNDEZ, Luisa Josefina, *ob. cit.*, p. 7.

¹⁴ Cada vez que afirmamos que una cosa debe ser de tal o cual manera lo hacemos en razón de su función, no para señalar un dogma, la teoría no está hecha a base de dogmas, sino para describir cómo son las obras eficaces y a partir de allí qué características deberían tener las obras de un mismo género para ser eficaces.

¹⁵ Tanto en la tragedia como en la comedia, a pesar de que tratan de retratar el carácter humano de la manera más verosímil posible, hay cierto grado de artificialidad en el hecho de que ponen énfasis en uno de los dos aspectos: cualidad o defectos. La comedia realza las virtudes (V) y minimiza los defectos (d), al personaje trágico le bastaría tener uno solo frente a un gran número de cualidades. Lo contrario sucede con el personaje de comedia: su vicio (v) supera a sus cualidades positivas (c). De esta manera tendríamos, para expresarlo gráficamente de alguna manera, que el personaje trágico (Pt) equivale a: $Pt = (Vd)$ y el personaje cómico a: (Vc) . Esto es algo que Aristóteles ha notado y que expresa de la manera siguiente: "... o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales. ..." (cap. 2, p. 131).

Con frecuencia nos encontraremos con personajes cómicos que parecerían estar formados solamente de vicios, lo cual también es una forma de complejidad psicológica, sin que las virtudes se hagan evidentes por ninguna parte, ante esto debemos recordar que suelen ser simpáticos y la simpatía no deja de ser una cualidad positiva.

¹⁶ MOLIÈRE, *ob. cit.*, p. 699. Lessing no cree que la comedia sea correctiva, piensa que sirve solamente para diferenciar sólo lo moralmente correcto de aquello que no lo es. Para él la conducta viciosa, ergo equivocada es ridícula por sí misma, pero coincide en que lo más efectivo contra el vicio es la sensación de ridículo:

"Comedy is to do us good through laughter; but not through derision; not just to counteract those faults at which it laughs, nor simply and solely in those persons who possess laughter itself, in the practice of powers to discern the ridiculous, to discern it easily and quickly under all and bad qualities, even in the wrinkle of solemn earnestness. Granted that Molière's Miser never cured a miser; nor Regnard's Gambler a gambler; conceded that laughter never could improve these fools; the worse for them, but not for comedy. It is enough for comedy that,

if it cannot cure an incurable disease, it can confirm the healthy in their health. The Miser is instructive also to the extravagant man; and to him who never plays the Gambler may prove of use. The follies they have not got themselves, others may have with whom they have to live. It is well to know those with whom we may come into by example. A preservative is also a valuable medicine, and all morality has none more powerful and effective, than the ridiculous." (LESSING, G. E., *Hamburg Dramaturgy*, Dover Publications, Nueva York, INC, 1962, cap. 29, p. 79.)

Es verdad que la comedia no produce identificación directa, sino por el contrario un rechazo a la identificación. Uno ve en el personaje cómico a los demás, es necesario que así sea, en cuyo caso, si la comedia no cura ni lanza la voz de alerta a cada individuo de manera particular, al menos le deja la convicción de que tipos así crean problemas y que por lo tanto se merecen lo que les pasa."

¹⁷ El castigo del vicioso debe ser, por necesidad, carente de dolor físico, pues la presencia de este, automáticamente, haría desaparecer la risa.

El dolor físico es algo que impone respeto pues nos causa compasión por la persona a quien le ocurre y temor de que nos ocurra.

¹⁸ BÁRDEÑAS de la Peña, Pedro, introducción a la ed. citada.

¹⁹ WARDOPPER (*ob. cit.*, p. 183) refiriéndose a las ideas de Northop Frye (*Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957) expresa esta misma idea, aunque referida a las comedias españolas del Siglo de Oro. La observación es válida en este caso: "Al final de sus obras el comediógrafo suele ingeniarse para hacer salir a escena a todos los personajes al mismo tiempo. Con ello, explica Frye, expresa "un sentido renovado de la integración social" que "puede verse, en primer lugar, como una suerte de norma social y, en segundo lugar, como el modelo de una sociedad libre". El héroe cómico se libera de una esclavitud moral y de un conocimiento imperfecto de sí mismo a través de la acción de la obra. Cuando se reconcilia con la sociedad en la escena final, ha resucitado de una muerte moral, y como resultado de ello, aporta a la sociedad una experiencia moral renovada. Tanto él como la sociedad salen beneficiados de esta reconciliación entre el extraviado y el sistema."

²⁰ BENTLEY (*ob. cit.*, p. 295) compara a la comedia con el diván de un psicoanalista: "... where the patients whole problem lies in his unwillingness to affirm what he knows is so."

²¹ Cuando uno se identifica, sufre porque se siente ridiculizado también.

²² BENTLEY (*idem.*, p. 296) continúa con el ejemplo del paciente frente al psicoanalista poniendo como caso que cuando el segundo le señala al primero una verdad, aquel reacciona sufriendo pues se siente acorralado y descubierto. Bentley afirma que, si en cambio, el paciente soltara una carcajada ante las verdades descubiertas por el médico, estaría sepultando su sufrimiento en el inconciente y poniéndose la máscara del triunfo que es la risa. El paciente reíría y se justificaría: "What you just said is fantastic! You can't be serious! I can't let you find me out like that. Please observe that not only am I nothing daunted, I am daunting you with a laughter which, as you know from your psychological researches, signifies victory and scorn!" Unfortunately, if like most American patients, this patient has done a little psychological reading himself, he knows that strenuous disclaimers are read as confessions of guilt."