

E

mociones cómicas: El *Tractatus Coislinianus* a la luz de la poética aristofánica

Claudia N. Fernández
CONICET
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen: Desde su publicación en 1839, el anónimo *Tractatus Coislinianus* ha generado un debate inacabado acerca de su vinculación con la *Poética* aristotélica perdida. El presente trabajo se ocupa de la definición de comedia que ofrece el Tratado —casi una copia de la de tragedia que puede leerse en *Poética* 6— sobre todo en lo relativo a la catarsis y las emociones cómicas, esto es el placer y la risa. Se pone en evidencia que el *Tractatus* repite en este punto lo que la comedia aristofánica propone como respuestas emocionales suscitadas por dos tipos de comedia, la sofisticada del propio Aristófanes y la vulgar de sus competidores.

Palabras clave: emociones | comedia | *Tractatus Coislinianus* | Aristófanes | poética

Comic Emotions: The *Tractatus Coislinianus* in the light of Aristophanic Poetics

Abstract: Since its publication in 1839, the anonymous *Tractatus Coislinianus* has provoked an unending dispute about its connection with Aristotelian lost *Poetics*. This work deals with the definition of comedy given in the *Tractatus* —almost a copy of the definition of tragedy that can be read in *Poetics* 6— mostly concerning to catharsis and comic emotions, pleasure and laughter. It is demonstrated that the *Tractatus* repeats in this topic what Aristophanic comedy proposes as emotional response aroused by two kinds of comedy, the sophisticated one of Aristophanes and the vulgar one of his rivals.

Keywords: emotions | comedy | *Tractatus Coislinianus* | Aristophanes | poetics

Desde que en 1839 Cramer editó el anónimo *Tractatus Coislinianus* —códice parisino 120 de la colección Coislin— se ha generado un sostenido debate acerca de su posible —y ciertamente anhelada— vinculación con el tomo II de la *Poética* aristotélica. La existencia de esta segunda parte de la *Poética* se toma por algo seguro, habida cuenta, por un lado, de las evidencias internas, es decir por las referencias que encontramos en la propia obra del Estagirita que aluden al desarrollo de temas de los cuales la *Poética* I no puede dar testimonio. Estos pasajes son fundamentalmente: *Poética* 6 1449b21 (περι κωμωδίας ὕστερον ἐροῦμεν), que menciona el tratamiento futuro del género cómico, o referencias cruzadas como las de *Retórica* I 11.1372a1-2 (διωρισται δὲ περι γελοίων χωριζ ἐν τοις περιποιητικῆς) y III 18.1419b6-7 (εἰρηται πόσα εἰδη γελοίων ἔστιν ἐν τοις περιποιητικῆς) sobre la discusión acerca de lo cómico en *Poética*, o *Política* 8 1341b38-41 (τὶ δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοις περιποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον) que informa de la exposición más detallada del concepto de la *kátharsis* también en *Poética*. Por otro lado tenemos las evidencias externas, como la mención de un tomo II de *Poética* en las listas antiguas, la inventariada por Diógenes Laercio entre otras, que a modo de registro ordenaban el repertorio del corpus aristotélico conocido para la época.¹ A decir verdad, el mencionado Tratado —que versa sobre la comedia, su definición, sus partes, las fuentes del humor— bien podría tener algún tipo de vinculación con la *Poética* perdida, tan solo en parte (Bernays 1880)² o en su totalidad (Kayser 1906),³ ya sea porque provenga de uno de sus epítomes, según las opiniones más optimistas, como la de Janko (1984), o bien porque se trate de la obra de algún comentarista, no del todo avezado, según Cramer (1839). Hay quienes piensan que en realidad consiste en el resumen de una obra de Teofrasto (Rostagni 1922), o de un tratado a manos de autores peripatéticos desconocidos. En todos los casos, y

¹ Ver, al respecto, Moraux (1951). La lista de Diógenes Laercio incluye un *Tratado de Arte Poética* en dos libros, el relato de Hesiquio de Mileto sobre la vida de Aristóteles menciona el libro II de una *Arte Poética* y también en la tradición árabe se nombran dos libros de *Poética* (Ptolomeo al-garib). Ver el detallado comentario de Janko (1984: 63-6).

² La parte dedicada a lo cómico (V-VI), περι τοῦ γελοίου, fue considerada genuinamente aristotélica (Arndt, Rutheford, Starkie).

³ Aunque esto no significa aceptar la autoría aristotélica. Por ejemplo Kayser postula que se trata de una obra de Andrónico de Rodas. Para todas estas cuestiones Janko (1984) es la fuente de información más completa y a él remitimos.

esto es fácil de ver, se postula algún tipo de parentesco, más o menos cercano, con el pensamiento aristotélico genuino o, al menos, con el de alguno de los fieles seguidores de su escuela. Por otra parte observamos que las analogías con la obra de Aristóteles no se limitan a *Poética*, sino que pueden extenderse a *Retórica* y *Ética Nicomaquea*, otra circunstancia que nos induce a considerarlo, al menos en su origen, aristotélico. Con menor margen de error, digamos pues que responde a una tradición peripatética.

De entre las razones que esgrime Janko (1984) para sustentar la hipótesis del carácter temprano del Tratado, dos de ellas nos resultan las más convincentes. En primer lugar, la observación de que la teoría cómica expuesta en él se corresponde con la comedia aristofánica, esto es, comedia antigua, sobre todo en aquella sección que discrimina lo relativo a las fuentes del humor, en tanto aparenta desconocer los rasgos más peculiares de la poética de la comedia menandrea, estamos pensando en las peripecias y reconocimientos típicos de su fábula, de tradición eurípidea, o en la pintura de caracteres.⁴ Por este último motivo la autoría de Teofrasto quedaría totalmente desechada. En segundo lugar, y esto no es menos significativo, el Tratado deja de lado cuestiones que se encuentran entre las consideraciones de la *Poética* I, como el origen de la comedia, por citar un ejemplo, de modo que el desarrollo mismo de su exposición teórica podría tomarse como prueba de que se trata de la continuación de algo que le precede.⁵

Paradójicamente, y esto también hay que decirlo, aquellos pasajes del *Tractatus* que copian frases o parafrasean partes de la obra conservada de Aristóteles han sido cuestionados por la crítica —y no sin justicia— por ser considerados casos evidentes de falsificación o de mera adaptación servil. Entre ellos puede contarse el pasaje que nos ocupa en esta ocasión, precisamente la definición del género cómico que propone el *Tractatus*, una suerte de adaptación de la famosa definición de tragedia vertida en *Poética* 6. En efecto, el Tratado, en su apartado IV, define el género cómico en los siguientes términos:

⁴ La mención a las tres fases del género, al final del Tratado (XVIII), parece más bien una incorporación tardía, pues el resto del desarrollo no da cuenta de esta tripartición.

⁵ Dos partes del Tratado (V-VI y XVII, sobre la risa y las partes de la comedia respectivamente) se encuentran también, más o menos detalladas, en las secciones introductorias a algunos de los manuscritos de Aristófanes, publicados por Koster (1960). Se trata de los *Prolegomena* VI, XIb, XXIIb (*Yambos sobre comedia* de Tzetzes, que a su vez incorpora parte del V y VI), Xd, XIaI (*Prolegomenon a la Comedia I* del mismo Tzetzes) y XIc. El pasaje que en particular analizaremos solo se preserva en el *Tractatus*, ya que no se repite en las aludidas introducciones.

κωμῳδία ἐστὶ μιμήσις πράξεως γελοίας καὶ ἄμοιρου μεγέθους,
τελείας, <ἠδυσμένῳ λόγῳ> χωρὶς ἐκείνων τῶν μορίων ἐν τοῖς
εἰδεσι, δρῶντων καὶ ἐκείνων δι' ἀπαγγελίας, δι' ἠδονῆς καὶ γέλωτος
περὶ τῶν τοιοῦτων παθημάτων καθάρσιν. εἴχει δὲ μὴ τῆρα
τοῦ γέλωτα.

La traducción de estas líneas ha resultado muy controvertida. Nuestra propuesta al respecto será la siguiente:

La comedia es una imitación (*mimesis*) de una acción risible y carente de grandeza/magnitud, completa, con un lenguaje aderezado, cada una de las partes aderezadas por separado en diferentes formas, —imitación— por medio de personajes en acción y no por medio de la narración, que logra por medio del placer y la risa la catarsis de experiencias tales.⁶

No es difícil de ver hasta qué extremo esta definición resulta un verdadero eco de la de *Poética* 6 (1449b24-8).⁷ Las dos definiciones se asientan sobre los pivotes conceptuales de las célebres nociones de *mimesis* y *kátharsis*, a partir de las cuales, y en una progresión antitética, cada uno de los géneros perfila su contorno propio. Es así que, mientras la tragedia imita una acción de carácter elevado/serio (σπουδαίας) y completa (τελείας), la comedia imita una acción también completa (τελείας) pero risible (γελοίας). En tanto la tragedia posee una cierta magnitud o amplitud (μέγεθος), la comedia estaría desprovista de extensión (ἄμοιρου μεγέθους), una aseveración cuyo sentido último resulta difícil de comprender. Bien vale la cuestión que nos detengamos por un momento en este asunto. Porque es cierto que cada una de estas palabras puede tener más de un significado: ἄμοιρος, cuya primera acepción es 'privado de', puede también traducirse por 'sin división' (Grube), 'imperfecto' (Cooper), 'incompleto' (Starkie) o 'desafortunado' (Atkins), y μέγεθος, 'extensión' en un sentido físico, podría entenderse en su

⁶ Adoptamos la propuesta de Nussbaum (1994: 483) de traducir *pathémata* por 'experiencias', en lugar de la más común traducción por 'emociones' o 'pasiones'.

⁷ "Es en efecto la tragedia una imitación de una acción digna y completa, que tiene amplitud, con un lenguaje aderezado, cada una de las formas de aderezamiento por separado en las distintas partes, por medio de personajes en acción y no por medio de la narración, logrando por medio de la piedad y el terror la catarsis de experiencias tales." Todas las traducciones del griego son nuestras.

acepción de 'magnitud', 'esplendor' o 'grandeza' ('grandeur').⁸ Else (1957: 223) ha sostenido que μέγεθος alude a la grandeza o, si se prefiere, a la magnificencia del contenido de la tragedia. Desde esta perspectiva la frase cobra sentido, pues es obvio que la acción cómica se ve privada de este carácter majestuoso.

Sin embargo, no podemos estar tan seguros de que por esos carriles se desliza el sentido. Porque en realidad la forma τελείως, la que consignamos en nuestra transcripción del *Tractatus*, es una enmienda de Baumgart (1887), en reemplazo del τελείου que ofrece el manuscrito. Y es claro que la enmienda acerca aún más la definición del Tratado a *Poética*. Fuera de esta motivación, no habría, a nuestro entender, justificación para adherir a este cambio. Al fin y al cabo la versión del manuscrito bien puede tener una significación razonable y hasta echar luz sobre algunas cuestiones no muy claras de *Poética*. Como efectivamente propone la lectura del códice, ἄμοιρου μεγέθους τελείου, podría traducirse, en una primera aproximación, por 'que carece de una extensión completa', versión que podría mejorarse, como lo hace Janko (1982: 156), quien propone traducir 'lacking perfect size', basándose en la vinculación que la belleza tiene con la extensión, según *Poética* 7 (1450b36-7: τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καιτᾶξει ἔστιν). La comedia, en contraposición a la tragedia, imita una acción exagerada, distorsionada, pues la risa es parte de lo feo (*Poética* 1449a33-4: τοῦ ἀίσχροῦ ἔστι τὸ γελοῖον μῦθον). Precisamente a esa acción 'desmesurada' aludirían las palabras del *Tractatus*. A favor de esta última lectura, podríamos apoyarnos en un trabajo reciente de Belfiore (2001: 26) que defiende para μέγεθος, en *Poética*, su acepción primera de 'extensión', es decir, medida en el tiempo, en relación con el tiempo requerido por el tiempo dramático representado y tiempo de la representación, desechando entonces la posibilidad de interpretarlo como 'grandeur', una de las sugerencias que, según hemos visto, se ha barajado.⁹ Siguiendo esta dirección, nos atreveríamos a postular, entonces, que la definición del *Tractatus Coislinianus*, en lo relativo a la 'extensión' de la comedia, aludiría más bien al libre manejo del tiempo en el desarrollo de la fábula. La acción de la tragedia obedece a la lógica del desarrollo del tiempo cronológico y su desarrollo temporal está acotado —salvo casos excepcionales—¹⁰ a un lapso no superior a las veinticuatro horas.¹¹ La acción de la

⁸ Seguimos en este desarrollo la explicación que brinda sobre este pasaje Janko (1984: 154ss.), por cierto mucho más completa que nuestros comentarios.

⁹ También remite a la *Física* para fundamentar su lectura.

¹⁰ *Euménides* de Esquilo, para citar un ejemplo.

comedia antigua, en cambio, sucede muchas veces en un lapso temporal inespecífico —no sabemos cuánto puede demandar la ascensión a los cielos, como sucede en *Paz* o *Aves*, ni el descenso a los Infiernos, en *Ranas*, por ejemplo—; con razón este tiempo ha sido calificado como inconsistente (Lowe 1988) o irreal (Silk 2000). Pensemos, si no, que en *Acarnienses* (1449, 1190, 1198) una cena y una guerra duran exactamente el mismo tiempo.¹²

Dejaremos de lado aquella parte de la definición de comedia que trata sobre el lenguaje adornado y la imitación de la acción —con algunos leves cambios, y a pesar de la corrupción textual, reproduce el modelo de *Poética*—, para concentrarnos finalmente en lo relativo a la *kátharsis* cómica. Concluye efectivamente la definición del *Tractatus* especificando las emociones o pasiones cómicas 'expurgadas' durante la representación, esto es: el placer y la risa, que deberemos entender como nociones equivalentes a las de su par trágico, el de la piedad y el terror. Dados los debates que se han generado en torno al tema de la *kátharsis* aristotélica, nos vemos compelidos a exponer esta cuestión tan discutida, en un breve desarrollo, para consensuar nuestra posición al respecto.¹³ No nos equivocáramos en afirmar que la discusión la provoca el propio laconismo aristotélico, que solo por dos veces menciona el término en *Poética* y con sentidos no equiparables.¹⁴ Como sabemos, su primera acepción oscila entre los sentidos de 'limpieza', 'purga' o 'purificación ritual',¹⁵ y esto explica en gran parte aquella interpretación inaugurada por Bernays (1880), que entiende metafóricamente la catarsis trágica como la purga 'médica' de emociones nocivas, la piedad y el terror,

¹¹ No discutiremos aquí la cuestionada validez de la observación aristotélica sobre la adecuación de la tragedia a la "unidad de tiempo" (Cfr. *Poética* 1149b), pero es claro que comedia y tragedia no obedecen a las mismas expectativas en lo relativo al desenvolvimiento de sus tiempos dramáticos.

¹² "[...] Aristophanic comedy seems free to shift around in time and place. [...] It is doubtful whether tragedy ever admits explicit lapses of time without the departure of the chorus" (Taplin 1986: 165).

¹³ A pesar de la poca alentadora afirmación de Halliwell (1992: 241): "we cannot be confident just what Aristotle means by *catharsis*".

¹⁴ A la famosa mención de la catarsis trágica (1449b28), debe añadirse la mención a la purificación de Orestes en 1455b15.

¹⁵ Cfr. Nussbaum (1995: 480 ss.); la autora examina el uso de *kátharsis* y las palabras de la misma familia, como *kathairo* y *kátharos*, para concluir en que el significado primordial de catarsis se aproxima a 'limpieza' o 'clarificación', es decir la eliminación de algún tipo de obstáculo (suciedad, mancha, oscuridad o mezcla). En la época de Aristóteles, sin embargo, el término ya tendría un uso epistemológico generalizado.

cuyo efecto consiste entonces en producir algún tipo de 'alivio' en los espectadores. Señalemos de paso que la propuesta de Else (1957) de adjudicar la catarsis a las acciones del drama, y no a los espectadores, ha tenido escasos adeptos. Bernays, al modo platónico, sostiene el carácter perjudicial de ambas pasiones y en este error se basa fundamentalmente su reduccionismo fisiológico.¹⁶

Sin embargo, y esto lo ha demostrado muy bien Nussbaum (1997: 481), la catarsis aristotélica resulta "concientemente antiplatónica". En retórica como en poesía, al decir de esta autora, la catarsis, si bien traducida por limpieza o clarificación, debe ser entendida en términos de una limpieza "más psicológica, epistemológica y cognoscitiva que literalmente física" (482). En este punto la concepción de Nussbaum amplía la de Golden (1962), pues este último restringió la noción catártica de la 'clarificación' a un sentido puramente intelectual. A pesar de ello, ni Nussbaum ni Halliwell —para nombrar a quien puede considerarse uno de los estudiosos de *Poética* más destacados de los últimos años— dejan de reconocer que se debe a Golden la atribución de elementos cognitivos a la catarsis. La propuesta de Golden se funda en el pasaje de *Poética* 4 (1448b4-19) en que Aristóteles relaciona el placer que ocasionan los objetos miméticos con el aprendizaje (μαυθάνειν και συλλογιζεσθαι). El tipo de placer cognitivo generado por las contemplaciones de obras miméticas es un placer que se asienta en el reconocimiento y comprensión de las similitudes (οὔτος ἔκεινος, *Poética* 1448b17).

De acuerdo con Halliwell (1992), en la experiencia de la catarsis deberíamos considerar integrados placer, emoción y cognición; él lo plantea para el caso particular de la tragedia, pero tendría que operar de igual modo para la comedia. Su hipótesis se monta en la imbricación que *Poética* 14 (1443b11-13) señala de los tres elementos:

[...] τὴν ἀπὸ ἐλέου και φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν [...]

¹⁶ Cfr. *República* X 605d-606d, sobre la irracionalidad de elogiar en los demás —héroes trágicos o cómicos— un comportamiento que se juzga indigno y vergonzante. Por otra parte refuerza su interpretación sobre la base de un pasaje de *Política* VIII (1341b40), muy citado por cierto, en el que se habla de los efectos catárticos de la música "que arrebató el alma", por medio de la cual se puede encontrar "medicina y purificación": καθισταμένους ὡσπερ ἰατρείας τυχόντας και καθάρσεως.

[...] el poeta debe procurar el placer a partir de la piedad y el terror por medio de la mimesis [...]

El énfasis de Halliwell por destacar la unidad de esta experiencia puede leerse como una suerte de rectificación a la interpretación propuesta por Lear (1992), para quien piedad y terror son solo antecedentes del efecto apropiado y del placer propio de la tragedia. Lear (1993), autocalogado anticognitivista,¹⁷ niega que el placer trágico pueda ser identificado con el placer de la comprensión, ya que la mera expresión o liberación de las emociones no es ella misma placentera. Es crucial ver, desde su perspectiva, que el placer trágico depende de la conciencia que tiene el espectador de estar respondiendo emocionalmente a una mimesis de eventos trágicos. En este punto no quedan excluidas las coincidencias con Halliwell, puesto que para ambos la experiencia del drama trágico es placentera, aun cuando piedad y temor sean emociones dolorosas. Sería, pues, la naturaleza propia del arte la capaz de transformar e integrar estas emociones dolorosas en el placer estético.

Al disponernos a sentir una emoción en el momento correcto, hacia el objeto apropiado, con la intensidad adecuada, la catarsis provee una educación para las emociones (*Cfr. Política VIII 1340a14-24*).¹⁸ Estos efectos éticos de la catarsis serían vitales para el desarrollo de un buen carácter y la formación de sus hábitos emocionales.¹⁹

Quedaremos entonces en que la catarsis, entendida en principio como el esclarecimiento intelectual de las emociones, unida a la mimesis, provoca algún tipo de placer, y esto vale para cualquier arte mimética, tanto tragedia como comedia. Ahora bien, volvamos a la definición del *Tractatus* y la cuestión de las emociones cómicas. Tropezamos entonces con un primer problema y es la consignación del placer en el rol de emoción cómica. En principio deberíamos pensar que no se trata del placer que provoca todo arte mimético, sino de un tipo de placer propio de la comedia, de la misma manera que para la tragedia existe un placer adecuado (*Poética 1453b10-1: οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ*

¹⁷ La objeción de Lear de que un hombre virtuoso no tiene elementos nocivos en su alma para purgar, ni necesidad de educación, no respondería al pensamiento aristotélico.

¹⁸ El pasaje de *Política* alude a la utilidad del placer de la música en la formación del carácter y del alma. En este aspecto Aristóteles estaría siguiendo a Platón, para quien también el espectáculo teatral sería formador de hábitos emocionales (*Cfr. República X 606a-c*, ya citado).

¹⁹ Golden, Nussbaum, Halliwell, Janko, entre otros, sostienen este carácter didáctico de la catarsis.

τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκεῖαν). De todos modos es cierto que se hubiera esperado un tipo de emoción particularmente cómica, así como temor y piedad pueden catalogarse de peculiarmente trágicos. Habría además otra objeción, y es la relación vincular entre el placer y la risa, dos emociones no equiparables, ya que, como bien observó Bernays (1880), la risa se cuenta entre las subcategorías del placer (*Cfr. Retórica* 1371b36-1372a1: γέλως τῶν ἡδέων, ἀνάγκη καὶ τὰ γελοῖα ἡδέα εἶναι, καὶ ἀνθρώπων καὶ λόγους καὶ ἔργα).²⁰

Los libros VII y X de *Ética Nicomaquea* constituyen normalmente la fuente aristotélica más importante en el desarrollo y dilucidación del tema del placer. Sin embargo no está este texto exento de contradicciones. Aristóteles describe al placer como una experiencia asociada a nuestra naturaleza (μάλιστα γὰρ δοκεῖ συνφκειῶσθαι τῷ γένει ἡμῶν: 1172a19-20), cuyo efecto es perfeccionar cualquier tipo de actividad (πᾶσάν τε ἐνέργειαν τελειοῖ ἢ ἡδονή: 1177a21). Ciertamente el énfasis de la exposición aristotélica está puesto en la diversidad de placeres, o bien porque lo que lo produce puede o no ser necesario (1147b19ss), o bien porque se trate de algo noble y bueno, o de su contrario (1148a22ss.). Que hay un tipo de placer particular de la comedia es algo que *Poética* 13 viene a confirmar (1453a35: ἔστιν δὲ οὐχ αὐτὴ ἀπὸ τραγωδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μάλλον τῆς κωμωδίας οἰκεῖα).²¹ Como un modo de evitar las superposiciones, Janko (1984) propone entender que su mención en el *Tractatus* remite a una categoría genérica, como si se dijera que la comedia expurga 'emociones placenteras', es decir en plural. Sin salvar las dificultades planteadas, las enmarca dentro de las ambigüedades típicas del desarrollo teórico de la doctrina aristotélica. Observa, así, que el placer en *Ética Nicomaquea* designa tanto la actividad placentera (Libro VII), como el sentimiento resultante y su naturaleza (Libro X). Por otro lado y esta vez sobre la base de *Retórica* I (1371b33ss.) y II (1380b3),²² y fuentes tardías como la de Demetrio (*Sobre el estilo*), adjudica a ἡδονή el sentido de 'gozo inocente' y 'satisfacción'. El primero en sostener una interpretación de este tipo fue Smith (1928), que otorgaba al mismo tiempo a γέλως, en oposición a ἡδονή, el sentido de 'maliciosa diversión' o 'ridículo'.²³

²⁰ Janko (1984) objeta la observación sobre la base de que una yuxtaposición de este tipo se encuentra en otros pasajes de Aristóteles, como en *Ética Nicomaquea* 1105b25.

²¹ El pasaje trata sobre aquellas tragedias que se desarrollan según el deseo de los espectadores.

²² *Cfr.* también *Ética Nicomaquea* 1177a3.

²³ En el otro extremo de la crítica, Golden (1987), negando de plano toda posibilidad de que el *Tractatus* nos ilumine sobre el alcance o aspectos de la *Poética* II, cree encontrar en la

En lo que respecta a la mención de la risa, la situación parece menos problemática, porque la risa es la emoción cómica por naturaleza, y reiteradas veces en *Poética* se consigna lo risible (τοῖ γελῶν) como una nota característica del género cómico. Así, cuando Homero dramatiza lo risible (τὸ γελῶν δραματοποιήσας *Poética* 1448b37-8) esboza o anticipa el género cómico. En *Poética* 5 (1449a31-36), cuando se define la comedia como la imitación de los peores (μίμησις φαυλοτέρων), se profundiza: "no de toda maldad" (οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν), sino de lo risible (τὸ γελῶν), una especie de lo feo (τοῦ αἰσχροῦ). Por su parte lo risible —hay quienes traducen τὸ γελῶν por 'el ridículo' o 'lo cómico'— se define como un error o defecto (ἀμάρτημά τι) y desfiguración (αἰσχος) sin dolor ni perjuicio (ἀνωδυνον καιὸὺ φθαρτικόν), y se lo ilustra con la máscara cómica que es algo feo y contorsionado, pero sin dolor (αἰσχρόν τι καιὸ διεστραμμένον ἀνευ ὀδύνης).

Hasta aquí la discusión sobre el tema a partir del *Tractatus* y su relación, un tanto problemática de corroborar, con la doctrina aristotélica. ¿Pero qué puede aportar la propia comedia a la cuestión de la catarsis cómica y al debate en torno a sus emociones? Recordemos que la comedia aristofánica, a diferencia de la tragedia, incluye en su propio discurso dramático pasajes en los que el autor describe su poética, comenta sus predilecciones y rechazos en cuestiones de estética, y hasta propone pautas a sus espectadores de cómo debe ser evaluado. Aunque sabido por todos, merece recordarse que autores y espectadores teatrales, en la Atenas del s. V, eran extremadamente competentes en lo relativo al quehacer teatral. Los tragediógrafos también habrían escrito sobre el arte de hacer tragedias, pero lamentablemente estos textos no han llegado hasta nosotros. Para la comedia somos más afortunados, pues la propia naturaleza del género, que acepta y promueve las interferencias metateatrales —sobre todo en la parábasis, pero no únicamente—, nos permite recrear, a través de este metatexto, los lineamientos básicos de la teoría cómica aristofánica. Será oportuno señalar también en este momento que no siempre lo que Aristófanes opina o teoriza en cuestiones estéticas teatrales se corresponde, sin discordancias, con su propia práctica poética.

'indignación' (νεμεσῶν) la versión auténticamente aristotélica de la emoción cómica. La indignación, en efecto, se explica como la emoción opuesta a la piedad, que se produce ante la percepción de una fortuna no merecida. Se basa en *Retórica* 1386b9-1387a32. La objeción más notable a esta interpretación es el hecho de que la indignación constituye un sentimiento doloroso, y en la *Poética* Aristóteles asevera que la comedia repele todo tipo de dolor (*Poética* 1449a36).

Resumidamente, —hemos abordado este tema en otros trabajos—²⁴ podríamos afirmar sin equivocarnos que Aristófanes, con una reiteración casi obsesiva, destaca el carácter refinado de su arte en contraposición a la vulgaridad de las creaciones de sus competidores. Es que el comediógrafo ha establecido una tipología del género cómico de tipo binario en la que se enfrentan una comedia de estirpe menor, que tiende al humor farsesco y vulgar, plagada de escenas estereotipadas y rutinas burlescas, y una comedia que, por el contrario, busca formas nuevas y sofisticadas, y de la cual su propia obra se erige en legítima representante. Cada una de estas vertientes prevé también sus propios espectadores, los “diestros” (δεξιῶν: *Caballeros* 228, 233, *Nubes* 521, 527, *Avispas* 65, 1059 y *Ranas* 1114), “expertos” (σοφοῖν: *Nubes* 526, 535, 575, 898, *Avispas* 1049 y *Ranas* 677, 1118.), “no torpes” (οὐκ σκαίω: *Avispas* 1013), para la comedia 'inteligente', y los espectadores “vulgares” (φορτικοῖν: *Avispas* 66, *Nubes* 524) e “ignorantes” (οἱ μὴ γνοῦσιν: *Avispas* 1045, 1048), para el tipo vulgar.²⁵ El poeta también se concede a sí mismo la reputación de σοφῶς (*Nubes* 520, 1202.) y δεξιῶς (*Acarnienses* 629) y en más de una ocasión ha dejado en claro su pretensión de ser el creador de un drama cuyos efectos más sobresalientes serán de índole ética. Sus comedias dicen "cosas justas" (*Acarnienses* 500-1, 655, *Caballeros* 510), enseñan "cosas buenas" (*Acarnienses* 656), aconsejan a la ciudad "cosas nobles" y la instruyen (*Ranas* 696-7).²⁶ El poeta, un adalid de la justicia, se arriesga por el bien de los ciudadanos (*Acarnienses* 645) y los defiende de los bestiales demagogos (*Paz* 759-60, *Avispas* 1036-7), lo que le vale el mote de su mejor "consejero" (*Acarnienses* 651).

Ahora bien, esta dicotomía que atraviesa obras, autores y público por igual, obviamente lo obliga a concebir reacciones diversas por parte de la audiencia para uno y otro subgénero cómico. En efecto, observamos que con sostenida coherencia Aristófanes menciona la risa, —una de las dos pasiones cómicas apuntadas por el *Tractatus*— como el efecto suscitado por la producción poética de sus adversarios, cultivadores de un tipo de humor de carácter bajo, dirigido a un público poco

²⁴ Véase Fernández (2000).

²⁵ *Cfr.* un desarrollo completo del tema en Cortasa (1988).

²⁶ Todo este tipo de discurso debe entenderse dentro de una retórica muy cuidada a los efectos de persuadir a los espectadores acerca de la excelencia de su arte, merecedor del premio de la competencia. Aristóteles en *Retórica* 1362b12 menciona a la justicia dentro de los valores que pueden convertirse en tópicos de la oratoria deliberativa, y a la valentía en *Retórica* 1362a15.

exigente.²⁷ Esta clase de recepción se opone a la reacción que el autor espera provoque su comedia inteligente. Veamos algunos ejemplos.

En el prólogo de *Avispas*, nuestro autor advierte, por boca del esclavo, que no adherirá al humor ordinario y probablemente indecente de la farsa de Megara,²⁸ aludiendo precisamente a la risa que este tipo de comedia provoca:

μηδὲν παρ' ἡμῶν προσδοκᾶν λίαν μέγα,
μηδ' αὖ γέλωτα Μεγαρόθεν κεκλεμμένον. (*Avispas* 56-7)²⁹
No esperen de nosotros nada grande
ni tampoco ninguna risa robada de Megara.

Ranas ilustra precisamente la oposición de estas dos clases de espectadores por medio de la actuación de los propios personajes del drama: el esclavo Jantias y su patrón Dioniso. El primero representa a la audiencia menos competente y por ello inaugura la comedia con la expresión de su deseo de hacer reír a la gente:

Εἰπῶ τι τῶν εἰωθότων, ὡ δέσποτα,
ἐφ' οἷς ἀειγέλωσιν οἰσθωμένοι; (1-2)
¿Voy a decir alguna de las cosas acostumbradas, amo,
con las que siempre los espectadores se ríen?³⁰

El mismo desprecio por la monotonía de los recursos cómicos usados por los 'otros' poetas, recursos que el verdadero artista rehúsa, se pone en evidencia en *Plutos*, cuando el dios de la riqueza recién sanado llama la atención sobre las rutinas vulgares de los comediógrafos que arrojan golosinas al público en busca de la aprobación de su risa:

²⁷ En el exhaustivo estudio léxico realizado por Sommerstein (2000) sobre el campo semántico de la risa y el reír en las comedias de Aristófanes, el autor clasifica la risa provocada por el poeta como un tipo próximo a "le ríe de moquerie" (73), pues somete a la humillación a los personajes del drama. No repara sin embargo en la connotación negativa que la risa tiene cuando se la adjudica a un público modesto.

²⁸ Son muy pocas las fuentes que nos permiten reconstruir lo que fue el tipo de comedia de Megara. Aristófanes, en el pasaje citado, continúa ilustrando este tipo de humor bajo con las escenas de esclavos que arrojan dátiles a los espectadores o la presencia de Heracles glotón. Algunas especulaciones sobre el tema pueden leerse en Picard-Cambridge (1997: 274ss.).

²⁹ El subrayado, en esta cita y las siguientes, es nuestro.

³⁰ Cfr. también *Ranas* 6 y 20.

Ἐπειτα καὶ τὸν φόρτον ἐκφύγοιμεν ἄν.
Οὐ γὰρ πρεπῶδες ἔστι τῷ διδασκάλῳ
ἰσχάδια καὶ πρωγάλια τοῖς θεωμένοις
προβαλόντ', ἐπιτούτοις εἰπὶ ἀναγκάζειν γελάειν.(791-3)
Entonces podríamos evitar la vulgaridad.
Pues no es conveniente para el autor que,
echando higos y golosinas sobre los espectadores,
por esto los fuerce a reír.

En *Nubes* 539 se jacta de no usar recursos procaces que hagan reír a los niños (Τοῖς παιδίοις ἴν' ἢ γέλως) y en otro pasaje de la misma comedia (*Nubes* 560) llega inclusive a excluir de su público a los menos exigentes, a los que se ríen, por tratarse de gentes cuyas predilecciones y gustos le resultan irreconciliables con su propio arte.

ὄστις οὖν τοῦτοισι γελάει τοῖς ἔμοις μὴ χαίρειτω
Aquel que se ría con estas cosas que no disfrute de las mías.

El autor sin embargo no pudo sostener hasta el final de su carrera una actitud tan elitista, y riesgosa en términos de la obtención de la victoria en la competencia. Muestras de este cambio son las siguientes líneas de *Asambleístas*, donde, si bien continúa discriminando los modos de repuesta de la audiencia, manifiesta una actitud más bien conciliadora apelando a ambas 'bandos' dentro de ella.³¹ Esta vez esas facciones están representadas por las dos clases de jueces, a quienes convoca para que lo escojan:

Σμικρὸν δ' ὑποθέσθαι τοῖς κριταῖσι βούλομαι
οἷς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν μεμνημένοις κρῖνειν τέμῃ,
τοῖς γελωσι δ' ἠδέως διὰ τὸν γέλων κρῖνειν ἐμῃ.
(*Asambleístas* 1154-1156).
Quiero dar un pequeño consejo a los jueces:
Por un lado, a los sabios, me elijan recordando las cosas sabias,
por otro, a los que se ríen con gusto, me elijan por la risa.

³¹ Silva (2000: 368) interpreta estas líneas como una verdadera capitulación por parte del comediógrafo: "Pour Aristophane le jour de la capitulation est aussi arrivé, celui où le poète s'est limité à offrir un menu varié, dont chacun pourrait se servir à son aise [...]".

Coincide entonces Aristófanes con el *Tractatus* en considerar a la risa como una respuesta emocional típica de la comedia, provocada, al menos para el poeta, por aquel tipo de comedia de tradición doria, farsesca, que funda su humor en rutinas conocidas por todos y hasta procaces. ¿Pero qué tipo de reacción promueve la comedia inteligente de Aristófanes, sobre la base de un humor más sutil y novedoso, de corte más bien lingüístico y pretensiones serias? El pasaje de *Nubes* 560 que citamos unas líneas atrás describe con el verbo *χαίρω* la situación emotiva del público experto. No hay dudas de que es un verbo que indica algún tipo de goce y, como todo goce, se trata de algo placentero. Y es que *χαίρω* remite semánticamente al campo de la *ἡδονή*,³² relación que el mismo Aristóteles, en *Ética Nicomaquea* (1152b6-8), pone de manifiesto:

καὶ τὴν εὐδαιμονίαν οἰσλευστοὶ μεθ' ἡδονῆς εἰπᾶν φασιν· διὸ καὶ τὸν μακάριον ὠνομάκασιν ἀπὸ τοῦ χαίρειν. (EN 1152b6-8)

[...] la mayoría afirma que la felicidad implica el placer y por eso designan al hombre feliz con un nombre derivado del verbo gozar.

Pero no es *χαίρω* el único término utilizado por Aristófanes para referir esta índole de experiencia. En otro verso de la misma *Nubes* (561) designa el efecto emocional de su comedia con el verbo *εὐφραίνω*, en su forma pasiva un sinónimo de *χαίρω*. A favor de la identificación semántica que estamos resaltando, observamos que ambos verbos se utilizan en líneas contiguas, como dos formas distintas de referir la misma experiencia en los espectadores:

ἦν δ' ἔμοιγε καί τοι σὺν ἔμοις εὐφραίνησθ' εὐρήμασιν,
εἰς τὰς ὄρας τὰς ἑτέρας εὐφρονεῖν δοκήσετε. (*Nubes* 561-2)
Si disfrutan conmigo y mis descubrimientos,
en los tiempos venideros parecerán ser sensatos

A sumarse a estos ejemplos que ratifican el efecto placentero de la comedia aristofánica viene el verso 764 de *Paz*, donde el mismo *εὐφραίνω*, esta vez en su

³² Janko (1984) también aúna *kháris* con *hedoné*, pero sobre la base de la distinción que propone Demetrio (*Sobre el estilo*) entre *kháris* y *tò geloíon*. Fundamenta además con *Ética Nicomaquea* 1128a31. El par *hedoné-gélos* se lee también en el escolio a Dionisio Tracio XBIII b4 (Koster ed.), probablemente una derivación de Teofrasto. En ningún caso Janko cita a Aristófanes para este tema, aunque especula que cada una de estas emociones pueda generarse a partir de tipos de comedias diversas.

forma activa, describe la sensación de los espectadores, pero desde la perspectiva del autor que, concientemente, condiciona las emociones de su público.

παῦρ' ἀνιάσας, πόλλ' εὐφρόνας, πάντα παρασχωῖτὰ δέοντα
(Me iba) causando pocas molestias, mucho placer y procurando todo lo que debía.

Para confirmar nuestra lectura de que χαίρω y εὐφροῖνω refieren experiencias idénticas y que ambos, a su vez, se relacionan directamente con el placer (*hedoné*), traemos a cuento un verso del propio Aristófanes en que los tres términos se mencionan juntos, recalcándose de ese modo la sinonimia, pues no se trata de una enumeración que pueda indicar una gradación emocional. Este ejemplo viene a certificar, a modo de prueba, su parentesco conceptual en el uso que de ellos hace el autor, es decir más allá de la mera especulación que podamos hacer a partir de sus significados:

ἦδομαι καὶ χαίρομαι κεύφροῖνομαι (*Paz* 291).
Siento placer, disfruto y me regocijo (En boca de Trigeo).

Algunas conclusiones

Hemos puesto en evidencia que el desconocido autor del *Tractatus Coislinianus* y el comediógrafo Aristófanes coinciden en otorgar al placer y la risa el rol de emociones propiamente cómicas. Y uno podría verse tentado a catalogar a Aristófanes de peripatético *avant la lettre*, si no fuera más lícito pensar que en verdad no se trata de meras coincidencias. Más bien éste sería un caso, y no el único, que probaría la existencia de 'préstamos' e 'influencias' entre los autores de teatro y los filósofos que se han ocupado de cuestiones poéticas. Ya por los años cincuenta Rostagni (1955) llamaba la atención sobre el hecho de que Aristóteles, tratando problemáticas de arte poética, no podía ignorar discusiones, opiniones, conceptos y vocablos de los técnicos que le habían precedido.³³ Entre esos técnicos, Aristófanes, por la calidad y cantidad de sus comentarios, debía ocupar un lugar destacado. Sin embargo, a decir verdad, no hay un estudio exhaustivo dedicado al tema, aunque las resonancias entre el poeta cómico y el filósofo son

³³ Las conclusiones de Rostagni se enmarcan dentro del análisis del fragmento de la comedia *Poiesis* (451K), —atribuido normalmente a Antífanos, pero que el crítico prefiere atribuir a Aristófanes— y los ecos que de ella se perciben en la *Poética* aristotélica.

ciertamente variadas. Nos vienen a la mente, ahora, la oposición aristofánica serio-cómico, manifestada en los términos γέλοια/σπουδαία (*Ranas* 389-90), para aludir a comedia y tragedia, respectivamente (Cfr. *Plutos* 557),³⁴ cuyo eco se deja sentir en la dicotomía φαῦλος/σπουδαῖος propuesta por la *Poética* aristotélica. Que Aristófanes, en un pasaje de naturaleza metateatral, se llame a sí mismo καθαρτής, "catártico" (*Avispas* 1043), cuando lo suyo también es una suerte de esclarecimiento intelectual para hacer mejores a sus conciudadanos, nos remite efectivamente al significado que Aristóteles le otorga al concepto de catarsis, cuando se refiere a la definición de tragedia.

Volviendo a la cuestión de las emociones cómicas que nos ocupan, digamos que las semejanzas entre el *Tractatus* y Aristófanes tienen consecuencias significativas. Por una parte pueden ser un buen argumento para mostrar la invalidez de los cuestionamientos de los que el par placer-risa ha sido objeto y defender, a cambio, la viabilidad de la propuesta del Tratado. Aristófanes, en ese caso, proveería un desarrollo más amplio que el sucinto del *Tractatus* y podría tomarse como guía para su interpretación. De él proviene la información esencial de adjudicar el placer y la risa, en forma independiente, a dos modos diferentes del quehacer poético cómico. Ya no sería cuestión de ver la risa como una especie dentro de las emociones placenteras, al modo aristotélico, sino más bien de entender, al modo aristofánico, que placer y risa apuntan a experiencias de compromiso emocional divergente.

Por otra parte, a partir de una lectura conjunta entre Aristófanes y el Tratado como la que estamos proponiendo, quedaría desechado para el placer el sentido de mero entretenimiento o regocijo inocente, acepción que ha sostenido Janko (1984), en un esfuerzo por defender la relación conceptual entre el placer y la risa. Por el contrario, se tratará mejor de un goce y satisfacción inducidos ciertamente por el aprendizaje y el conocimiento a los que la comedia más sofisticada propende. Al respecto, valen no sólo los ejemplos de las pretensiones didácticas del autor que hemos citado, sino también aquellos otros pasajes que, desde la perspectiva del espectador, ilustran cómo esta clase de comedia compromete el aprendizaje y la comprensión de tipo intelectual. En *Ranas* (1108ss.) el coro insta a los actores a decir cosas sutiles e inteligentes (λεπτὸν τι καὶ σοφὸν, 1108), porque asegura que los espectadores comprenden las sutilezas (μανθάνει τὰ δεξια, 1115) y son

³⁴ Penía, la Pobreza personificada, antes comparada con una Erinia de tragedia, pretende ser tomada en serio y no como objeto de burla.

expertos (σοφῶν, 1118). Igual que en la doctrina aristotélica, en Aristófanes el sentimiento no está divorciado del conocimiento y la intelección, y las emociones bien pueden tener una parte importante en la cognición. El placere, por lo tanto, remitirá al goce serio que provoca una comedia comprometida. La risa, en cambio, será una respuesta visceral espontánea e inocente; la respuesta de los más vulgares.

Lamentablemente, el testimonio de Aristófanes no puede aportar pruebas para confirmar o desechar el origen aristotélico del Tratado, aunque tanto Aristóteles como el autor del Tratado se hayan nutrido de las reflexiones teóricas del comediógrafo. En realidad, el hecho de que la poética cómica que describe el Tratado responda a todas luces al patrón del género en su estadio antiguo, sería más bien un dato contrario a la posible autoría aristotélica. En *Ética Nicomaquea* 1128a.22-4 Aristóteles defiende el arte sutil de la comedia de su época, a la que denomina "nueva", en desmedro del humor "obsceno" (αἰσχρολογία es la palabra griega) típico de la comedia de Aristófanes, por la que parece sentir una suerte de desprecio.³⁵ Sidwell (2000), por ejemplo, sostiene que la definición de comedia que brinda la *Poética* (1451a36-b11-15) se refiere al tipo de obra que se escribía para la época del filósofo, lo que hoy se da en llamar, no sin cuestionamientos, comedia media.³⁶ Vale decir que Aristóteles reconoce en la producción de Aristófanes un tipo de comedia cercana a los orígenes rituales, un estadio primitivo y necesario en la evolución que la encaminará a su plenitud en el s. IV.³⁷

En fin, seguiremos sin saber cuál es la relación del *Tractatus Coislinianus* con la *Poética* aristotélica. A cambio, proponemos afirmar que, en lo que respecta a las emociones cómicas, el *Tractatus Coislinianus* representa en efecto la continuación de otra *Poética*, la no menos importante *Poética* aristofánica.

³⁵ La cita completa es: ἴδοι δ' ἂν τις καὶ ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν· τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἢ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἢ ὑπόνοια· ("Uno podría verlo no solo a partir de las comedias antiguas sino también de las nuevas. Para unos lo risible es la 'obscenidad', para los otros más bien las sutilezas").

No seguimos a Heath (1989), para quien los criterios éticos deben divorciarse de los estéticos en el caso de Aristóteles.

³⁶ El mayor defensor de la identidad de la comedia media es Nesselrath (1990).

³⁷ Desarrolla con detalle esta postulación Segal (1996).

Bibliografía

Ediciones

- ARAUJO, M. Y J. MARÍAS. (1994). *Aristóteles: Ética a Nicómaco*. Madrid.
- COULON, V. (1923-1930). *Aristophane*. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele. Paris.
- DUFOUR, M. (1932). *Aristote: Rhétorique*. Paris.
- HARDY, J. (1979⁸). *Aristote: Poétique*. Paris.
- JANKO, R. (1984). *Aristotle on Comedy*. Towards a reconstruction of *Poetics* II. Berkeley-Los Angeles.
- KOSTER, W.J.W. (1960). *Prolegomena de Comoedia*. Groningen.
- RACKHAM, H. (1959) *Aristotle: Politics*. Cambridge (MA).

Bibliografía citada

- BAUMGART, H. (1887). *Handbuch der Poetik*. Stuttgart.
- BELFIORE, E. (2001). "Dramatic and Epic Time: 'Magnitude' and 'Length' in Aristotle's *Poetics*", en Andersen, O & Haarberg, J. (eds.). *Making Sense of Aristotle: Essays in Poetics*. London.
- BERNAYS, J. (1880). *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*. Berlin.
- 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*. Vol II. Padova; 185-204.
- CRAMER, J.A. (1839). *Anecdota Graeca e codd. Manuscriptis Bibliothecae Regiae Parisienses*. Oxford.
- ELSE, G.F. (1957). *Aristotle's 'Poetics': The Argument*. Cambridge (MA).
- FERNÁNDEZ, C. (2000). "El público de Aristófanes: *spectator in fabula*" en *Circe, de clásicos y modernos* 5; 117-136.
- GOLDEN, L. (1962). "Catharsis" en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 93; 51-60.
- _____. (1969). "Mimesis and Catharsis" en *Classical Philology* 64; 145-153.
- _____. (1987). "Comic Pleasure" en *Hermes*; 165-174.
- _____. (1992). *Aristotle on Tragic and Comic Catharsis*. Atlanta.
- HALLIWELL, S. (1987). *The Poetics of Aristotle. Translation and Commentary*. Chapel Hill.
- _____. (1992). "Pleasure, Understanding, and Emotion in Aristotle's *Poetics*", en Rorty, A. O. (ed.) *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton; 241-60.

- HEATH, M. (1989). "Aristotelian Comedy" en *Classical Quarterly* 39; 344-54.
- _____. (2005). "Pleasure in Aristotle's aesthetics" en *Technosophia* (<http://www.archelogos.com/technosophia>).
- JANKO, R. (1992). "From Catharsis to the Aristotelian Mean" en Rorty, A. (ed.) *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton; 341-58
- KAYSER, J. (1906). *De veterum arte poetica quaestiones selectae*. Leipzig.
- KITANO, M. (2001). "Aristotle's Theory of Comedy: *mythos* and *catharsis*" en *Bulletin of Gumma Prefectural Women's University* 22; 193-201.
- LEAR, J. (1993). "Katharsis" en Rorty, A. (ed.) *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton University Press, 315-40.
- LOWE, N.J. (1988). "Greek stagecraft and Aristophanes" en J. Redmond (ed.). *Farce. Themes in Drama* N° 10. Cambridge; 33-52.
- LUCAS, D. (1968). *The Poetics of Aristotle*. Oxford.
- MORAUX. (1951). *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*. Louvain.
- NESSERLATH, H-G. (1990). *Die Attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*. Berlin: New York.
- NUSSBAUM, M. (1992). "Tragedy and Self-sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity" en Rorty, A. (ed.) *Essays on Aristotle's Poetic*. Princeton; 261-90.
- _____. (1995) *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid. (Traducción española del original *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, 1986).
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1997). *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford (1927¹).
- ROSTAGNI, A. (1922). 'Aristotele ed aristotelismo nella estetica antica' en *Studi italiani di Filologia Classica* II; 1-147.
- (1955). "Da Aristofane e da Antifane ad Aristotele in tema di poetica" en *Studi in Honore di Gino Funaioli*. Roma; 406-17.
- SMITH, K. (1928). "Aristotle's 'Lost Chapter on Comedy'" en *Classical Weekly* 21; 145-61.
- SIDWELL, K. (2000). "From Old to Middle to New? Aristotle's *Poetics* and the history of Athenian comedy" en Harver, D & Wilkins, J. (eds.). *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*. London.
- SEGAL, E. (1996). "The *Physis* of Comedy" en Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford; 1-8.
- SILK, M. (2000). *Aristophanes and the Definition of Comedy*. Oxford.

- SILVA, M. (2000). "La comédie, l'art le plus difficile entre tous" en Desclos, M-L (ed.). *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble; 357-368.
- SOMMERSTEIN, A. (2000). "Parler de rire chez Aristophane" en Desclos, M-L (ed.). *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble; 65-75.
- TAPLIN, O. (1986). "Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis" en *Journal of Hellenic Studies*. CVI; 163-74.

Recibido: 20 de septiembre de 2005 Evaluado: 17 de octubre de 2005 Aceptado: 17 de octubre de 2005
--