



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

**Entre lamentos y risas:**

La comedia y el giro paródico de lo trágico, un acercamiento a la respuesta emocional en la literatura griega clásica.

Sara Lopera Vallejo

Trabajo de grado presentado para optar al título de Filósofo

Asesor

Diego Alejandro García

**Universidad de Antioquia**

Instituto de Filosofía

Filosofía

Medellín, Antioquia, Colombia

2024



# UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

---

<b>Cita</b>	(Lopera Vallejo, 2024)
<b>Referencia</b>	Lopera Vallejo, S. (2024). <b>Entre lamentos y risas:</b> La comedia y el giro paródico de lo trágico, un acercamiento a la respuesta emocional en la literatura griega clásica.
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	[Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

---



**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Tabla de contenido

**1. Proyecto de investigación y horizonte metodológico.....4**

**a. Objeto de estudio y campo investigativo.....6**

**b. Objetivo general y objetivos específicos.....6**

**c. Metodología.....6.**

**d. Categorías de análisis y elementos base de investigación.....9**

**e. Preguntas de la investigación.....11**

**f. Discusión reciente.....12**

**2. Presentación y estructura del trabajo .....19**

**3. Capítulo I: La tragedia y la comedia del mundo: Fuerzas vitales.....23**

**a. El nacimiento del arte griego y las emociones más fuertes.....23**

**b. El pesimismo en la literatura griega clásica.....29**

**4. Capítulo II: Del lamento a la risa: Pathos trágico y Pathos cómico.....35**

**a. Emocionalidad pesimista en la literatura griega clásica – Pathos trágico...36**

**b. Emocionalidad cómica en la literatura griega clásica – Pathos cómico.....39**

**5. Capítulo III: Giro paródico de lo trágico: Presentación cómica de la realidad y confrontación narrativa.....44**

**a. Transformación de las emociones a través de la paratragedia.....44**

**b. El canto de sirenas y el croar de las ranas.....46**

**Bibliografía.....55**

## 1. Proyecto de investigación y horizonte metodológico

### a. Objeto de estudio y campo investigativo

La investigación filosófica ha de ser autónoma y fluida, alineada con nuestros intereses y afinidades, mientras que en su proceso de estudio revisa e integra nuevas perspectivas de sentido y fomenta una reflexión más profunda y auténtica de nuestras vidas y nuestras emociones. En eso coincide la búsqueda filosófica con la investigación científica en general, que como anotan los profesores chilenos Henríquez y Barriga (2003):

enfatisa la naturaleza transparente y criticable de la forma de construir el objeto. El fenómeno de interés es el objeto de estudio, es lo que queremos saber; la forma de construir su representación es el proceso investigativo, con toda su complejidad empírica, metodológica, teórica y epistemológica. (p. 4)

Investigar debe permitir así explorar temas que nos apasionan, generando conexiones incluso inesperadas y visitando pensamientos ajenos en busca de un pensamiento más personal e incluso bienhechor. Este enfoque mejora la motivación, la creatividad y la capacidad crítica del investigador enriqueciendo el proceso investigativo jovial, tal como lo promovía el profesor de la Universidad de Antioquia, Carlos Vásquez Tamayo (Vásquez, 2000), parte importante de este estudio. Así lo he intentado, pero también es cierto como plantea Díez Fischer (2021) que:

En el campo actual de la filosofía, la necesidad de aprender métodos para pensar con rigurosidad es evidente e incuestionable. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en otros saberes, los posibles caminos a seguir son tantos y tan diversos (histórico-crítico, hermenéutico, fenomenológico, etc.) que, cuando hay que decidirse por uno para formarse en él e investigar, se genera una cantidad colosal de preguntas y dudas (p. 1)

Teniendo en cuenta esa pluralidad de caminos posibles, he optado por seguir en términos generales las líneas de la hermenéutica, aplicándola a mi objeto de estudio de interés y campo de investigación, es decir, me interesa utilizar los recursos hermenéuticos para comprender la respuesta emocional cómica aristofánica. Labrada y Álvarez (2020) invitan a determinar el objeto de estudio a partir de intereses propios y referentes teóricos concretos (p. 3) y así mismo, a tomar

---

el campo de investigación como un espacio de acción innovadora y transformadora (p. 5), a partir de esa definición he comprendido que es posible definir como objeto de estudio la comedia griega antigua y como campo de investigación la psicología de las emociones.

Aproximarnos a la literatura griega clásica a través de la hermenéutica filosófica y literaria sirve para profundizar en el sentido de esos textos poéticos antiguos, e incluso, para implementar nuevas ideas en las dinámicas psicológicas y sociales contemporáneas. Entonces, teniendo como objetos de estudio la literatura cómica griega antigua y como campo de investigación la psicología de las emociones, logro centrar la atención en lo que atañe a las emociones planteado en el giro paródico, que algunos autores contemporáneos consideran, se encuentra en el teatro aristofánico.

Dadas las características de un objeto de estudio filosófico es importante saber cuál es su dirección porque en la perspectiva filosófica hay una reconfiguración de los objetos puesto que se consideran desde el asombro, como considera el profesor Héctor Garza (2016) en una nota del ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara: “La *indagación* filosófica es buscar lo no dado y que, vislumbrándolo, pondrá lo dado en un nuevo horizonte y, por tanto, en una nueva perspectiva.”

De modo que, el trabajo se apoya en textos literarios clásicos pero con la intención de llevarlos más allá de los estudios clásicos filológicos; pues, la pretensión acá es realizar una resignificación de la concepción griega de la psicología emocional humana a partir de las herramientas que otorga una hermenéutica filosófica contemporánea que descubre en Aristófanes una piedra angular. En este punto es en donde adquiere toda la relevancia la apuesta vital de la filosofía nietzscheana que; por un lado, confronta la tradición interpretativa de la tragedia y la comedia; y por el otro, permite una actualización novedosa de nociones psico-emocionales acorde a las necesidades de los nuevos tiempos mediante una reflexión filosófica que trasciende las paredes de la facultad en su ejercicio. Para ser más precisos, el objeto de estudio aquí se enmarca en la literatura, específicamente, en la comedia griega antigua bajo la lupa de una metodología hermenéutica filosófica, con lo cual es posible realizar una aproximación a la emocionalidad griega clásica y su dinámica social para traerla a la actualidad y hacer valer su vigencia. Se trata de poner en la mesa de debate la cuestión del manejo estético de las emociones desde la literatura y su impacto en la realidad cotidiana de las personas, por ello se intenta una inmersión en algunos pasajes de la literatura griega antigua tomando fundamentalmente como punto de partida la emotiva interacción que implicó el teatro aristofánico en su increíble esplendor.

## **b. Objetivo general y objetivos específicos**

### General

Reflexionar filosóficamente sobre la respuesta emocional humana desde el teatro griego antiguo y sus posibles alcances psico-emocionales en la actualidad

### Específicos

- Investigar el papel de la comedia como vehículo de reflexión social y política mediante la alteración de la percepción del sufrimiento humano y las estructuras de poder en la sociedad clásica griega.
- Entender el uso del giro paródico en las obras cómicas de Aristófanes que posibilita la transformación de las emociones del público o lector.
- Plantear la comedia como una respuesta estética y emocional a la tragedia bajo la idea de lo paratrágico.

## **c. Metodología**

Pensar acá lo cómico en términos vitales es pensar el valor de la comedia antigua por encima de los empolvados y antiguos anaqueles y poner en diálogo la teatralidad de la Grecia clásica con la reflexión emocional propia del sujeto actual y su comprensión en el mundo. Si bien la hermenéutica sería un tópico de investigación en sí misma, dada su amplitud y complejidad, es lícito valernos de ella para tener un punto de vista bien cimentado, no obstante centrarnos en la lectura primaria. Hans Georg Gadamer ha dado las bases esenciales para implementar metodológicamente los recursos hermenéuticos descubiertos por la filosofía y la fenomenología. En *Verdad y método* (Gadamer, 1996), él procura dar claridad sobre la posibilidad de una comprensión de corte incluso ontológico tanto desde la lectura de textos como desde la experiencia propia del sujeto; de este modo, no con pocas barreras epistemológicas, la hermenéutica como método se capta en el fondo bajo la idea de que: “El verdadero método sería el hacer de la cosa misma” (p. 555)

---

Aquí se hace referencia al uso de la hermenéutica filosófica, con la intención de aproximarnos a la forma inicial del teatro cómico griego antiguo y sus configuraciones emocionales, especialmente a partir de la interpretación nietzscheana (Nietzsche, 2009) y el entendimiento profundo de los textos. Gadamer plantea una “actualización del Sentido” lo que implica que el sentido no está fijado de una vez por todas, sino que se va transformando históricamente, es decir que, podemos ir comprendiendo en medida que el ser va aconteciendo, y acá se busca con la obra aristofánica, sacar a la luz el viraje emotivo risible, esa respuesta emocional. En este contexto, se aplicaría el método hermenéutico al análisis de algunas obras clásicas de la poética griega para comprender cómo las emociones son presentadas y cómo los giros cómicos o trágicos se pueden interpretar en función de la experiencia humana universal (Nietzsche, 2009)

La hermenéutica de la interpretación emocional aquí se enfoca en cómo los textos literarios, a través de sus estructuras trágicas y cómicas, permiten una comprensión profunda de la respuesta emocional humana en general; en efecto, al poner el objeto de estudio en las determinaciones vinculantes de la conciencia se hace válido un hilo argumentativo consistente filosófica y psicológicamente. A nuestro favor, se puede leer a Luis Eduardo Gama (2021), quien nos insiste que el hermeneuta: “se sitúa en un punto de vista neutral desde el que puede aprehender las genuinas determinaciones de lo real, para formularlas luego al modo de leyes universales que dan cuenta de sus conexiones causales internas.” (p. 19)

De la mano de Gadamer (1996) podemos afirmar que el método hermenéutico no es una impostación del lenguaje, no es ninguna especie de sobredecir; sino que en sentido diferente, hemos de entender acá la idea de una genuina neutralidad del investigador para sumergirse de lleno en las posibilidades de sentido que se abren en la lectura atenta y dialógica que implica el tipo de estudios cuya base es sin más el texto, como afirma el autor: “en la experiencia hermenéutica se encuentra algo parecido a una dialéctica, un hacer de la cosa misma, un hacer que a diferencia de la metodología de la ciencia moderna es un padecer, un comprender, un acontecer.” (p. 556).

Asegura Gama (2021) que “en estas observaciones, se perfila quizá un método, pero este deriva de la esencia misma de la realidad que en tanto logos solo se aprehende cuando el pensamiento deja mostrar las cosas en sus propias articulaciones de sentido, en lugar de forzarlas arbitrariamente en ideas preconcebidas.” (p. 20), pero también que se trata de no perder el hilo histórico y de preservar el pasado, el presente y el futuro, “la historia efectual, es decir, el poder efectivo de la

---

historia sobre nuestra existencia comprensora, que se vive por cada individuo, en cada época, como una experiencia inalienable que tiene lugar ante todo cuando la propia situación de sentido se ve interpelada” (Gama, 2021, p. 22).

Notamos que finalmente en la lectura hermenéutica se logra una especie de fusión de horizontes entre sujeto y objeto, así como entre momentos históricos, que nutre la concepción de ideas. De esta manera, hemos intentado situarnos en el centro del asunto, en lo que Gadamer llama *Mitte*, para realizar nuestro ejercicio hermenéutico pues nos permite tener una comprensión del lenguaje en conexión directa con la experiencia del sentido y del mundo como sugiere también el comentarista (Gama, 2021, p. 25).

Este campo de sentido abierto es complementado por un breve estudio comparativo entre la comedia y la tragedia griega. Como advertía ya Gadamer (1996), la clave está más en entender que: “una comprensión llevada a cabo desde una consciencia metódica intentará siempre no llevar a término directamente sus anticipaciones sino más bien hacerlas conscientes para poder controlarlas y ganar así una comprensión correcta desde las cosas mismas” (p. 336), una especie de apreciación del texto en su alteridad lo que incluye en nuestro caso examinar cómo estos dos géneros, aunque en principio puedan parecer opuestos, se complementan en su representación de las emociones humanas utilizando diferentes mecanismos para provocar respuestas emocionales del público.

En síntesis, nuestra metodología se ciñe, entre otras, a la recomendación de Gama (2021) en su lectura de Gadamer, a saber, que:

La tarea que aquí se exige al intérprete entonces no es otra que la de aprehender el fenómeno, no en la puntualidad de su manifestación inmediata, sino como mediación de un horizonte de sentido con el que también estamos vinculados, para, luego, desde este horizonte común, criticar y corregir lo establecido en mejores interpretaciones y autointerpretaciones. (p. 29)

El texto literario cómico nos sirve para comprender el acontecer abierto por el lenguaje y situarnos en el mundo configurado en el sentido y en esta apropiación hay una constante reelaboración de lo real presente. En este orden de ideas aparece coherente la anotación de los expertos en psicoanálisis y hermenéutica, Quintana y Hermida (2019), en su artículo se lee:

---

Para Gadamer, las claves de la comprensión de un texto no son la manipulación ni el control, como en el modelo científico, sino la participación del interprete en la interpretación y la apertura a los caminos interpretativos a los que lleve el texto (Paterson, Higgs, 2005). Tampoco lo es el conocimiento como tal, sino la experiencia. Para Gadamer, el objetivo de la hermenéutica no es establecer reglas objetivamente válidas para la comprensión sino concebir la comprensión misma del modo más amplio posible. La hermenéutica no se preocupa por lograr una comprensión más correcta (y, por lo tanto, con establecer reglas para la interpretación válida) sino con comprender más profundamente y más valederamente

Los momentos sugeridos por los especialistas para aplicar el método hermenéutico son: La sensibilidad histórica, el círculo hermenéutico y el dialogo textual (Quintana y Hermida, 2019); estos pasos operantes para el ámbito bíblico, jurídico, psicoanalítico y, por supuesto, literario son casi siempre de gran utilidad con lo cual solo quedaría pendiente la capacidad idiomática. Veamos según los autores cual es la clave del asunto:

Sin duda podemos tomar la hermenéutica como metodología óptima para la investigación propuesta, aprovecharemos todos sus recursos, quizá en menor grado la traducción debido a mis limitaciones idiomáticas, pero se cotejaron varias ediciones en castellano de los textos base para someterlos a una atenta lectura que rastree sentidos explícitos y ocultos con sensibilidad histórica pero además con pertinencia para la comprensión del mundo actual.

#### **d. Categorías de análisis y elementos base de investigación**

##### **Categorías de análisis**

**Géneros literarios:** Esta categoría nos permite comprender y comparar dos formas de la literatura teatral griega antigua. Abre a la definición amplia de Comedia y Tragedia en cuyo análisis se vislumbran características formales y temáticas propias a cada una, siguiendo una estilística singular que destaca sus diferencias y similitudes. La relación y evolución de los géneros literarios muestra una clara interacción entre ellos a lo largo del tiempo, desde las épicas homéricas, pasando por las tragedias clásicas hasta el surgimiento de la comedia de Aristófanes y más adelante la nueva comedia (Suarez de la Torre, 1982).

---

**Parodia:** La teoría de la parodia en esta investigación sirve, además de ayudar a la caracterización del teatro cómico de la Grecia antigua, para la comprensión de la respuesta emocional a la tragedia, esto es, de la *paratragedia* (Navarro Martínez, 2017). En la literatura dramática griega clásica hallamos una serie de técnicas cómicas que se concatenan en la parodia y sus derivas humorística como enclave hilarante, pero es llamativo que el análisis de los recursos específicos que emplean los comediógrafos para crear el giro paródico de lo trágico - como la exageración, la inversión de roles, el diálogo cómico, y la apropiación irónica de situaciones trágicas (Sardón Navarro, 2001)-, se presentan mediante la hermenéutica en un sentido más profundo que la risotada inmediata del espectador. Entendemos de este modo que en la parodia paratrágica se esgrima la configuración de un nuevo ánimo social y un viraje en la psicología emocional humana que intenta a su manera una afirmación vital y un mejoramiento de las condiciones humanas colectivas e individuales.

**Psicología de las emociones:** La representación de las emociones en el teatro y la expresión o el sentimiento de las emociones en la vida cotidiana varía de acuerdo al desarrollo de la trama o de los acontecimientos, a la luz de la definición general de la *Escuela de postgrados de psicología y psiquiatría* podemos desplegar nuestras ideas, veamos:

La psicología emocional se refiere a la investigación y el estudio de las emociones para promover el autoconocimiento. A través de ello, una persona puede definir lo que siente y entender por qué reacciona de una forma u otra ante una situación. Con estos conocimientos, es más fácil analizarse de forma objetiva en determinadas circunstancias y conocer cuáles han sido las emociones experimentadas. Por lo tanto, esta información permite actuar y filtrar entre las emociones positivas y negativas. (2024)

La respuesta emocional que genera tanto la tragedia en la catarsis como la comedia a través de la parodia, provoca una reacción interior que transforma la comprensión y la relación humana con el mundo (Trueba Atienza, 2009). En la comedia a menudo la reflexión es más distendida, pero igualmente profunda. La interacción de emociones complejas en el teatro griego es esencial, de tal manera que puede ir de la risa a la reflexión, del consuelo a la crítica, lo que también ayuda a perfilar algunos ejes centrales de la psicología del espectador.

### Elementos base de investigación

La selección de los elementos base de investigación corresponde al núcleo bibliográfico de cada capítulo, del siguiente modo:

- El nacimiento de la tragedia y la pregunta rectora por el nacimiento de la comedia: Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia* (2009) y Vásquez, C. *El arte jovial* (2000)
- Tragedias y comedias clásicas contraste emocional: Fragmentos de las tragedias clásicas completas editorial Gredos (Eurípides, 1995; Esquilo, 2002; Sófocles, 2012); obviamente, de las comedias clásicas completas editorial Gredos (Aristófanes, 1995, 2000, 2007; Menandro, 1986; Apuleyo, 2023) y *La poética* (Aristóteles, 1974) editorial Gredos.
- Paratragedia y giro paródico aristofánico: sobre la paratragedia, Navarro Martínez, V. L. (2017) y *Las Ranas* (Aristófanes, 2007)

#### **e. Preguntas de la investigación**

- *¿Cuál es el punto clave de las emociones en la literatura griega?:* Al presentar un panorama rápido del temple y tono de la tragedia y de la comedia como géneros literarios propios de la dramaturgia griega, nos es permitido también perfilar una perspectiva sobre la emocionalidad en la Grecia clásica. Este cotejo es posible gracias a las insinuaciones de Aristóteles (1974) en su *Poética*, que son pocas, pero claras y precisas (en efecto, es legendario el capítulo perdido de dicho texto aristotélico que se dedicaría a la comedia y a la risa. No obstante, aparecen en los contornos de dicho capítulo pistas valiosas y que nutren lo que acá se quiere expresar). Así, tendremos un comparativo de respuestas emocionales en situaciones específicas escenificadas en el teatro griego clásico y, a la par de la hermenéutica, una aproximación a la psicología de las emociones.
- *¿Cuál es el nacimiento de la comedia?:* Esta pregunta emerge en el contexto de la filosofía vitalista nietzscheana, más precisamente como subsiguiente a su cuestionamiento por el origen de la tragedia. Nietzsche (2007) intrépidamente en su escrito de *Tribschen* confronta la tradición filológica y postula una visión del devenir trágico en el ámbito interno

de las fuerzas divinas griegas de Apolo y Dionisio. Como sabemos, el filósofo alemán presta poca importancia a la comedia, sus formas y sus consecuencias.

- *¿Cuáles son las implicaciones de la comedia en la psicología emocional de los espectadores?:* La proyección moral y emocional del teatro antiguo no se puede agotar en su comprensión histórica y en su desenmarañamiento filológico; más allá de esto, su lectura y relectura ha de ser útil para su reconsideración histórica, en una palabra, su sentido debe actualizarse e implementarse como posibilidad. La interpretación vigente de la literatura teatral griega antigua presenta una estetización de las emociones más fuertes y permite llevar a cabo un conocimiento y autoconocimiento de las propias emociones; por ello es clave acá el concepto de paratragedia (Navarro Martínez, 2017). Finalmente, es el espectador o lector quien experimenta los vendavales emocionales y quien otorga trascendencia a un sentido de la vida desde su propia perspectiva.

#### **f. Discusión reciente**

El asunto de la emocionalidad en la historia de la humanidad es eje central para comprender el desarrollo y las estructuras base de la conducta tanto a nivel individual como a nivel colectivo, en específico, sobre las emociones en la literatura griega antigua se ha hablado bastante. Encontramos a lo largo de los años múltiples comentarios y reinterpretaciones tanto de las tragedias como de las comedias y como de sus significados y sus despliegues emotivos. Acá sin duda, hemos querido proponer una lectura interpretativa en la que la escenificación de las obras clásicas griegas sirve para comprender nuestras conductas y reacciones emocionales; en este sentido, he optado por dejar de lado aquella postura según la cual la tradición poética antigua de los griegos no tiene gran significación edificante. Pues creemos ver allí que la moralidad y la eticidad propuesta por los griegos no es unívoca y mucho menos permite su fácil determinación, vemos una luz ilustrativa de las experiencias humanas más extremas, y en ese orden de ideas, apostamos por entender que la expresión estética, religiosa y dramática griega nutre y aporta a nuestra salud mental mediante su apropiación hermenéutica.

El experto David Konstan es catedrático de Filología Clásica y de Literatura Comparada en Brown University (Rhode Island, EU). Entre sus libros se cuentan *Friendship in the Classical World* y *Pity Transformed*. Fue presidente de la American Philological Association en 1999. Actualmente

---

investiga sobre el tema de las emociones en el mundo antiguo y sus estudios nos permiten aproximarnos a la extensión de nociones que configuran la emotividad griega y su representación teatral. En uno de sus artículos recientes investiga la naturaleza de las emociones de los griegos en la antigüedad en contraste con conceptos modernos de las emociones.

Allí dos emociones se muestran como ejemplo: la misericordia y, más en detalle, la cólera. Konstan (2004) tomando el tratamiento aristotélico de la cólera como punto de partida, propone iluminar la interpretación de las emociones en la literatura griega, y concretamente *La Iliada* de Homero. Este comentarista se apoya inicialmente en el libro *Unnatural Emotions* (Lutz, 1998); de ahí, extrae argumentos fundamentales como:

El proceso de llegar a entender las vidas emocionales de las personas en diferentes culturas puede considerarse primero y ante todo como un problema de traducción. Lo que tenemos que traducir son los significados de las palabras del campo de la emoción que se usan en la conversación cotidiana, de los acontecimientos de la vida diaria que están cargados de emotividad, de las lágrimas y otros gestos, y de la reacción de los demás a las actuaciones emotivas. La tarea del intérprete es, pues [...] traducir comunicaciones emocionales desde un idioma, contexto, lengua o forma de comprensión determinada por el ambiente a otro. (p. 8, citado por Konstan, 2004, p. 48)

Ciertamente, esa tarea es cuasi imposible, toda vez que las limitaciones idiomáticas y experienciales hacen de la labor un ejercicio remoto y especulativo, más cuando en la cultura griega actual se conserva poco de esa distante antigüedad. Poder observar los gestos y las reacciones desde el texto, desde una traducción, tiene en cualquier caso su magia; en cuanto logramos percatarnos de ese *pathos*, de esos *affectus*, nos es válido asumir que algo hemos aprendido de allí. El lugar de la escena poético-religiosa se acuña en la propia psique y permite la comprensión de muchos de los propios comportamientos; las virtudes, los valores, los principios, incluso los errores parecen reflejarse empática o apáticamente en el ánimo del espectador o del lector, según sea el caso.

Si bien como apunta Konstan (2004): “El vocabulario emocional de griegos y romanos difiere, a veces de forma sutil y a veces de forma muy palpable, de lo que normalmente se toma como sus equivalentes en inglés, castellano u otras lenguas modernas” (p. 48), es lícito decir que el tono y la intencionalidad se trasmite precisamente en la experiencia estética integral del sentido; es decir, como sabemos por Aristóteles (1974) es fácil realizar un proceso de identificación o rechazo con

---

respecto de las escenas teatrales presentadas por los poetas. Es como si la emoción se contagiara a partir de la atención y generara entonces una respuesta emotiva y un entendimiento del conjunto emocional en juego que la escena representa.

Las emociones en la antigüedad y en la actualidad, evidentemente, no son las mismas ni se tienen la misma expresión, cada época destinó sus mecanismos para manifestar sus emociones, sentimientos, afectos, en fin, para exteriorizar la experiencia vital concreta. Una línea de la psicología evolucionista sostiene que las emociones se transforman con el tiempo en respuesta a la supervivencia; siendo así, el carácter universal de las emociones incluso se compartiría con las reacciones conductuales animales (Konstan, 2004, p. 48) Por otra parte, la psicología construccionista plantea que las emociones son una construcción al interior de cada colectividad; por lo cual, las emociones son adoptadas y adaptadas por cada individuo según su propia experiencia, formación y perspectiva. La tipología cognitiva de esta propuesta nos conlleva a pensar, de la mano también con Aristóteles (1974), el complejo entramado del que dependen los comportamientos y las motivaciones humanas.

Más que la controversia teórica (por ejemplo: Eagleton, 2003), interesa acá extraer elementos de ambos en beneficio de la lectura planteada y sus objetivos; la conciencia emocional y su manifestación se modula a largo de las épocas, y de la antigüedad a la contemporaneidad hay virajes inesperados. Sin embargo, también se conservan algunos rasgos claves comunes acerca de la asimilación y expresión psico-emocional, tales rasgos se pueden hallar en la literatura griega clásica y su teatralidad. Esto significa que las emociones tienen una configuración general y universal, pero solo adquieren sentido y logran su determinación propia en su experiencia directa y efectiva, sea fenoménica o estéticamente.

Las consecuencias de este movimiento entre lo universal y lo particular de la emoción aparecen, quizá en el relativismo posmoderno, pues en cualquiera de sus modos termina reflejándose en la vida humana misma y su interacción con su entorno. Natural y psicológicamente hay un variopinto de emociones y sus causales o desenlaces cambian casi que de sociedad en sociedad y de individuo a individuo, pero ello no impide que desde el estudio académico se propenda por promocionar lo mejor posible para el mundo que habitamos.

Las sensaciones (*aisthesis*), lo sabemos desde Aristóteles (1974), no son emociones en el sentido pleno de la palabra, pero si pueden reflejarse en ellas. En algunos casos podrá suscitarse la

---

compasión (*eleos*); el asunto trágico se relaciona directamente con la justicia de los acontecimientos pues es el sufrimiento inmerecido lo que conmueve, como asevera el estagirita, es causa de compasión un tipo de perjuicio “destrutivo o doloroso en una persona que no lo merece” (*Retórica*, 2.8, 1385b13-14, citado por Konstan, 2004, p. 49). Pero lo trágico como tal no se reduce a la exposición del dolor, sino que poniendo en común la experiencia de fragilidad y abandono humana; en el caso de la tragedia teatral griega pareciera que al llevar la desgracia hasta el extremo buscara despertar en el espectador o lector el ánimo empático con quien sufre y dar algunas recomendaciones para evitar el sufrimiento o, al menos, saberlo asimilar, procesar y superar si es del caso. Recientemente, Clara Ramos Merino (2023/2024) presentó para la Universidad Complutense de Madrid, su trabajo de grado titulado *El estudio de las emociones en el mundo griego antiguo: El caso de Eleos (Compasión)* con esto la autora se asegura de plantear un estado del arte de la cuestión e insertarse en la discusión y sus matices, permitiéndonos ampliar algunas ideas sobre los motivos griegos.

Como indica Kosntan (2004) las palabras *sympathy* –inglés- o *compasión* –español- no corresponden de manera integral a la concepción emocional inherente a la Grecia antigua, pues en el caso actual se entendería un ponerse en el lugar del otro, mientras que para el griego común *eleos* implica la clara distancia del personaje trágico y, por tanto, la posibilidad de extraer de allí sus propias consideraciones y aprendizajes; como vemos en el caso del teatro griego antiguo se trataba más de una capacidad de crítica política, social y moral del espectador o del lector. Identificar por completo las emociones y las reacciones a ellas entre el mundo antiguo y el mundo actual resulta un desacierto epistemológico, pero poder comparar ambos ámbitos con sus puntos afines y no tan afines, otorga claramente elementos útiles para los estudios vigentes sobre el tema.

Por ejemplo, la *kataphronesis* puede emparentarse fácilmente con el desprecio, o el *epereasmos* con el resentimiento, entre la *pathein* y la *antipathein* se presenta la habilidad subjetiva para comprender la situación misma en términos lógicos, pero sobretudo en su sentido emocional. La actuación teatral se muestra en pleno con la puesta en escena, pero es en la apreciación honda del espectador donde adquiere su forma final; pero todavía en el caso de la dramaturgia griega aparece una distinción más también importante respecto de las emociones y su efecto psicológico, pues unas serán las emociones humanas y otras las divinas. De cualquier modo, el sujeto o personaje de las emociones se proyecta para los otros y es para el espectador o el lector una especie de

---

precedente; la *eris* (rivalidad-discordia) o el *jolos* (enojo-cólera) que encontramos en la épica homérica y en algunas tragedias nos remite a respuestas humanas hasta hoy vigentes.

Las emociones son el núcleo de la existencia humana misma en su experiencia, si bien ellas se han abordado en la antigüedad clásica, la cuestión continuó siendo clave en los desarrollos culturales medievales (Pinedo Cantillo y Yáñez Canal, 2019), modernos y contemporáneos (Barrera y Sierra, 2020), como tratamos de demostrar en esta investigación. En el medioevo, la estructura y naturaleza de las emociones respondió a las dinámicas generadas en el *modus vivendi* configurado entre los siglos VI en adelante hasta el XV, más o menos; al aproximarnos a dicho marco cultural notamos algunos rasgos característicos de las actitudes y comportamientos medievales pero a la vez podemos perfilar aspectos emocionales transhistóricos. Como intuimos junto con los expertos de la Universidad Nacional:

Desde los primeros filósofos griegos la emoción ha estado en el centro de las preocupaciones reflexivas y en los intentos conceptuales que se ocupan de esclarecer y solucionar los difíciles problemas relacionados con el comportamiento y la acción humanos. Desde la antigüedad, las pasiones y emociones se asociaron a determinadas valoraciones de la conducta humana y a reflexiones morales que marcaron la comprensión de estos fenómenos humanos a lo largo de la historia. (Pinedo Cantillo y Yáñez Canal, 2019, p. 17)

La idea de ligar las reflexiones morales a la vida buena y racional implica realizar un acondicionamiento de las emociones en la inmediatez de la experiencia humana. Por ello, continúan los comentaristas:

El par razón-emoción tuvo, por tanto, desde la Grecia antigua, un significado valorativo: la pasión era aquello que debía condenarse por estar alejado de los ideales de vida propuestos o significaban aquellas dimensiones sobre las cuales la razón debía ejercer una función de control para que no se obstaculizaran los planes perfeccionistas de búsqueda de la excelencia humana. (Pinedo Cantillo y Yáñez Canal, 2019, p. 17)

En la medievalidad fue anudado el asunto de la razón y la fe, por lo que las emociones orbitan los preceptos religiosos asociados a la espiritualidad exacerbada de la época. Las enseñanzas de Cristo y la construcción de dogmática del cristianismo establecieron una especie de represión de toda emoción que no resonará primero con la voluntad divina. La concepción del pecado y las

---

tentaciones trazaron un límite importante al abanico emotivo del ser humano medieval; por supuesto, las emociones se sitúan así en un territorio oscuro tan solo iluminado tardíamente por la psicología emocional por varios autores y, poco antes, en la biología con el interesante pero discutible texto de Charles Darwin, *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre* (1845).

La búsqueda de la virtud y de la salvación espiritual llevó a inhibir las emociones al punto de prácticas ascéticas deshumanizantes y misteriosas, en cuya contención precisamente parecía brotar lo contrario una excitación y exacerbación emocional hacia lo divino. La lucha del alma para redimirse de la carne jugó un papel esencial en la configuración emocional medieval, pues primó el miedo y la sumisión antes que la exploración de las emociones contradictorias que se mueven en el interior humano o sujeto pasional como lo llaman Pinedo Cantillo y Yáñez Canal (2019, p. 21)

El calvinismo y los filósofos modernos del racionalismo y el empirismo desmontaron la pasionología y el análisis de las emociones que plantearon los Padres de la Iglesia, San Agustín o Santo Tomás, solo por mencionar los más representativos. La apuesta reformista y moderna, todavía más la contemporánea, han cambiado el contexto del debate hasta derivar ahora en un tema de psicología emocional y salud mental; los estudios emocionales que se enfocan en la antigüedad logran profundizar en el conocimiento de lo humano y reactivar saberes y debates anclados en el pasado y en las estanterías de las bibliotecas (Pinedo Cantillo y Yáñez Canal, 2019, p. 26)

Otra interesante línea de discusión es la propuesta por Barrera y Sierra (2020), expertas de la Universidad de Sevilla, quienes se preguntan sobre la historia de las emociones y sus repercusiones. Su artículo presenta una reflexión crítica sobre la historiografía dedicada al estudio de las emociones, mostrando su origen, sus logros y sus posibilidades; las autoras entenderán la historiografía que surge a partir del giro afectivo, por lo cual presentan un vasto panorama de perspectivas al respecto el tema central.

Como sabemos el debate actual se mantiene vigente gracias a la pluralidad de líneas investigativas respecto de las emociones, abarcando espacios en la psicología, la sociología y la neurociencia, entre otros. Aunque nuestro trabajo se cifra en el horizonte la metodología hermenéutica, los aportes historiográficos nutren y amplían el soporte de la interpretación, ya las emociones pueden entonces asociarse y diferenciarse según categorías de análisis amplias, tanto en su sentido

---

experimentado como en su construcción cultural, buscando el desmonte de los relatos hegemónicos o “esencializadores” (Barrera y Sierra, 2020, p. 106)

No profundizaremos en la historiografía ya estudiada en el artículo recién mencionado, más bien pretendemos, tras haber absorbido las ideas principales, dejar tan solo la insinuación y la referencia para arriesgarnos a la lectura hermenéutica de los textos base. Tratándose de un acercamiento al pasado, las emociones del teatro griego antiguo resultan bastante nutritivas para el conocimiento humano, para la filosofía y para la búsqueda del bienestar en salud mental que procura la psicología emocional.

Las emociones han sido estudiadas bastante por lo que es importante la delimitación del campo de lectura; así concluyen las expertas: “quienes apuestan por este último recorrido acarician la idea de emociones acaban siendo, incluso, una categoría de análisis tan transversal como el género, útil para cualquier campo o tema de investigación” (Barrera y Sierra, 2020, p. 136) Con todo esto, hemos logrado perfilar la base contextual para realizar nuestro ejercicio hermenéutico, que con gran esfuerzo he realizado.

---

## 2. Presentación y estructura del trabajo

Esta investigación es resultado de un interés académico motivado por varios docentes a lo largo de mis estudios universitarios, pero también es fruto de una apropiación personal de las posibilidades de la perspectiva vital y emocional que abre la comprensión profunda de la tragedia, y su inevitable giro cómico, en la literatura griega clásica. Lo primero es aclarar que acá que no se trata de un estudio estrictamente literario o filológico, más bien se trata de una reflexión con talante hermenéutico filosófico y psicológico que se vale de las narrativas literarias de la Grecia antigua para plantear la posibilidad de una mirada estética al mundo.

En efecto, el paso interpretativo que va del ámbito de los géneros literarios y de los análisis formales del lenguaje ático o koiné a la apuesta estética vital nietzscheana que procuramos en esta investigación, adquiere sentido en la medida que actualiza la tradición literaria antigua, sus valores y sus significados; pero también, porque puede resultar interesante una concepción estética renovada de las emociones, o incluso, puede servirnos como herramienta personal para asimilar nuestros propios procesos emocionales. A fin de cuentas, parece que así como hay que llorar también hay que reír, y eso es lo que se puede evidenciar en la literatura griega clásica. Ciertamente, la visión estética del mundo implica en su dinámica la apropiación de la vida en su forma más integral, más allá de la moral; siendo su función en la experiencia humana, la transformación del sufrimiento de algún modo, en algo preferible.

La risa como culmen del giro cómico nos sitúa ante un nuevo tipo de ser humano, uno que ya no retorna sin más a la queja, uno que logra ver en lo terrible un ápice de humor, sin duda, una afirmación de la vida aun en lo peor, o lo que es igual, una visión jovial del mundo y de la existencia. La jovialidad tiene que ver entonces, no con la edad biológica de un hombre, sino con una estética de vida, o sea, hace referencia más bien al modo de asimilar las experiencias y a la capacidad para celebrarlas o revertirlas, según sea el caso. Y como fruto de la jovialidad: El arte. De modo que, el arte se convierte en una mediación para tramitar las emociones y darle un manejo a través de las representaciones estéticas a aquello que nos trastoca, asimilación y socialización. Para lograr comprender esto, he decidido intentar encontrar el punto clave del giro cómico de lo trágico en literatura griega clásica; pues ¿Quiénes si no los griegos? Ellos fueron los que

---

desarrollaron una primera psicología emocional puesta en escena en su teatro, en torno a eso crearon una cultura y un estilo de vida.

En verdad, la literatura antigua griega que pasa por todos los géneros poéticos, desde la épica hasta la lírica y desde la tragedia hasta la comedia, alcanza dos altas estancias en estas últimas en cuya articulación real, se materializaron las emociones y se manifestó el mundo en su forma dual de fuerzas vitales. Metodológicamente, se trata de una lectura hermenéutica dirigida a la cual he creído conveniente dar forma final en tres momentos, cada uno de ellos compuesto en su interior por dos apartados que en su totalidad orientarán la cuestión. A estos tres capítulos, les antecede la contextualización de la investigación, una presentación general, y al final, se anexa una lista de las referencias bibliográficas utilizadas. Veamos:

El primer capítulo tiene como título *La tragicomedia del mundo y sus fuerzas vitales*, allí se plantean las ideas generales que merodean la concepción vitalista de la tragedia y la comedia. Es por ello que, a través de sus dos literales *a* y *b*, este capítulo explora la configuración tragicómica del mundo resaltando el carácter emocional de la realidad del ser humano y las fuerzas vitales de la naturaleza. Gracias al filósofo germano Friedrich Nietzsche nos es lícito en la contemporaneidad realizar una nueva hermenéutica de la tragedia y, por tanto, de la comedia griega clásica, en ese sentido. Su obra *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), en principio, polémica y rechazada; es ahora base fundamental de muchos análisis estéticos vigentes y rigurosos. Con Nietzsche, se nos ha permitido entender la relación emocional envolvente de las fuerzas míticas de Apolo y Dionisio en la cultura literaria griega clásica; esto, en la medida en que el pensador muestra estas deidades como modos de proceder del espíritu poético, y por tanto, como temples de ánimo particulares transformados en obra a partir de la percepción.

Apoyados en la versión más fiable en español de este documento nietzscheano, y nos referimos por supuesto a la entregada por Andrés Sánchez Pascual para ser publicada por Alianza Editorial como: *El nacimiento de la tragedia* (2009); esperamos poder seguir la ruta de ideas trazada. Por otro lado, la interpretación lanzada por el profesor Carlos Vásquez en *El arte jovial: La duplicidad apolíneo-dionisiaco en el Nacimiento de la tragedia de Nietzsche* (2000), resulta orientadora. Así, los ejes temáticos de este capítulo giran en torno a: *El nacimiento del arte griego y las emociones más fuertes* (literal *a*) y *El pesimismo en la literatura griega clásica* (literal *b*).

---

En el segundo capítulo, llamado *Del lamento a la risa: Pathos trágico y Pathos cómico*, la tesis central se sostiene a través de la comparación entre las lamentaciones y desgracias propias de la tragedia y los virajes humorísticos y paródicos que presentan las comedias poco más adelante; esta suerte de paralelo, es clave en tanto se hace con él una reseña general de trágicos, así como de comediógrafos. Otra razón importante para esta selección es el acceso a buenas fuentes bibliográficas, pues en otros casos no es así. Existen pocas referencias bibliográficas de antiguos escritores griegos como Epicarmo (540 a. C. – 450 a. C.) o Pratinas (500 a. C) que nos aportarían datos de gran valor respecto de la narración cómica.

En todo caso, este proceso reflexivo de comparación pone de relieve el *pathos* griego en sus dos aristas, a saber, la emotividad trágica (literal *a*) y la emotividad cómica (literal *b*), asunto que para esta investigación es crucial, en cuanto que ello establece lo que constituye la respuesta emocional de los griegos mediante el teatro. Al mismo tiempo, se perfila también en este capítulo la posibilidad de un cambio de perspectiva en la captación del mundo y sus impredecibles sucesos. Quizás aproximándonos a las tragedias y a las comedias griegas podamos plantear un manejo emocional más acorde a las circunstancias que abaten al ser humano en la actualidad. Como es obvio, tendremos que hacer un rastreo de algunas escenas en los trágicos y en los cómicos seleccionados, para lo cual se recurrirá a la Colección Clásica de la Editorial Gredos, a saber: *Las Tragedias completas* (2002) de Esquilo, las *Tragedias completas* (2012) de Sófocles, y las *Tragedias completas* (1995) de Eurípides, lo que daría forma al literal *a*; y de igual modo, para el literal *b*, se tienen como referencia las *Comedias completas* (2000) de Aristófanes y las *Comedias* (1986) de Menandro.

Finalmente, el tercer capítulo: *Giro paródico de lo trágico: Presentación cómica de la realidad y confrontación narrativa*, recoge los elementos tratados a lo largo de toda la investigación para descifrar el sentido de la paratragedia en tanto que giro paródico de la tragedia como recurso en el teatro antiguo para el trámite emocional. Pensar la comedia en el arte griego es entender su habilidad para transformar los sufrimientos en representaciones estéticas, primero épicas, luego trágicas, y más tarde, cómicas. En nuestra reflexión, la verdadera significación de la dinámica paratrágica remite a la posibilidad humana de reírse, e incluso, ante el absurdo.

Para concretar la reflexión con un ejemplo de paratragedia, se cotejan algunas ideas traídas del canto XII y XIII de la *Odisea* (Homero, 2016), en contraste con algunos pasajes relevantes al

---

respecto de *Las ranas* (Aristófanes, 2000). El giro cómico se presenta al fin en su mayor efecto como cambio histórico. La esencia entonces de la respuesta emocional en la literatura griega clásica parece orientarse a la progresiva conversión de los lamentos en risa, no porque las desgracias no sucedan y lo horrible no se hagan efectivo en el mundo; sino sobre todo, porque en la asimilación y la confrontación del sufrimiento le es válido al ser humano reírse de su propia situación y trascender su cotidianidad a través del inexplicable poder de la risa (Bergson, 2016), en donde la vida recobra su arrojo y su impulso creador.

### 3. Capítulo I: *La tragedia y la comedia del mundo: Fuerzas vitales*

#### a) *El nacimiento del arte griego y las emociones más fuertes*

La tragedia y la comedia son el mundo, la vida; esto es así, en la medida en que ambas son fuerzas vitales que no se pueden considerar solo en el ámbito literario como géneros literarios, sino sobre todo se deben tener como posibilidad de perspectiva, experiencia y respuesta emocional humana al acaecer de la realidad. La historia de un individuo o de un pueblo puede ser captada como una puesta en escena general en donde el ser humano va presa del destino, sea en su forma trágica o en su forma cómica.

De esta manera, se trata de plantear una visión estética del mundo que implica la confrontación de las fuerzas vitales fundamentales y cuyo desarrollo en el tiempo se presenta en la realidad misma. Dos caras de una misma moneda que, no obstante, están cuñadas de modo distinto gracias a una psicología de las emociones que son expresadas allí en el teatro griego antiguo y que han servido de base para reflexiones filosóficas, psicológicas y de toda clase.

Pero, detengámonos en la realidad histórica de la tragedia y la comedia en las representaciones griegas clásicas. De las tragedias, tenemos algún registro de su origen en la constitución de la *polis* hacia el s. V a. C.; con seguridad hay datos de tragedias y concursos de tragedia varias décadas antes que de la aparición de comedia que fue subsiguiente. Las tragedias se celebraban en las grandes dionisiacas a finales de la primavera ante la presencia de embajadores, comerciantes y viajeros, donde no se podía comprometer el prestigio de la ciudad; por ello siempre representaban lo mejor de lo griego: las virtudes y el heroísmo. Aunque en la tragedia hay himnos solemnes y desfiles honrosos en función de la ceremonia religiosa, lo que destaca allí es la reflexión, la enseñanza edificante o al menos la confrontación con la realidad interna del espectador.

El coro de 12 personas acompañaba el devenir heroico y trágico mientras se cumplía implacable el destino bajo el hilo de la trama. El teatro trágico griego disponía a los personajes con túnicas monocromáticas y con máscaras inexpresivas, muy diferente a lo que sucedería en la comedia. La tragedia, a partir de cierto momento, se vuelve predecible y repetitiva, algunos temas se reiteran de tragediógrafo a otro, solo variando los matices y tratando siempre de dar relevancia al personaje protagonista con un énfasis diferente, pero en provecho de los valores cívicos establecidos.

---

En algunos vasos griegos o “*lekitios*” se conserva algo de las comedias a finales del s. VI, pero se popularizo mucho más con la democracia, antes de las guerras médicas (hacia el año 492 a. C.). Con la comedia al igual que con la tragedia, el estudio arqueológico resulta valioso, pero es en lo rescatado de Aristóteles en su *Poética* (1974) en donde se relaciona el origen de las prácticas teatrales cómicas con algunas aldeas de Sicilia, en fiestas campesinas más carnales que las de la *polis*. Hay información de competencias de comedia en las fiestas dionisiacas de alrededores del año 487 a. C., en particular, en las Leneas en honor a Dionisio, fiestas de invierno, en donde se presentaban ante un público más local y donde el nivel de humor estaba directamente relacionado con la cotidianidad de las aldeas.

El ambiente bélico entre los atenienses y los persas generó la necesidad de representaciones teatrales cuya perspectiva fuera más alegre y carnales. La comedias, en contraste con las tragedias, eran obscenas y llenas de provocaciones acompañadas por música, danzas y algarabías; también había cambios de vestuarios, incluso, travestismo –recordemos que las representaciones teatrales griegas en la comedia y la tragedia eran realizadas solo por hombres-. En este sentido, las comedias eran extensas y se desarrollaban a la par con el festín durante toda la noche, a lo largo de tres momentos: *prologo* – *parábasis* – *agón*. Por ello mismo, el coro estructuralmente ordenaba a 24 personas y recobraba mayor peso que el protagonista semi-dios destinado por los dioses de la tragedia.

La comedia en su origen era un poco más inconexa y muy visual, el humor pasaba de situación a situación sin preocuparse tanto de la trama general, las máscaras que usaban eran deformes y expresivas, en ocasiones alusivas a hombres célebres como Sócrates, Pericles o Cleón, por ejemplo. Sus túnicas eran cortas permitiendo el juego humorístico con el falso falo de cuero que siempre incorporaban a su peculiar atuendo. Al representar mujeres se matizaban con el color azafrán que para la época era asociado con la moral ligera.

La comedia pues muestra lo más banal y lo más ridículo sin causar dolor, es así un paliativo en el sentido que suaviza la a veces cruel realidad. La comedia despliega el disparate y la imaginación, con ello permite que el espectador se mantenga relajado y atento a lo impredecible de la narración representada. Sabemos que la tragedia emerge en la sociedad griega como realización de un lenguaje depurado y un pensamiento elaborado, sabemos también que su rol social era

---

principalmente en el contexto de las ceremonias religiosas y de la pedagogía de la *polis*; siendo así, la tragedia adopta la forma de la seriedad ateniense más que del entretenimiento.

Por otro lado, era la periferia el lugar donde surgían a su manera juegos teatrales más libres con argumentos disparatados y disruptivos, un lenguaje más burdo; estas obras libres requerían a menudo de un prólogo anunciado por un actor para explicar al público el contexto en que se desarrollaría la comedia a representar. Esta especie de preview de la representación permitía un acercamiento aun mayor al ambiente político y al debate público hasta el punto de hacer cuestionamientos específicos en la deriva de las comedias, tal como sucedió con Aristófanes quien hace mención y mofa directa de Sócrates y otras personalidades.

Si bien la tragedia griega acontece como eje de la cultura en Atenas, la válvula de escape al rigor de las virtudes de la *polis* parece ser la comedia como género literario, que surgiendo en las periferias, lograba dar un giro paródico –*paratragedia*- a las tensiones políticas y sociales. El devenir de lo trágico en muchos casos vira hacia el giro paródico, no solo como veremos en la literatura griega, sino en general, en la vida y en la realidad de cada quien. Todo esto se puede profundizar más en el ciclo de charlas dictadas sobre la comedia griega por Eva Tobalina (2022), disponible en el canal de Youtube: *Raíces de Europa* (Web: [https://www.youtube.com/watch?v=60mQkyp4OhE&list=PLt48uSGdB-nZYNZOqngQ724-4eM5\\_iXhm&ab\\_channel=RaicesdeEuropa](https://www.youtube.com/watch?v=60mQkyp4OhE&list=PLt48uSGdB-nZYNZOqngQ724-4eM5_iXhm&ab_channel=RaicesdeEuropa) )

El profesor Carlos Vásquez, adscrito al Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, ha dedicado algunos estudios a propósito de la obra de Nietzsche, recurrimos acá a su libro *El arte jovial: La duplicidad apolíneo-dionisiaca en el Nacimiento de la tragedia de Nietzsche* (2000) a modo de paso inicial investigativo. A través del *pathos* (emocionalidad), tanto trágico como cómico, es que los griegos han logrado reafirmar la potencia de la vida aun en las miserias de la cotidianidad de los hombres; el juego de las deidades Apolo y Dionisio, se confrontan y se armonizan nietzscheanamente bajo la forma del arte, aparece la tragedia ática cuyo giro subsiguiente es la comedia ateniense. Pero esto en proporción a que “el fenómeno del arte remite a la economía de los instintos” (Vásquez, 2000, p. 23)

Lo que el comentarista colombiano entiende como economía de los instintos, se proyecta en una fenomenología de las emociones compleja; mientras, el teatro trágico sería por esencia la forma apolínea del arte, el teatro cómico, por su lado, responde al impulso de lo dionisiaco; sin embargo,

---

como aprecia Vázquez (2000) “el arte apolíneo no se libera de lo dionisiaco. Libera lo dionisiaco” (p. 28) En ese complemento, la comedia como giro paródico de la tragedia se ajusta a sus formas fundamentales, pero traslada el *pathos* emotivo a la experiencia humorística.

En la mutua necesidad estas dos fuerzas vitales -lo apolíneo y lo dionisiaco- se materializan en la realidad concreta como representación estética, se dinamizan entre sí y, a la vez, se establecen independientemente, como mito; como lo plantea Vázquez (2000) en su interpretación de Nietzsche:

El ojo percibe su necesidad recíproca. Se muestra la tensión en *armonía y desborde*. En el *estadio apolíneo* el dios sale al encuentro de su fundamento y lo modera. Tempa la intensidad para que alcance su altura.

Dionisos, la desmesura, se realiza en su contrario, la medida.

Sin la forma la intensidad repta abajo. El ímpetu eleva la intensidad a la imagen. La forma redime la intensidad.

El ímpetu engendra la visión redentora. La fuerza para redimir la intensidad la extrae Apolo de Dionisos. Para *liberarse de lo dionisiaco* Apolo recurre a Dionisos. Para liberar, Dionisos invoca a Apolo.

Apolo no puede vivir sin Dionisos, y esa necesidad la realiza protegiéndose. Ese protegerse realiza un fundamento. La medida se erige desde la desmesura. El griego acude a la medida al presentir su titanismo. Realiza su ser oponiéndosele. Gracias a Dionisos se impone la medida. Regalo del dios sin tasa.

Protegiéndose de Dionisos, Apolo realiza su esencia dionisiaca.

Desbordando la medida apolínea, Dionisos sacia su sed de Apolo.

En la liberación de lo dionisiaco Apolo, Dionisos se libera Apolo. (Vázquez, 2000, p. 34)

Homero y Arquíloco constituyen receptáculos de las fuerzas vitales fundamentales apolíneo-dionisiacas, a su modo ambos representan el espíritu griego a cabalidad. El teatro del mundo antiguo ateniense contiene su propio fundamento estético; en efecto, porta el sentido más profundo de la psicología emocional del humano y sus afecciones dando a la representación una significación que va más allá de las técnicas de dramatización.

---

En la existencia humana se entrelaza las fuerzas vitales, y de esta forma la música resulta tono de la vida; el comentarista nos recuerda acerca de la importancia de la musicalidad en la existencia humana. En el estudio sobre Nietzsche y su visión estética, el profesor Vásquez (2000) demuestra, por medio de la referencia a las *Notas al margen del Nacimiento de la tragedia* del poeta lector Rainer Maria Rilke, que la música canaliza los impulsos emocionales abismales, veamos

<Puede parecer extraño que a todos los efectos mencionados siempre se pueda poner en el lugar de la música aquella otra cosa que no es música sino solo aquello a través de lo cual la música se expresa en el modo más puro. El lírico no necesita ciertamente la música, sino aquel sentimiento rítmico que ya no tendría necesidad del poema si se expresara primero en música. ¿Y no debería ser mencionada en general con música aquella primera y oscura causa de la música y con ella la causa de todo arte? ¿Fuerza libre y agitada, exuberancia del dios? También pintura y escultura tienen solamente el sentido de interpretar esa música, de agotarla en imágenes. Y entonces la música sería ya la traición de ese ritmo, la primera forma de aplicarlo, no aun a las cosas del mundo, sino a los sentimientos, a nosotros. A esto se une la lírica que nos deja enlazados con el mundo mientras habla de nuestros sentimientos como de cosas del mundo... > (Rilke, *Notas...*, p. 208-209, citado en Vásquez, 2000, p. 42)

O del mismo modo un poco después:

<Habría que comprender la música (el gran ritmo del trasfondo) de este modo: como fuerza inaplicada torrencial, libre, de la cual percibimos con horror que no empieza en nuestras obras para reconocerse en la apariencia, sino que despreocupada, como si nosotros no estuviéramos, flota sobre nuestras cabezas. Pero puesto que no somos capaces de soportar una fuerza inaplicada (es decir, dios mismo), la ponemos en relación con imágenes, destinos y formas, y colocamos en su camino siempre nuevas cosas con las cuales confrontarla al tiempo que ella misma, orgullosa como un vencedor, sobrepasa las apariencias> (Rilke, *Notas...*, p. 196, citado en Vásquez, 2000, p. 43)

De modo que la musicalidad del teatro antiguo griego permitía la manifestación en escena de lo divino, y con ello, la resolución emotiva de la risa aparece como el deslizamiento indispensable que abre las puertas perceptivas hacia nuevas formas. Sin duda, la percepción cómica del mundo no es una evasiva sin más a la realidad, al contrario, la jovialidad de la existencia equivale a poder

---

captar lo risible en el acontecer horrible del mundo. Vásquez (2000) lo describe así: “Ante la visión horrorosa, el arte es supremo deleite. Percibe en el dolor profundo placer.” (p. 59)

El giro paródico, parece representar en la experiencia humana una configuración alternativa de la realidad en donde es posible divertirse y cuestionar, tal como en las obras de Aristófanes. La percepción se hace diversa y el arte va cumpliendo con su sentido catártico ayudando al ser humano a liberar la carga angustiosa de su propia existencia. Al mismo tiempo, el arte funciona como mediación comunicativa, esto significa que el rol del coro en la comedia resulta todavía más significativo que en las tragedias, pues gran parte de la relevancia narrativa cómica recae sobre él y su desarrollo.

Vásquez (2000), ve en la concepción nietzscheana del arte un rebasamiento de la teoría estética tradicional, que a sus ojos había desarrollado su andamiaje entorno a la concepción tripartita del arte, se piensa en el *Hippias mayor o de lo bello* (Platón, 1985), de igual modo en la estética kantiana configurada y expuesta en la *Critica del Juicio* (Kant, 2007) o en las célebres y estudiadas *Lecciones sobre la estética* de Hegel (2007). A lo largo de la tradición filosófica, la concepción triple del arte implica la articulación en obra de: **Materia – Forma – Contenido**; sin embargo, la apuesta de Nietzsche rompe con esto y abre un canal para que lo dionisiaco se manifieste. La estética tradicional impone el canón marcado a veces con sesgo moral, pero el arte en fuga aparece como acto creador vital. Dice el profesor:

Nietzsche introduce un principio ignorado por la estética: lo dionisiaco. A pesar de su problemática exposición hemos de circundar su profundidad. Ese principio arranca el arte de la estética y su división apolínea tripartita. Al considerar lo que se representa en cada caso se atiende a la esfera apolínea, el arte como producto, etc. Eso sucede por momentos en el texto. Pero también lo otro, a saber: el hecho irreductible a aquella esfera del arte como representación, el acontecimiento real y efectivo, lo que borra toda diferencia entre creador y obra, entre arte y comunicación, aquella tríada propia de la estética. Lo dionisiaco llevar a la fusión del artista, la obra y el espectador. En nombre de la comunidad visionaria y arrobada. (Vásquez, 2000, p. 63)

Si bien lo dionisiaco es el acontecer del mito, no podríamos acceder a su intensidad sino fuera por la fusión entre artista – obra – espectador, lo que plantea la idea de un espacio de percepción y emotividad amplio y variable en la colectividad. Así, podemos concluir con Vásquez (2000) que:

---

“La tragedia deja ver la comunidad superior que se entrega al oído. Lo que la convierte en el ser colectivo que ve. El espectador está en consonancia rítmica con el coro, raíz de lo trágico. Entonces nos hacemos testigos de lo inmenso” (p. 70)

Lo trágico nos abre a algo importante para nosotros mismos, y justamente, logramos hacer frente a ello colectivamente; la tragedia nos pone en grupo, nos pone en red para asimilar el dolor y el sufrimiento. De manera que la tragedia es prerequisite para la comedia, es decir, el giro paródico de la tragedia consiste precisamente en el cambio de estado emotivo del sufrimiento, su efectividad se logra como cambio de humor, como risa.

### ***b) El pesimismo en la literatura griega clásica***

La literatura griega clásica en su forma trágica, presenta de manera estética el sufrimiento de la existencia, su elaborada representación teatral la vincula directamente con lo religioso, lo político y lo educativo de la *polis*. El sufrimiento y el dolor marcan de inmediato la experiencia, fenomenológicamente afectan el ser; la tragedia inicialmente cumple con su función de resolver estéticamente la intensidad emocional. Lo llamativo acá, es que solo hasta cierto punto la representación trágica siempre solemne, reiterativa y frívola pudo valerse por sí misma, le fue necesario casi paralelamente su contraparte, su cara sonriente, ridícula y bonachona.

La paradoja que entraña lo trágico se da en relación a lo que a todos en cada caso nos aflige o afligiría; la tragedia muestra en su desarrollo el sentido honroso del destino desgraciado, el lado más débil y angustiado. La comedia transforma la paradoja y se efectúa como giro paródico, en muchos casos haciendo uso de la paratragedia. La tragedia y la comedia en cuanto manifestación estética en la representación teatral clásica, constituye un mecanismo de respuesta emocional digno de consideración hermenéutica para orientar una comprensión de la psicología emocional básica humana.

La obra *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*, escrita por el joven Nietzsche y traducida por Andrés Sánchez Pascual como *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (2009) es un recurso bibliográfico útil y vigente para aproximarse a la naturaleza de la emocionalidad griega. En este texto, Friedrich Nietzsche, nos ha permitido entender la relación de las fuerzas míticas de Apolo y Dionisio en la cultura literaria griega clásica y su representación

---

teatral; estas deidades dinámicas acontecen cargadas de emotividad en su plasticidad. En el *Ensayo de autocrítica* el propio filósofo se volvía a inquietar por el sentido de lo trágico:

¿En la música? ¿Música y tragedia? ¿Griegos y música de tragedia? ¿Griegos y la obra de arte del pesimismo? La especie más lograda de hombres habidos hasta ahora, la más bella, la más envidiada, la que más seduce a vivir, los griegos - ¿cómo?, ¿es que precisamente ellos tuvieron *necesidad* de la tragedia? ¿Más aun - del arte? ¿Para qué - el arte griego?...

(Nietzsche, 2009, p. 26)

En clave nietzscheana, la respuesta está implícitamente en las preguntas pues, para el pensador alemán, la representación trágica canaliza la lucha de lo divergente en armonía en cuanto que la confrontación Apolo-Dionisio adquiere ritmo. En su pensamiento, la ciencia que tiene un espíritu apolíneo se debe entremezclar con el espíritu dionisiaco del arte, y viceversa, dando como resultado un acontecimiento vital donde la existencia alcanza su potencial. Comprendiendo lo apolíneo-dionisiaco, se puede interpretar que el pesimismo griego es el origen mismo de la música, y que la tragedia fue la engendradora de la comedia, un paso progresivo del lamento a la risa.

La existencia se afirma como fenómeno estético, la representación de las emociones constituye un gesto pertinente para el ser humano en su jovialidad. Lo dionisiaco parece inmiscuirse en las formas radicales de lo social, logrando que el pesimismo colectivo griego no desembocará por completo en el nihilismo. Más bien al contrario, el teatro griego es la celebración de la vida en todas sus modalidades y la contención del nihilismo.

En efecto, Nietzsche va desarrollando las ideas que componen *El nacimiento de la tragedia* y en cada uno de sus numerales, va mostrando la relación que existe entre el arte y la emotividad dual divina. En el numeral dos se lee:

Aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de que el júbilo arranque al pecho sonidos atormentados. En la alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible. En aquellas festividades griegas prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la naturaleza, como si esta hubiera de sollozar por su despedazamiento en individuos (Nietzsche, 2009, p. 51)

El pesimismo griego servía de base para una reconfiguración onírica, de este modo, el sufrimiento era asimilado en el deseo vital; escribe el alemán:

---

Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso. (Nietzsche, 2009, p. 55)

Mediante la interacción de opuestos viene un giro paródico de la perspectiva trágica desde la cual se da apertura también a la experiencia de la dimensión cómica. El giro cómico de lo trágico, ejecutado en varias ocasiones con la estrategia paratrágica, es el cambio de paradigma para ver la vida, una forma festiva y jovial. Veamos:

En los griegos la «voluntad» quiso contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio y del mundo del arte: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas de ser glorificadas, tenían que volver a verse en una esfera superior, sin que ese mundo perfecto de la intuición actuase como un imperativo o como un reproche. (Nietzsche, 2009, p. 57)

El lamento, pero luego la risa; eso es lo que Nietzsche entiende bien del asunto del teatro griego clásico, el cambio de percepción emocional que la representación teatral lograba en el ánimo de aquellos que la presenciaban. Sin duda, la emotividad griega estaba trazada por momentos dolorosos, pero también por momentos de celebración.

Para los griegos, la vida se desarrollaba en una especie de estado de ánimo musical. La tonalidad emocional griega estuvo en parte determinada por lo apolíneo y por lo dionisiaco. Para Nietzsche (2009):

Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque esta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. (p. 74)

Eso significa que el arte es garante de la vida y, además, búsqueda de una vida mejor; la propuesta nietzscheana abre al planteamiento de lo que sería una vida genial, la genialidad ya no determinada a una suerte de supremacía estética, sino como una elección creadora y una visión estética de la realidad: “sobre las ruinas del viejo mundo derruido fundan un mundo nuevo” (Nietzsche, 2009, p. 92), dice el pensador.

---

Desde su origen en los ditirambos hasta el teatro refinado de la nueva comedia, el espíritu griego se diferencia del bárbaro por el talante estético que los otros pueblos no concibieron en su representación. Las pasiones simuladas en el teatro estimulan las emociones reales y colaboran en la creación de una visión de la realidad, primero trágicamente, y luego como observa Nietzsche (2009) “aquel género artístico posterior conocido con el nombre de *comedia ática nueva*. En ella pervivió la figura degenerada de la tragedia, como memorial de su muy arduo y violento fenecer.” (p. 105)

Aunque para el alemán la comedia es degeneración, en mi trabajo investigativo he anotado lo contrario, pues la comedia se presenta como perfeccionamiento de la narrativa dramaturgica griega clásica. En verdad, el giro paródico de la tragedia se dio también por las exigencias históricas, las guerras, las enfermedades, el hambre, los abusos del poder; la risa es cura, es liberación, reduce la seriedad de la angustia, apacigua la ansiedad. La resolución de cada acontecimiento impone una reacción emotiva que nos hace humanos, la cultura griega se valió del heroico semi – dios y del sátiro semi – humano borracho para sobrellevar su cotidianidad.

Si bien, gran parte de la comedia se sometió a los poderes hegemónicos y a las familias prestantes del momento, es innegable que en ella siempre se ha conservado algo del espíritu transgresor que irrumpe y causa la risa. La comedia, más que la tragedia, termina de disolver el espectro terrible del sufrimiento y da un aliciente activador a la existencia.

De modo que en el argumento nietzscheano, el arte y la ciencia pueden ser correlatos, pero no socráticamente pues el hombre teórico allí rige y anula la apertura creativa. La tarea del arte por su parte es afirmar la vida desde su propia configuración, dice el pensador en su libro:

Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un caso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual - y, sin embargo, no debemos quedar helados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables. (Nietzsche, 2009, p. 146)

Por ello la comedia aristofánica resulta más que interesante aun de lo que el mismo pensador alemán dictamina; el mismo Nietzsche (2009) lo acepta:

El instinto, que actuaba con seguridad, de Aristófanes dio sin duda en el blanco cuando conjuntó en un mismo sentimiento de odio a Sócrates, la tragedia de Eurípides y la

---

música de los nuevos ditirámicos, y barruntó en los tres fenómenos los signos característicos de una cultura degenerada. (p. 149)

Nietzsche es un aristofánico y entiende en la representación teatral cómica griega una transición de emociones al plano ficcional, y luego, su asimilación de formas hacia el humor:

La tragedia se asienta en medio de ese desbordamiento de vida, sufrimiento y placer, en un éxtasis sublime, y escucha un canto lejano y melancólico – éste habla de las Madres del ser, cuyos nombres son: Ilusión, Voluntad, Dolor. - Sí, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia. (Nietzsche, 2009, p. 173)

Pero la clave final, la encuentra el filósofo teutón en los variados tonos de estado de ánimo, llamándole la atención la sensibilidad despertada en el espíritu contemplativo de los atenienses. En síntesis,

La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dionisos habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisos: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general. (Nietzsche, 2009, p. 182)

Nietzsche quiere mostrar que no basta con sufrir la vida, sino que su resolución estética es preferible a la frivolidad científica o a la barbarie bélica, su idea está directamente ligada con la transformación del mundo a través del propio criterio. Si bien en la tragedia se da un proceso educativo, no podría agotarse en ello; por su parte, además de eso, logra despertar la conciencia de la unidad paradójica de la vida y su dinámica, esto es, permite captar el entrelazamiento del destino de los seres humanos. La catarsis como identificación emotiva lleva la experiencia estética a otro nivel en la literatura griega clásica y su modalidad teatral.

Entendamos, con el pesimismo trágico los griegos asimilaban estéticamente el sufrimiento y el dolor mediante representaciones teatrales míticas. En perspectiva nietzscheana, el arte extraviado de su flujo se desliga de su sentido y aparece como realización de la decadencia social. El pesimismo trágico de los griegos era garante de la aptitud apolíneo – dionisiaca ante el mundo, y en cuanto tal, estaba provisto de la capacidad de transformar las imágenes más terribles y presentarlas en otra perspectiva emocional; en un comienzo, la representación teatral trabajó sobre el sufrimiento y las emociones conmovedoras, pero poco después apareció la comedia. El giro paródico es el culmen del pesimismo trágico griego, es el punto máximo donde se quiebra la

---

seriedad de la razón y cae en su propio absurdo; la naturaleza humana reclama a cada instante la mofa y el teatro cómico fue en todo caso una respuesta medianamente satisfactoria ante el peor de los mundos posibles.

#### 4. Capítulo II: *Del lamento a la risa: Pathos trágico y Pathos cómico*

Aristóteles en su *Poética* (1974), texto polémico, cuyo apartado dedicado a la Comedia, o no fue escrito o no fue transmitido hasta nosotros, ha sido quizá el primero en hacer el análisis sistemático psico-emocional que estaba implicado en la tragedia y en la comedia de su tiempo. Justamente, “este libro” dedicado a la Comedia sería de gran utilidad acá, pero no tenemos acceso y al parecer nadie lo tendrá; sin embargo, en los libros 5 y 6 de su obra, aparecen unas breves anotaciones introductorias que nos sirven bien.

El estagirita, después de haber realizado aclaraciones sobre el carácter mimético del arte, Aristóteles plantea una definición que nos permite comprender de forma honesta una interpretación del sentido vital del teatro antiguo y sus dos caras. En efecto, ya el tratado había dado cuenta en su obra del origen y el desarrollo de los géneros poéticos, mostrando como la épica fue adaptada en la tragedia y como los ditirambos fueron acomodados como obras cómicas, por lo que el recurso paratrágico toma tanto elementos épicos como trágicos con el fin de revertir el espectro emocional generado en el espectador.

¿Pero realmente cómo comprender qué es tragedia y qué es comedia en el marco del teatro antiguo ático? ¿Cuál es la intrínseca relación entre el arte y las emociones en la cultura griega? ¿A qué se debe el giro cómico de la tragedia en la literatura clásica griega? Es necesario intentar aproximarnos a estas cuestiones a la luz de su definición concreta, las cuales encontramos en la obra de Aristóteles (1974); sobre la primera –la tragedia- en *La poética* 1449b24 – b31, la plantea como algo elevado y con gran impacto en los espectadores a nivel reflexivo. De la definición aristotélica podemos inferir que, en su carácter mimético, la tragedia posibilita la empatía con altos valores mediante un lenguaje depurado y culto; la tragedia es de cierto modo una idealización y, por tanto, un anhelo de perfección mediante la deificación de la representación. Los dioses encarnados en forma teatral permitían al griego además de un entretenimiento, también un aprendizaje emocional para enfrentar la propia vida.

Ahora bien, veamos lo que apunta el pensador griego sobre la segunda forma –la comedia-, un poco antes en *La poética* 1449a33 – a35:

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. (Aristóteles, 1974, p. 141-142)

Como notamos, el gesto de la comicidad en la literatura clásica griega se da como resultado del declive de la tragedia, pues se trata de realizar una transfiguración estética de las desgracias mediante la risa. En la literatura clásica griega, entre otros, captamos dos temples de ánimo remarcados; esta emocionalidad canalizada mediante la poesía, y puestas luego en escena, constituye la vida dramatizada del griego. La respuesta emocional puede variar de ser humano a otro, sin embargo, es de resaltar el hecho de que la realidad puede ser percibida y asimilada de estéticamente.

Si bien varios autores, entre ellos Nietzsche, ven en la comedia una degradación del arte griego; cabría mencionar que el gesto cómico, al contrario, se da en correlación a la inestabilidad social y política de la *polis* siendo un escape narrativo a las desgracias y una especie de rebeldía desde el arte. O para que se entienda mejor, el giro paródico de la tragedia es en la cultura griega un destello más ante de su propio espíritu colectivo. Pero tratemos más a fondo desde nuestra interpretación en qué consistió el *pathos* trágico y el *pathos* cómico en la literatura clásica griega, vamos a eso.

#### ***a. Emocionalidad pesimista en la literatura griega clásica – Pathos trágico***

En el s. VI a. C. ubicamos el nacimiento de la tragedia griega. El siglo de la democracia ateniense y la naciente idea de civilización. El origen de la tragedia se da en un contexto religioso donde se realizaban honores a los dioses; en un comienzo, la representación teatral griega asumió la consolidación de los mitos y tomó los valores esenciales de la épica. Las grandes dionisiacas celebradas en primavera alrededor de 534 a. C. fueron oficializadas por Pisístrato, quien dispuso que serían tres días de teatro con una tragedia por día y una sátira.

Recordemos que Dionisio es un dios foráneo, viene de afuera y es adaptado y popularizado progresivamente hasta que el teatro se instala por toda la Hélade. Las comedias aparecen después hacia el 487 a. C. como forma ya transformada de la emoción trágica, estas fiestas dionisiacas empezaron a convertirse en un suceso central de la época, pues allí confluía todo arte, cultura, política, economía, en fin. Gracias a la generosidad de un corega, se organizaba toda la instalación logística para la realización de las representaciones teatrales, desde el montaje escénico y el vestuario hasta el pago de los actores.

Las primeras tragedias giraron en torno al dilema moral y tienen un profundo sentido religioso y político, sin embargo, las tragedias son de algún modo la exteriorización original del aspecto más sufrido del destino. La catarsis es resultado de la empatía noble con valores dignos ante destinos injustos, las sagas familiares trágicas griegas vienen también a mostrar sus desastres; entre el ciclo de Micenas y el ciclo de Tebas se teje la base de los valores griegos del mundo antiguo, y lo que se consolida allí, es una visión particular del mundo, en la cual el pesimismo lejos de ser desahucio, es reafirmación vital, fuerza y coraje, templanza y seriedad.

Solo a manera de ilustración, he querido traer acá una escena característica del acontecer trágico en el drama; en *Las Euménides* de Esquilo (2002) encontramos un Orestes, destruido pero digno, en el juicio que recae sobre él tras haber matado a su madre siguiendo el consejo de Apolo, el hombre venga el hecho de que ella había matado a su padre después de la guerra, sigamos la escena entre las líneas 583-598:

ATENEA. - Empiezo el juicio. (*Al Coro.*) Tenéis la palabra, porque, al hablar el primero, al comienzo, el acusador, puede informar cumplidamente sobre los hechos. CORIFEO. - Aunque somos muchas, hablaremos con brevedad. (*A Orestes.*) Contéstame palabra por palabra, cuando te corresponda. Dime, en primer lugar, si mataste a tu madre. ORESTES. - La maté. No es posible negarlo. CORIFEO. - Éste es ya uno de los tres asaltos. ORESTES. - Esa jactancia tuya la dices a quien todavía no yace en el suelo. CORIFEO. - De todas formas, debes decir de qué manera la mataste. ORESTES. - Contesto: saqué la espada y por mi propia mano le corté el cuello. CORIFEO. - ¿Quién te convenció para que lo hicieras? ¿Quién te aconsejó? ORESTES. - (*Señalando hacia Apolo.*) Los oráculos de éste. Él es mi testigo. CORIFEO. - ¿El adivino te aconsejó el matricidio? ORESTES. - Sí, y hasta ahora no deploro mi suerte. CORIFEO. - Quizás te expreses de otra manera, si te condenan. ORESTES. - Estoy tranquilo. Mi padre me envía socorros desde su tumba. (Esquilo, 2002, p. 520 - 521)

La tranquilidad expresada por Orestes aquí, alude a la resignación del culpable, pues a pesar de actuar en nombre de una causa justo, su acto sigue siendo juzgado como criminal. La encrucijada trágica y sin salida del destino de Orestes plantea el desenlace a veces inevitablemente de las decisiones; con esta escena de Esquilo podemos ubicar claramente de que se trata emocionalidad trágica en la literatura griega clásica. Ciertamente, la lamentación sostenida en el honor

inquebrantable hace de un ser: un héroe, cuya historia ha de ser la inspiración para las tramas de los poetas.

En este caso, la tragedia de Orestes es conmovedora por que desarrolla la idea de una condena paradójica, justa e injusta, la representación de esta trama enseñaba los más altos valores griegos mediante su escenificación. Para el héroe parece que es igual de espantoso ser condenado que vivir con la deshonra de lo injusto, pues exclama en el verso 746: “ORESTES. - Ahora es el momento para mí decisivo: o perecer colgado de un lazo o seguir viendo la luz del sol.” (Esquilo, 2002, p. 527)

También, podemos encontrar otro motivo de lamento en el comienzo de *Antígona* (2016) de Sófocles, cuando la heroína trágica interpela a su hermana:

ANTIGONA. - ¡Oh Ismene!, ser de mi sangre, hermana mía, ¿acaso sabes cuál es entre las desgracias heredadas de Edipo la que Zeus nos vaya a dejar sin cumplimiento en nuestra vida? Pues no hay dolor, calamidad, vergüenza o deshonra que no haya visto yo entre tus males y los míos. Y ahora, ¿qué es ese mando que dicen que ha dado a toda la ciudad últimamente el jefe del pueblo? ¿Tienes alguna noticia o has oído algo? ¿O es que te pasa inadvertido que acechan a nuestros seres queridos males por parte de sus enemigos? (p. 93)

En suma, tanto en la historia de Orestes como en la de Antígona, se halla en común el rasgo del conflicto afrontado con dignidad; la emotividad trágica de los griegos a partir de la interpretación nietzscheana pone de manifiesto una visión pesimista de la vida, en donde viene la desgracia anclada a la línea de sucesos. Pero, la comedia en tanto giro paródico permite un revés de las experiencias, sensaciones y emociones derivando en una visión humorística y más humana de la vida.

Aquí podríamos traer una y otra referencia de los héroes trágicos para evidenciar características propias de esa emocionalidad, honorable pero desgarradora, que vivieron los griegos en el periodo clásico pero que lograron procesar de buen modo a través del arte, y especialmente, en su complejo entramado teatral instaurando a su vez el ejemplo a seguir para las generaciones posteriores.

### ***b. Emocionalidad cómica en la literatura griega clásica – Pathos cómico***

***Aristófanes (445 – 385 a. C.)***

---

Aristófanes es reconocido como el comediógrafo más relevante de la Grecia antigua, en verdad, estamos ante una sofisticación de la literatura clásica y ante un autor brillante cuyo sentido humorístico y crítico le valió para destacar. Su estilo imaginativo y didáctico, sumado a los sensibles asuntos públicos debatidos en sus obras, le hizo único y visible durante los finales del s. V a. C. ganando varios premios. Poéticamente es sucesor de los tragediógrafos, y sus obras cómicas fueron representadas en una época bélica y decadente, a saber, durante la Guerra del Peloponeso (431-404 a. C.).

De Aristófanes se han rescatado aproximadamente 11 comedias, en donde se cuestiona la banalización y la deriva histórica de la *polis* ateniense; sus comedias denuncian la corrupción, la mala educación y plantean un espíritu nostálgico por un tiempo anterior más glorioso, tiempos previos a Eurípides y a Sócrates. Su comedia brota del horror de la guerra y de la hipocresía moral, su respuesta emocional asume la forma cómica pues su apuesta literaria es lograr causar risa pero también un profundo sentido crítico y convertir la angustia del tiempo bélico en un alegre entretenimiento. Acá, lo más interesante es como en el comediógrafo griego la creación artística implica un proceso reflexivo y educativo mediante una perspectiva cómica de la vida.

Hacia 424 a. C. Aristófanes presentó públicamente *Los caballeros* cuyo tema naturalmente político cuestiona las poses de los aristócratas y sus malos hábitos, a su entender no debían ser solo ricos sino los mejores de la ciudad quienes gobernarán y resguardarán los valores; a los ojos del autor la política se pervertía en la proliferación de la demagogia. Por ello también el tema de la educación fue clave para él

Le dedicó una comedia entera a la crítica de la filosofía, en *Las nubes*, escrita alrededor de 423 a. C. – quedando en tercer puesto en las celebraciones dionisias y reescrita por ello entre 420 y el 417, saliendo victoriosamente esta segunda ocasión -. En la obra se cuestiona ese *logos* dominante que se convierte en mero discurso, pues los jóvenes atenienses aprendían a razonar, pero no se comportaban honrada y correctamente en sentido *mora*; además se habían vuelto cobardes y convenientes.

En *El Banquete* (1988) de Platón, sin embargo, se presenta a Sócrates y Aristófanes en relación cordial e incluso en buen ambiente departiendo en cierta confianza, lo que hace pensar que la comedia fue para el filósofo una mofa social más del teatro. Como referencia ilustrativa para evidenciar los rasgos propios de la teatralización cómica de Aristófanes he optado por traer al

análisis un fragmento de su obra *Lisístrata*, cuya trama muestra además de la inconformidad de la sociedad con la corrupción de los gobiernos, la posibilidad de que las mujeres gobiernen una ciudad. Vemos los versos 20 al 30:

LISÍSTRATA. - Sí, pero ahora había cosas más urgentes para ellas. CLEONICA. - ¿Y qué es, querida Lisístrata, eso para lo que hace unos días nos convocaste a las mujeres? ¿De qué cosa se trata? ¿De qué tamaño? LISÍSTRATA. - Grande. CLEONICA. - ¿Y también gorda? LISÍSTRATA. - Sí, por Zeus, muy gorda. CLEONICA. - ¿Y cómo no estamos aquí todas? LISÍSTRATA. - No se trata de eso, que rápidamente habríamos venido. Es un asunto que yo he meditado y al que he dado vueltas y vueltas muchas noches desvelada. CLEONICA. - ¿Y es algo sutil eso a lo que has dado vueltas y vueltas? LISÍSTRATA. - Tan sutil como que la salvación de la Hélade entera está en manos de las mujeres. (Aristófanes, 2007, p. 24 -25)

“Gorda” y “Grande”, ello sin duda remite a bromas fálicas propias de las comedias antiguas, notamos en este dialogo entre Lisístrata y Cleonica como se plantea el futuro de la *polis* en manos de las mujeres. La propuesta de los personajes de la comedia aristofánica tiene que ver con la debilidad humana por el placer erótico y con el deterioro de los gobiernos. Las decisiones de los hombres, de los varones, son inconsecuentes y entonces la lógica femenil logra su auge como respuesta, no se trata tanto de feminismo, aunque algunas ideas claves se podrían extraer de allí. Aristófanes lleva a cabo una reflexión muy compleja, en donde las mujeres y los hombres se necesitan mutuamente para poder subsistir; es como si de nuevo una forma dual se encarnara: Lo apolíneo de los guerreros se contrapone a lo dionisiaco de las damiselas y solo es posible una armonía en su emparejamiento, la seducción neutraliza la violencia bélica y la racionalidad lógica contiene el desbordante brotar del placer. Tal asunto se puede corroborar en el reclamo entre el consejero y el corifeo de viejos, versos 395 hasta 430 de la obra *-Lisístrata-* en donde se pone de manifiesto una crítica al libertinaje (Aristófanes, 2007, p. 49 - 50) Leamos el dialogo entre Lisístrata y el Corifeo de viejas que se desarrolla entre los versos 710 – 718:

CORIFEO DE VIEJAS. - ¿Qué dices, ¿qué dices? LISÍSTRATA. - La verdad, la verdad. CORIFEO DE VIEJAS. - ¿Qué ocurre de malo? Díselo a tus amigas. LISÍSTRATA. - Vergonzoso es hablar e insoportable callar. CORIFEO DE VIEJAS. - No

me ocultes lo que nos pasa de malo. LISÍSTRATA. - ¡Queremos follar, por decirlo brevemente! CORIFEO DE VIEJAS. - ¡Oh Zeus! (Aristófanes, 2007, p. 67)

La comedia es el primer signo de que no todo puede ser color de rosa, es decir, la comedia como recurso y, en especial la comedia aristofánica, es signo de la peor elección. La comedia muestra la ridiculez de los actos humanos con algunos de sus matices risibles. Lo cómico no es solo giro teatral, mucho más que eso, representa la idea del otro lado de la psicología emocional humana. Así la configuración cómica no únicamente ponía de relieve los aspectos más humanos posibles, sino que a través de la imaginación se ponía en escena situaciones ligeras que permitían cambiar por un momento la perspectiva triste y solemne de las tragedias mediante la risa.

### *Menandro (342 – 293 a. C.)*

A partir del s. IV a. C. se impone otro tipo de comedia en Grecia, una comedia renovada en la que el humor picante de Aristófanes es transformado. Menandro quien se dedicó a elaborar esta nueva comedia más solapada y elitista triunfó pronto. Las representaciones de Menandro lograron gran éxito y sin duda es esta época el esplendor de la comedia, sin embargo, no contará con la libertad que sí tenía la comedia aristofánica.

En pleno auge de las artes y con el nuevo desarrollo social, la política se aprovechó del teatro para ganar votos y reconocimiento del pueblo; sin embargo, rechazaban ferozmente la actividad cómica cuando la mofa iba dirigida a ellos. La comedia de Menandro entonces no podía ser dirigida directamente a la crítica política, sino a observaciones generales o inclusive a chanzas de casta. Aquí los reyes helenísticos se distinguen notablemente de los políticos de la democracia ateniense, pues para estos es inaceptable la burla pública representada en las obras cómicas la cual los aristócratas atenienses soportaban. Todo eso hizo necesario otro tipo de humor, una nueva forma de hacer reír y aparece desde la segunda mitad del siglo IV a. C. un estilo emergente –la nueva comedia-.

Esta comedia nueva es blanca, amable, prudente, no hace referencias específicas sino que recurre a estereotipos y generalidades; es algo más sofisticadas y no recurre al lenguaje soez, establece lugares comunes. Acá la trama es mucho más realista, no tan imaginativa y esto significa que el desarrollo de su humor es más sutil. A menudo tendrá un final feliz, o por lo menos esperanzador, pues el tipo de narrativa que pretende plantear es el desenlace cotidiano de un embrollo (El avaro,

el perezoso, el viejo verde, la mujer infiel, en fin... esas son las figuras). Es por esto que pareciera que Menandro se hubiese basado de alguna manera en *Los caracteres* (319 a. C.) de Teofrasto, su maestro, pues en su obra están tipificados todos los personajes relevantes de su época con sus características generales.

Teofrasto, discípulo de Platón y de Aristóteles, pretendió realizar un análisis científico de las distintas personalidades humanas; en primera instancia, podemos considerar esto como una proto-psicología de las emociones; en segundo lugar, vemos como los perfiles recreados por Teofrasto en su obra terminan siendo bastante cómicos. Menandro se sirve de todo ello y desde allí elabora su lúcida obra. Mucha de la comedia nueva y la comedia latina romana se desarrolla en la línea de los estereotipos de Teofrasto, en efecto, Menandro fue quien recibió su educación directamente, por lo que el comediógrafo asume la generalización de estos perfiles emocionales y los dispone en la representación de sus obras.

En adelante, se destacarán Tito Maccio Plauto (254 – 184 a. C.) y Plubio Terencio Áfer (184 – 159 a. C.) quienes llevan a la cúspide su comedia perfeccionando estos caracteres.

Menandro nació en uno de los florecimientos de Atenas, fue amigo de Epicuro y de otros sabios del momento, publicó obras desde muy joven y fue celebrado, ganador de varios premios en Dionisias y otros festivales; e incluso fue homenajeado por los reyes de Egipto y Macedonia. Sin embargo, no se rindió totalmente al servicio de los gobernantes de turno, lo cual le valió algunas censuras, su teatro de tendencia costumbrista con entramados de personajes múltiples y con giros impredecibles fue exitoso. Menandro permaneció bastante desconocido y llegó a nuestros tiempos a través de muchas mediaciones. En 1959 presentaron la colección de papiros Bodmer, una serie de 22 folios entre los cuales se halló una versión casi completa de *El misántropo* de Menandro, lo cual sin duda abrió de nuevo el panorama de comprensión y debate. Precisamente, en esta obra hallamos varios ejemplos de su estilo cómico, veamos uno de esta obra a modo ilustrativo, dice Menandro entre los versos 455 – 470:

GETAS. – (*Sale del santuario y se dirige a una criada que hay dentro.*) ¿Habéis olvidado el caldero, dices? Estáis completamente bebidas. ¿Y qué vamos a hacer ahora? Parece que tendremos que molestar a los vecinos del dios. (*Llama a la puerta de Cnemón.*) ¡Esclavo! ¡Por los dioses, creo que en ningún sitio mantienen esclavas más desastrosas! ¡Esclavos! ¡Éstas no piensan más que en follar! ¡Esclavos, guapos! ...y en echarles la culpa

---

si uno las pilla! ¡Esclavo! ¿Qué desgracia es ésta? ¡Muchachos! ¿No hay nadie dentro? ¡¡Ehh!! Parece que alguien viene corriendo. CNEMÓN. – (*Abre furioso*) ¿Por qué llamas a la puerta? ¡Miserable, dímelo! GETAS. – No muerdas. CNEMÓN. – ¡Por Zeus, que sí y, además, te voy a comer vivo! GETAS. – ¡¡No, por los dioses!! CNEMÓN. – ¿Tengo yo algún contrato contigo, canalla? ¿O tú conmigo? (Menandro, 1986, p. 176)

Como podemos notar, ya no se realiza tanto énfasis en la humorística gráfica, literal y bizarra, sino que mediante sutilezas o indirectas se teje el chiste. Si bien la broma acá tiene matices eróticos, no se acercan para nada a lo grotesco del chiste fálico aristofánico; el autor como leemos en el pasaje anterior hace alusiones y pone en juego la naturaleza humana del deseo. Por otra parte, Menandro ha logrado a su manera elevar la comedia al mismo nivel reflexivo de la tragedia, y su recurso implica un alto entendimiento del lenguaje y de las costumbres locales.

## 5. Capítulo III: *Giro paródico de lo trágico: Presentación cómica de la realidad y confrontación narrativa*

### a. *Transformación de las emociones a través de la paratragedia*

Cuando hemos logrado comprender, el giro paródico de la tragedia es el fundamento de la comedia; y podemos asumir como uno de los principales gestos cómicos la práctica de la paratragedia. En los estudios literarios especializados, la paratragedia se piensa en relación directa a la acción paródica cuya efectividad cómica reside en la desproporción con respecto a la escena trágica o épica de referencia. Dice Navarro Martínez (2017) en su artículo *La tragedia a los ojos de los cómicos: algunos ejemplos paradigmáticos de paratragedia* que:

Podemos definir la paratragedia como la parodia de acciones, modos de hablar y personajes pertenecientes a la tragedia, cuya eficacia cómica reside en la desproporción entre lo que los personajes dicen y/o hacen y el contexto en que se desarrolla la escena. En este recurso cómico, cuyo principal objetivo es causar la risa del público, normalmente subyacen nociones de crítica literaria en las que encontramos la seria reflexión sobre los poetas trágicos y sus obras, sus ideas o su estilo literario (p. 53)

Más que un cuestionamiento a la tradición literaria de los trágicos, lo cual sucedía con frecuencia, la paratragedia acá entendida se amplía reflexivamente sobre la psicología emocional instalada en la literatura griega clásica. En suma, el giro paródico de la tragedia entraña un viraje emotivo considerable en el cual se logra el movimiento de la lamentación a la risa. Reírse pues es mucho más que una respuesta inmediata a la escenificación representada, es también la posibilidad emotiva cómica. Un caso paratrágico aristofánico sería según la comentarista “la adopción de la personalidad de un héroe trágico, en términos aristotélicos un «personaje mejor» (Télefo) por parte de uno cómico, «personaje peor» (Diceópolis)” (Navarro Martínez, 2017, p. 54)

El comediógrafo se vale de la obra trágica para crear otra perspectiva de la realidad en la cual le es lícito burlarse de Eurípides, apunta Rosa Aguilar (2003) en una de sus investigaciones a propósito de la figura del rey de los misios Télefo, que en la obra aristofánica *Arcanienses* se nos muestra a

Diceópolis en casa de Eurípides quien está él mismo vestido de harapos y por ello aquél le pide algún andrajo de ese viejo drama tuyo, ante lo cual Eurípides no cae en la

---

cuenta de qué drama se trata y le va enumerando obras con personajes de esa guisa, así Eneo, Fénix, Filoctetes, Belerofontes, para nombrar por fin, ante las sucesivas negativas de Diceópolis que insistía en la vestimenta andrajosa de alguien también cojo, pedigüeño, parlanchín, experto orador, a Télefo el misio. Entonces Eurípides le ordena a su criado que le dé el andrajero de Télefo, pero Diceópolis, realmente pesado y pedigüeño, va pidiendo y consiguiendo del trágico otros atributos que hagan juego con los harapos como el gorrillo misio, la cachavita apropiada a un mendicante y otros objetos como cestos o escudillas rotos y agujereados hasta completar el disfraz y terminar por fin dirigiéndose a los espectadores en una larga *rhexis* que comienza y acaba con versos parodiados del Télefo. (Aguilar, 2003, p. 188)

Mientras, Télefo es perfilado en la seriedad de su personificación trágica como un héroe, Diceópolis es su parodia torpe y bufonesca. La comedia con sus diferentes estrategias quizá llevaba a los espectadores a líneas de reflexión de otro modo inexplorables, la risa abre puertas en el pensamiento. La literatura clásica griega, en este orden de ideas, parece enseñarnos que la vida es tragedia y comedia, es decir, paradójica y parodia. Como comprendemos no se trata en la comedia de una copia inversa de la narración trágica, lejos de una mimesis, se trata de la transformación narrativa mediante una *rhexis* particular, el cambio de perspectiva hacia algo mejor desde algo peor se hace efectivo en la medida en que se metamorfosea el acontecer trágico por medio del giro paródico que desemboca en la aprehensión cómica de la escena.

En *Tesmoforias*, Aristófanes (1979) presenta un juego paródico a través del significado de la lechuga (Navarro Martínez, 2017, p. 57); pero allí también llama la atención el hecho de que el *sermo tragicus* cuya entonación trágica es transformada en su significado de fondo; el personaje cómico hablando como lo hace un personaje de la tragedia deriva en mofa (Navarro Martínez, 2017, p. 55-56).

Mientras en el compromiso trágico la premisa fundamental es el cumplimiento del deber y el mantenimiento del honor en correspondencia con los dioses; en la acción paratrágica la comedia desvía por su parte “el tema que trata sobre qué es la vida, el vivir, y para el personaje que está hablando es la acción de beber” (Navarro Martínez, 2017, p. 57). Entre “deber” y “beber” al menos para el griego había un vuelco total en su concepción escénica, el gesto paratragico se vale de la confusión de la acción. Por otro lado, Aristófanes se burla de Sófocles, vemos la paratragedia en

---

su determinación (Navarro Martínez, 2017, p. 58). La caricaturización de la seriedad trágica, en donde la parodia juega el rol más relevante, permite la transición emocional del lamento a la risa. Presentar a un héroe desfachatado pretendía hacer mofa de los ideales trágicos –tomados también de la épica-, argumenta la especialista:

El título de la comedia, Ὀρεσταντοκλείδης, es un compuesto de claro sentido cómico entre los nombres de Orestes y Autoclides, presentando el último, un conocido pederasta de la época, comportándose como el primero, un héroe de la tragedia. Así pues, vemos la presentación de un personaje mitológico en un ámbito humano y cotidiano, desligado de su naturaleza heroica y, por tanto, caricaturizado (Navarro Martínez, 2017, p. 59)

Como se considera en este estudio, lo paratrágico “consiste en el empleo de la dicción, características e imágenes de la tragedia para insertarlas en un contexto que choca con el contenido natural de la comedia, creando contraste y, por tanto, comicidad.” (Navarro Martínez, 2017, p. 60). El empeoramiento de los personajes se considera como la parodia del rol trágico, y por tanto, desvía la respuesta emocional del campo de impacto de la situación. El juego aristofánico de contraste y sorpresa se expresa como paratragedia y transforma las emociones de horror, tristeza y lamento dirigiéndolas hacia las risas y la parodia (Navarro Martínez, 2017, p. 61).

### ***b. El canto de sirenas y el croar de las ranas***

En la parodia que Aristófanes realiza en *Las ranas*, el miedo al canto de las sirenas es superado mediante la imagen del croar de las ranas, mucho menos ofensivas. Si bien, la escena de las sirenas es tomada de la épica homérica, el comediógrafo se sirve de dicha imagen para extender su crítica también a la tragedia. Afortunado este hallazgo del gesto paratrágico entre Homero y Aristófanes, pues ilustra bien lo estudiado hasta aquí. Usando casi el mismo argumento que se emplea en *La Odisea* de Homero, Aristófanes logra lo cómico de *Las Ranas*. Ciertamente, llama la atención el hecho de que en los detalles las conexiones sean irrisorias y adquieran sentido en la medida que se ahonda en su comprensión de la obra.

Como sabemos, Ulises tras siete años de extravío, regresa a una Ítaca sin gobernante, la guerra ha destruido las familias y los jóvenes se debaten a muerte por conquistar el trono. En la isla, Penélope espera a su héroe al lado del trono vacío mientras muchos pretendientes la asedian, unos con el

---

deseo de la mujer, otros con el deseo del poder, otros con ambos; escena justo en la que recordamos la famosa leyenda del tejido. Pero en la perspectiva del comediógrafo, no es la espera idealizada en la esposa y la ilusión del reencuentro lo que mueve la trama, sino el viaje aventurero que se arriesga en la misión de rescatar la ciudad y devolver los valores a la *polis*.

En Aristófanes se trata de una dinámica de transgresión literaria, de una reversión de los valores establecidos por los trágicos precedentes, pues vio en estas formas poéticas el punto a depuración de la literatura griega, pero además de ello un cambio en la psicología de las emociones en el teatro antiguo. Específicamente, en este ejercicio hermenéutico se revela la paratragedia aristofánica en su consecución, pues el viaje de búsqueda de Telémaco es asumido y aprovechado por Aristófanes en *Las ranas*, donde pone a su Dionisio en plan de explorador del inframundo para ir por los poetas muertos y con ello traer de nuevo el sentido a Atenas.

Veamos, Atenas es puesta en perspectiva por Aristófanes como la Ítaca abandonada por los grandes poetas trágicos muertos. Atenas sin poetas, se encuentra en la misma condición que Ítaca sin Ulises, pero como paratragedia. El héroe homérico virtuoso es mofado mediante la escritura cómica paródica por una deidad excéntrica e imprudente. Sin embargo, si queremos comprender mejor esto hemos de leer que se dice en la *Odisea* al respecto. Allí, en el canto XII, se dan algunas recomendaciones para el viaje, especialmente, en el pasaje de Caribdis y Escila es donde se encuentra ese espíritu trágico pero honorable y abnegado que se forja, versos 100-125 (Homero, 2016, p. 288-289).

Más adelante, Ulises pedirá a sus compañeros de navegación que, al pasar cerca del temible canto de sirenas, lo aten firmemente y todos se bloqueen los oídos para cumplir con las recomendaciones de Circe:

Lo primero exhortóme a evitar a las magas Sirenas, su canción hechicera, sus prados floridos: yo solo escucharlas podré, pero antes habéis de trabarme con cruel atadura que quede sujeto en mi puesto. Bien erguido del mástil al pie me ataréis con maromas y, si acaso os imploro u os mando aflojar esas cuerdas, me echaréis sin piedad nuevos nudos.’ (Homero, 2016, p. 290)

Los marineros todos con los oídos tapados y Ulises amarrado con sogas al mástil zarpan entre los acantilados rocosos y feroces, una travesía increíble. Lo que podemos notar acá es como la tragedia épica plantea una perspectiva de la vida en rigor, con seriedad y sufrimiento que luego determinara

por completo el teatro trágico ático. Por su parte la comedia, y en especial *Las ranas* (Aristófanes, 2007) presentan un viraje respecto a esto y podemos decir que responde a la crisis de la ciudad; sin embargo, acá Aristófanes pretende también hacer reír a los espectadores e influir, al menos momentáneamente, en su psicología emocional.

Dioniso va a emprender el viaje al Hades y pide consejo a Heracles quien con voz irónica e indiferente responde a sus cuestiones.

HERACLES. - De puré de legumbres, no, que ya lo entiendo muy bien. DIONISO.  
- Pues así de grande es el deseo que me devora por Eurípides. HERACLES. - ¿Así? ¿Por un muerto? DIONISO. - Y ningún hombre me convencería de que yo no fuera a buscarlo. HERACLES. - ¿Hasta abajo? ¿Hasta el Hades? DIONISO. - ¡Por Zeus! Y aunque estuviera aún más abajo. HERACLES. - ¿Y qué es lo que quieres? DIONISO. - Necesito un poeta de talento, ‘pues los unos ya no son y los otros son malos’ HERACLES. - ¿Cómo? ¿No vive Iofonte? (Aristófanes, 2007, p. 222)

Pero poco más adelante, principalmente en torno a los versos 90 y siguientes, se presentan momentos clave, se lee:

HERACLES. - ¿No hay acaso allí otros mozalbetes – más de diez mil- que escriben tragedias y que le llevan un estadio de ventaja a Eurípides en ser parlanchines? DIONISO. - Ésos no son más que desecho y palabrería, música de golondrinas, corruptores del arte, estrellas fugaces – sí alguna vez consiguen un coro- gente que solo una vez en su vida ha meado apuntando a la tragedia. Pero no encontrarías un poeta creativo, aunque lo buscaras; uno que dijera bien alto palabras nobles. (Aristófanes, 2007, p. 224)

En efecto, para Aristófanes, el teatro y la poética de su época están en decadencia y se ríe de ello. Pero lo realmente curioso es la petición de información del dios hacia el héroe, se nota específicamente a partir del verso 120: “DIONISO. - Y tú, ni una palabra en contra. Dinos, en cambio, por qué camino llegaremos antes abajo, al Hades. Y que no sea ni muy caliente ni excesivamente frío. HERACLES. - Veamos cuál te indico primero ¿Cuál? Hay uno que sale de una cuerda y un taburete; te cuelgas y ya está. DIONISO. - ¡Basta! ¡Qué ahogo eso que dices!”(Aristófanes, 2007, p. 226) Y responde el héroe cada vez más mordaz y con más sátira, “HERACLES. - Hay entonces un sendero breve y muy machacado. Pasa por el mortero. DIONISO. - ¿Te refieres a la cicuta? HERACLES. - Eso es. (Aristófanes, 2007, p. 226)

El tono es todavía más enfático a nivel del trasfondo cómico cuando alrededor de la idea de este viaje redentor en busca de los poetas muertos, aparece el juego de personalidades. Al avanzar la comedia, los elementos paratrágicos se reafirman a la par de la humorística emocional de Aristófanes; en verdad, acá la literatura teatral cumple una función social fundamental, pero también opera un interesante viraje respecto al modo en que el individuo reacciona emocionalmente a las encrucijadas y dramas vitales.

El nacimiento de la comedia como género dramático y literario en la antigua Grecia responde a las más hondas necesidades humanas y es una manifestación emotiva que traduce los diferentes templos anímicos que se pueden experimentar. En una expresión, si Nietzsche se preguntaba por el nacimiento de la tragedia, valdría también la pena preguntarnos y reflexionar por el nacimiento de la comedia, y en parte eso se ha hecho en este trabajo. Emprendido ya el viaje, en el punto de embarque del río Estigia, se da la siguiente situación con las ranas –paratragedia de las serenas y parodia del coro trágico- a partir de la nomenclatura de verso 200:

CARONTE. - No te canses de mantenerlas así; aprieta fuerte y rema con afán.

DIONISO. - ¿Cómo voy a poder remar si carezco de experiencia y no tengo nada que ver con el mar ni soy salaminio? CARONTE. - Fácilmente, porque oirás bellísimas canciones en cuanto eches mano al remo.

DIONISO. - ¿De quienes? CARONTE. - De unas ranas-cisne. Algo maravilloso. DIONISO. - Da la orden entonces. CARONTE. - ¡Oopop, oopop!

LAS RANAS. - *¡Brekekekex, koax, koax; brekekekex, koax, koax! Lacustres hijas de las fuentes, el acorde es de nuestros himnos emitamos, nuestra melodiosa canción, koax, koax, que en honor del Nisio hijo de Zeus, Dioniso, en Limnas hacemos resonar, cuando bien cargado de vino en la Fiesta de las Marmitas a mi recinto llega el pueblo en tropel. ¡Brekekekex, koax, koax!*

LAS RANAS. - *¡Brekekekex, koax, koax!* (Aristófanes, 2007, p. 234 - 235)

En estos pasajes y los que a continuación veremos, aparece la peculiar onomatopeya aristofánica del anfibio, cuestión bien estudiada por la especialista Elsa García Novo en su aporte *El croar de las ranas: Aristófanes, Ranas 209-267* (García Novo, 1999, p. 201 - 220). Se sabe que esto puede tomarse como gesto paratrágico en relación a la advertencia de los coros trágicos, pues en vez de sirenas son las ranas protagonistas, leamos los versos entorno al 260:

DIONISO. - Gemid, gemid. No me importa. LAS RANAS. - Pues bien, seguiremos croando todo el día, mientras nos resista la garganta. DIONISO. - ¡Brekekekex, koax, koax! A este menda no lo derrotaréis. LAS RANAS. - Ni tú a nosotras, de ninguna manera. DIONISO. - Ni vosotras a mí, jamás; que croaré yo también, si es necesario, el día entero, hasta que os gane con este «koax» (*se tira un pedo*) ¡Brekekekex, koax, koax! Estaba claro que yo iba a terminar con vuestro «koax». (Aristófanes, 2007, p. 237)

Entonces para sorpresa de todos, el gesto de flatulencia es el modo en que el dios vence a las ranas, que entonces de algún modo representan toda la poética decadente del teatro ático. Sin querer cooptar la trama de la obra, pues se pretende es impulsar su lectura, podemos descubrir en el esclavo del dios Jantias un rol activo y crucial, pues no solo representa lo humano y su suerte o desgracia, sino también que es él quien se percata del momento paratrágico que la comedia aristofánica está construyendo, comprobémoslo leyendo alrededor del verso 280 (Aristófanes, 2007, p. 239).

En el desarrollo de la trama van apareciendo elementos paratrágicos Aristófanes se detuvo en la mofa de cada interlocución para que la seriedad de su asunto repercutiera emocionalmente en algo risible; la literatura aristofánica no apela al lamento como base poética, sino a la risa, a la fuerza dionisiaca, por ello las menciones de Yaco, las flautas, e incluso alrededor del verso 360 en voz del corifeo de misterios (Aristófanes, 2007, p. 245). Todas estas identificaciones han sido bien captadas en el estudio *Las fiestas dionisiacas en las Ranas de Aristófanes (y el problema de la identificación entre Yaco y Dioniso)* (Santamaria, 2022). Allí se concluye en la misma línea que acá se ha introducido:

Aunque el desenlace de la obra, la vuelta de Esquilo al mundo de los vivos para remediar la orfandad de la escena trágica, no deje de ser una fantasía, pone de manifiesto que Aristófanes aboga por la función crucial del teatro (incluyendo a la comedia) para infundir confianza y valor en los atenienses con el fin de superar sus presentes tribulaciones. [...] En suma, Aristófanes en las *Ranas* muestra a un Dioniso protector y bienhechor de la polis, en un primer término como causante de risas que conjuraban el desánimo, pero sobre todo preocupado por su cohesión y fortaleza, a las que trata de contribuir con los poderosos instrumentos del teatro y las fiestas, verdaderos factores de unidad. (Santamaria, 2022, p. 158)

Hacia el final de la comedia, cuando tras las intervenciones de Éaco y los malentendidos con las posaderas. Vemos entre los versos 1500 y 1520 la resolución del juicio inframundano:

PLUTÓN. - Ve en buena hora, Esquilo. Márchate y salva esta ciudad con tus buenos consejos y educa a los insensatos, que son muchos. Y ve a llevarle esto (una espada) a Cleofonte y esto otro (una sogá) a los recaudadores, Mírmex y Nicómaco, y esto otro (una copa de veneno) a Arquénomo. Y diles a éstos que vengan enseguida conmigo y que no tarden. Y si no llegan pronto, yo los mandaré a toda prisa bajo tierra, por Apolo, con Adimanto, hijo de Leucólofo, tras marcarlos a fuego y atarles juntos los pies con grilletes. ESQUILO. - Lo haré. Y tú, entrega mi puesto a Sófocles para que lo cuide y lo preserve, por si algún día regreso, pues él es, a mi juicio, el segundo en sabiduría. Y acuérdate bien, para que ese sinvergüenza, embaucador y bufón jamás se siente en mi trono, ni aunque sea contra su voluntad. PLUTÓN. - Alumbradle, pues, vosotros, con las sagradas antorchas y llevadle en procesión, acompañándolo con el canto de sus melodías y sus canciones. (*Se forma un cortejo para acompañar a Esquilo*) (Aristófanes, 2007, p. 315-316)

El comediógrafo parece más bien querer mostrar a través de su encomio burlón a Esquilo (y a Sófocles quien le cede el lugar) que tanto las comedias de noches enteras y diversión como las extensas y solemnes tragedias son esenciales para mantener en equilibrio la ciudad y el control emocional personal. Incluso intérpretes como Pablo Adrián Cavallero van en la línea de que el comediógrafo planteó un homenaje a Eurípides en contraste a la capacidad del público espectador de Atenas para asimilarlo. Si bien en una primera lectura de *Las ranas* aparece como elegido Esquilo, Cavallero (2010) insiste en que: “Aristófanes, a pesar de sus reiteradas bromas y críticas a Eurípides, no era en realidad enemigo sino admirador del tragediógrafo, que compartía con él muchos ideales y muchas habilidades; y que, en ocasión de la muerte del dramaturgo, Aristófanes le rinde un velado homenaje” (p. 7)

Hacia el final de su estudio concluye también que;

Aristófanes, a través de *Ranas*, alude a *Bacantes* –repetimos– y a toda la producción de Eurípides, tan citada y parafraseada como la de Esquilo, y así le rinde homenaje al colega desaparecido, aun cuando Esquilo lo desdeñe como corresponde en una comedia (vv. 1421-4) y aunque coyunturalmente la ciudad precise más de la acción que de la palabra, más de la valentía que de la argumentación, más de la fuerza que de la reflexión, más de lo explícito

---

que de la sutileza que puede no ser entendida, como les pasó a Sócrates y al mismo Aristófanes; todo ello, conservando a Dioniso-teatro y sus celebraciones, es decir, la religión, el civismo, el arte, constructores de paz. (Cavallero, 2010, p. 36-37)

En este movimiento paratrágico, y en general en el gesto cómico, que no solo es literario sino ante todo psicológico y emocional. Aristófanes no hace simple burla sin fondo, ni banaliza en la ridiculez sin más a los personajes y el quehacer literario mismo, sino que transforma la concepción estilística y psico-emocional por medio de su dramaturgia, la paratragedia es tan solo uno de esos elementos con los que el griego logró su cometido.

En ese orden de ideas concordamos con el análisis planteado en *El temor y sus movimientos: políticas cómicas del phóbos en Ranas de Aristófanes* (2019) texto de Emiliano Jerónimo Buis, en donde se sostiene que:

es factible afirmar respecto de *Ranas* que, si en la primera parte de la comedia se opone, en un personaje como Dioniso, el coraje pretendido y el temor real para mostrar los efectos de un descenso real y uno figurado, en los versos corales de la segunda parte se consagra una arenga que, en términos de combate, responde a una lógica performativa bélica que procura imponer orden, canalizar los sentimientos y elevar las virtudes positivas de quien inicia un enfrentamiento para brindar soluciones más efectivas. A partir de las metáforas bélicas el coro abraza la esperanza, aconsejando a los poetas que concursan para que rehúyan del temor que produce la ignorancia del público y asuman el desafío de luchar por un fin mejor. Dioniso representa las ambivalencias de este movimiento y es el factor que unifica la comedia sobre la base de estas experiencias emotivas. [...] Del miedo paralizante el personaje avanza hacia un compromiso activo con la ciudadanía; del interés individual Dioniso se desplaza hacia la protección del bienestar común, en un último movimiento de ascenso que se contrapone a la *katábasis* que despliega la trama. [...] La comedia encuentra, pues, una unidad estructurante sustentada en un guion emotivo eficaz. A fin de cuentas, se trata de cerrar la obra con el reconocimiento de aquel coraje que, a causa del temor mismo, despliega un guerrero valiente en el conflicto, que no es ni más ni menos que una manifestación otra del mismo coraje que, en el certamen dramático, el poeta sabio ha de traducir en la producción teatral para educar afectivamente a su auditorio (Buis, 2019, p. 49-50)

---

Como sabemos, el teatro fue un elemento crucial en el distanciamiento cultural que lograron los griegos con respecto a otros pueblos y civilizaciones, pues, aunque conservaron latente su espíritu bélico, también procuraron explorar sus horizontes perceptivos, emocionales e intelectuales hasta llegar al desarrollo de una estética increíble como cúspide de la depuración de su propio lenguaje y su *modus vivendi*. Recuerdo en especial, mis primeras lecturas de estos autores, logré captar la solemnidad de Homero o Sófocles, pero también la contundente franqueza de Aristófanes, desde aquel momento vi en Telémaco al enviado para reestablecer un gobierno justo sobre Ítaca; pero también creí ver claro en Dionisio y Jantias los encargados de la misión de recuperar los valores de Atenas reestableciendo la tragedia ática.

El juego de las emociones y la política es innegable, justo como ha considerado Bisquerra en su libro *Política y emoción. Aplicaciones de las emociones a la política* (2017), cuya hipótesis general simplemente se corrobora en este estudio. En este estudio sobre la literatura griega he podido percibir como la literatura de cada época se erige en relación a una determinada psicología emocional, como si a través del arte se expresarán todas las necesidades humanas. Del canto de las sirenas al croar de las ranas, si se ha seguido hasta acá la idea, parece mostrarse la subida y la bajada de una civilización que como otras encontró en su propio arte, su espejo emocional.

En ideas semejantes se mueven investigaciones recientes como la de la colombiana María Lucía Herrera Valencia (2020), *Los cisnes ranas de Aristófanes*, trabajo de grado en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Pero sobre todo debemos muchos de los estudios sobre la obra cómica de Aristófanes a la recuperación y reinterpretación en lengua inglesa hecha por Kenneth Dover en 1993. En ambos poetas, tanto en Homero como en Aristófanes, se trata de casos narrativos especiales que denuncian su propia realidad y pretenden templar horizontes emocionales a través de sus obras.

Veamos un interesante pasaje en donde el dramaturgo confronta a los espectadores manteniendo el sentido de broma, pero camuflando ahí la reflexión crítica que exige; después del verso 270 se lee:

JANTIAS. - Hola, señor. DIONISO. - ¿Qué había por allí? JANTIAS. - Tinieblas y fango. DIONISO. - ¿Viste allí en algún sitio a esos parricidas y perjuros que aquél nos decía? JANTIAS. - ¿Tú no? DIONISO. - Yo sí, por Posidón; (*Señalando al público*) en este momento los veo. Vamos, ¿qué hacemos? (Aristófanes, 2007, p. 238)

---

También hay un señalamiento directo al público cuando apenas se prefigura la elección entre Esquilo y Eurípides: “CRIADO. - Hay poca gente buena, lo mismo que por aquí (*Señalando hacia los espectadores*).” (Aristófanes, 2007, p. 271)

O mejor aún: “DIONISO. - ¿Adónde podría escaparme? JANTIAS. - ¿Y yo, adonde? DIONISO. - (*Va a la primera fila, la de las autoridades*)! ¡Sacerdote mío, protégeme para que pueda compartir el banquete contigo! JANTIAS. - ¡Estamos perdidos, oh señor Heracles!” (Aristófanes, 2007, p. 240, vv. 97 - 100) Claramente, el comediógrafo hace una autocrítica y un proceso reflexivo sobre su propio quehacer literario y teatral; con eso transforma toda su puesta en escena y toda su estilística narrativa, abriendo un nuevo trecho para el mundo de las emociones.

No obstante, como hemos visto, ahora es válido también reír, pese a todo nos es dada la risa como experiencia ante la comedia, tal vez como nos apuntaba Nietzsche, el teatro griego simplemente desarrolla una afirmación estética de la vida. Aquí podemos leer como el poeta se encomienda a su victoria, leamos parte de la antístrofa del Coro alrededor del verso 390: “*Que diga muchas cosas graciosas y muchas serias, y que, bromeando y divirtiéndome, como cuadra a esta fiesta tuya, me ciña yo las bandas de vencedor en el concurso.*” (Aristófanes, 2007, p. 246)

En el mismo tono se presenta este trabajo de investigación cuyo esfuerzo es ya entraña algún mérito y que ha sido posible gracias al apoyo y solidaridad de mis seres queridos. Este estudio simplemente vincula la comedia antigua y la psicología emocional; pero más que eso la filosofía aquí ha servido como método hermenéutico reflexivo y como disposición personal hacia el pensamiento y sus infinitas estrategias. Queda el panorama abierto, pues de momento un *lécito escacharró*.

---

**BIBLIOGRAFIA**

- Aguilar, Rosa (2003) “La figura de Télefo en la literatura y en el arte griegos” en *Cuadernos de Filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, vol. 13, p. 181-193. (Web: <https://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4874.pdf> )
- Aristófanes (1979) *Comedias completas de Aristófanes y Menandro*, Madrid: Aguilar.
- Aristófanes (1995) *Comedias I*, Colección Clásica, Madrid: Editorial Gredos.
- Aristófanes (2000) *Comedias completas*, Colección Clásica, Editorial Gredos: Madrid.
- Aristófanes (2007) *Comedias III*, Colección Clásica, Madrid: Editorial Gredos.
- Aristóteles (1974) *Poética*, Madrid: Editorial Gredos.
- Baldwin, Ch. (2014), “Learning the Lesson of Dionysus: Aristophanes’ Tragicomic Wisdom and Poetic Politics in the Frogs”, en Mhire, J.J.-B.-P. Frost (eds.), *The Political Theory of Aristophanes. Explorations in Poetic Wisdom*, New York, 183-199.
- Barrera, Begoña, & Sierra, María. (2020) “Historia de las emociones: qué cuentan los afectos del pasado?”, en *Historia y MEMORIA*, 103-142. Epub July 31, 2020. (DOI: <https://doi.org/10.19053/20275137.nespecial.2020.11583> )
- Bergson, H. (2016) *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Alianza Editorial: Madrid.
- Bisquerra, R. (2017) *Política y emoción. Aplicaciones de las emociones a la política*, Editorial Pirámide: Madrid
- Buis, Emiliano Jeronimo (2019) “El temor y sus movimientos: políticas cómicas del *phóbos* en *Ranas* de Aristófanes” en *Revista Fons*, vol. 4, Universidad Carlos III. Instituto de Estudios Clásicos “Lucio Anneo Séneca”, Madrid, p. 35-53 (Web: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/160436> )
- Cavallero, Pablo Adrian (2010) “Dioniso de Ranas: Un homenaje de Aristófanes a Eurípides” en *Helmántica*, Universidad de Pontificia de Salamanca, España, p. 7 - 38. (Web: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/191976> )
- Ramos Merino, Clara (2023/2024) *El estudio de las emociones en el mundo griego antiguo: El caso de Eleos (Compasión)*. Tesis de grado en Historia, Universidad Complutense de Madrid: Madrid. (Repositorio: <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/1f65eb78-da13-4084-9be7-a96437eca325/content> )

- 
- Darwin, C. (1845) *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, F. Sempere y co: Valencia, recuperado y digitalizado por Biblioteca Floridablanca – Universidad de Murcia en 2021 (Web: <https://bibliotecafloridablanca.um.es/bibliotecafloridablanca/handle/11169/17388> )
- Díez Fischer, Francisco. "Editorial. Métodos y metodologías en la investigación filosófica". *Escritos* 29, no. 62 (2021): 1-7. <http://doi.org/10.18566/escr.v29n62.a00>
- Dover, K. (1993) *Aristophanes, Frogs*, Oxford.
- Eagleton, T. (2003) *Sweet violence: The Idea of th Tragic*, Blakwell's: Oxford.
- Escuela de postgrado de psicología y psiquiatría (2022) “¿Qué es la psicología emocional?”, *Escuela de postgrado de psicología y psiquiatría – Psicología social*, 12 de mayo (Web: <https://eepsicologia.com/psicologia-emocional-definicion-teorias/> )
- Esquilo (2002) *Tragedias completas*, Colección Clásica, Editorial Gredos: Madrid.
- Eurípides (1995) *Tragedias completas*, Colección Clásica, Editorial Gredos: Madrid.
- Gadamer, Hans Georg (1996) *Verdad y método I*, Salamanca: Sígueme
- Gama, Luis Eduardo (2021) “El método hermenéutico de Hans-Georg Gadamer”, en *Escritos*, vol. 29 # 62 (enero-junio), Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia. (<https://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/article/view/6966/6581>)
- García Novo, Elsa (1999) “El croar de las ranas: Aristófanes, *Ranas* 209-267” en *Desde los poemas homéricos hasta la prosa griega del siglo IV d.C.: Veintiséis estudios filológicos*, coordinación de Juan Antonio López Férez, Ediciones Clásicas: Madrid, p. 201-220.
- Garza Saldívar, Héctor (2016) “La investigación filosófica”, ITESO-Universidad de Guadalajara: Guadalajara (Web: [https://iteso.mx/web/general/detalle?group\\_id=208222](https://iteso.mx/web/general/detalle?group_id=208222) )
- Hegel, G. (2007) *Lecciones sobre la estética*, Akal: México
- Henríquez A., G., & Barriga, O. A. (2003) “La Presentación del Objeto de Estudio”. *Cinta de Moebio*, (17), 0 (Web: <https://www.redalyc.org/pdf/101/10101702.pdf> )
- Herrera Valencia, María Lucía (2020) *Los cisnes ranas de Aristófanes*, trabajo de grado en Estudios Literarios, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. (Web: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/50161/Trabajo%20de%20Grado%20Maria%20Lucia%20Herrera%20Valencia%20Mayo%202020.pdf?sequence=1&isAllowed=y> )
- Homero (2016) *Odisea*, Colección Clásica, Editorial Gredos: Madrid.
- Kant, I. (2007) *Critica del Juicio*, Espasa-Calpe: Madrid.

- 
- Konstan, D. (2004) “Las emociones en la antigüedad griega”, en *Pensamiento y cultura*, Núm. 7, p. 47 – 54 (Web: <https://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/pyc/article/view/1125> )
- Labrada, R, & Álvarez, I. (2020) “El objeto y el campo en la investigación científica”, en *Revista Científica Innovación tecnológica*, 2020, 26(4), Octubre-Diciembre: Universidad de las Tunas: Cuba (Web: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/442/4422456009/4422456009.pdf> )
- Lutz, Catherine. (1998) *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and their Challenge to Western Theory*, University of Chicago Press: Chicago.
- Menandro (1979) *Comedias completas de Aristófanes y Menandro*, Madrid: Aguilar.
- Menandro (1986) *Comedias*, Colección Clásica, Editorial Gredos: Madrid.
- Navarro Martínez, Vivian Lorena (2017) “La tragedia a ojos de los cómicos: algunos ejemplos paradigmáticos de paratragedia” en *Studia Philologica Valentina*, Anejo 1, Universitat de Valencia, España, p. 53 – 64.
- Nietzsche, F. (2009) *El nacimiento de la tragedia o pesimismo en Grecia*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial: Madrid.
- Pinedo Cantillo, I. y Yáñez Canal, J. (2019) “Las emociones: Una breve historia en su marco filosófico y cultural. Edad Media”, en *Revista Científica Guillermo de Ockham*, vol. 17, núm. 1, pp. 17-27, Universidad de San Buenaventura, Colombia (Web: <https://www.redalyc.org/journal/1053/105367030003/html/> )
- Platón (1985) *Diálogos I*, Editorial Gredos: Madrid.
- Platón (1988) *Diálogos III*, Editorial Gredos: Madrid.
- Quintana, L. y Hermida, J. (2019) “La hermenéutica como método de interpretación de textos en la investigación psicoanalítica”, en *Perspectivas en Psicología: Revista de Psicología y Ciencias Afines*, vol. 16, núm. 2, pp. 73-80, Universidad Nacional de Mar de Plata, Argentina. (Web: <https://www.redalyc.org/journal/4835/483568603007/html/> )
- Santamaría, Marco Antonio (2022) “Las fiestas dionisiacas en las *Ranas* de Aristófanes (y el problema de la identificación entre Yaco y Dioniso)” en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 32, Ediciones Complutense: Madrid, p. 143-160.
- Sófocles (2012) *Tragedias completas*, Colección Clásica, Editorial Gredos: Madrid.
- Sófocles (2016) *Edipo Rey – Antígona*, Editorial Universidad de Antioquia: Medellín.

---

Suárez de la Torre, E. (1982) “Tradición, sociedad y composición literaria en Grecia: Épica, Lírica y Teatro”, en *Cuadernos de investigación filológica*, Universidad de la Rioja, España (Web: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/1463> )

Tobalina, Eva (2022) *La comedia griega*, ciclo de conferencias en el canal de Youtube: Raíces de Europa. (Web: [https://www.youtube.com/watch?v=60mQkyp4OhE&list=PLt48uSGdB-nZYNZOqngQ724-4eM5\\_iXhm&ab\\_channel=RaicesdeEuropa](https://www.youtube.com/watch?v=60mQkyp4OhE&list=PLt48uSGdB-nZYNZOqngQ724-4eM5_iXhm&ab_channel=RaicesdeEuropa) )

Tobalina, Eva (2023) *La tragedia griega*, ciclo de conferencias en el canal de Youtube: Raíces de Europa. (Web: [https://www.youtube.com/watch?v=V7jgkkKxMWo&list=PLt48uSGdB-nZvn1sY0LubBVMyJ2cFiREU&ab\\_channel=RaicesdeEuropa](https://www.youtube.com/watch?v=V7jgkkKxMWo&list=PLt48uSGdB-nZvn1sY0LubBVMyJ2cFiREU&ab_channel=RaicesdeEuropa) )

Trueba Atienza, Carmen. (2009). “La teoría aristotélica de las emociones”. *Signos filosóficos*, 11(22), 147-170, México. (Web: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-13242009000200007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-13242009000200007&lng=es&tlng=es) )

Vásquez, C. (2000) *El arte jovial: La duplicidad apolíneo-dionisiaco en el Nacimiento de la tragedia de Nietzsche*, Editorial Universidad de Antioquia: Medellín.