

EMERITA. Revista de Lingüística y Filología Clásica (EM)
LXXIV 1, enero-junio de 2006
pp. 89-112
ISSN 0013-6662

TRYGOIDÍA: LA CONCEPCIÓN TRÁGICA DE *NUBES* DE ARISTÓFANES*

PABLO A. CAVALLERO
UBA-CONICET
pcavalle@filo.uba.ar

A partir de las ideas poéticas expresadas por el mismo Aristófanes a lo largo de su producción, según las cuales utiliza nuevas formas, además de los *τόποι* propios de la comedia, y busca no sólo *delectare* sino también *prodesse*, apuntando a un público “sabio, ingenioso” y “hábil, diestro”, se replantea aquí la concepción poética de *Nubes* postulando que no es una tragicomedia o un híbrido sino que, tanto por sus componentes, su héroe, sus recursos y actitudes, Aristófanes la expone como ejemplo de *τρῶγῳδία*, es decir, de una tragedia en disfraz de comedia, uniendo las dos máscaras del teatro, para destacar que su obra no es una mera distracción sino que trata con bromas un tema serio y relevante, digno de reflexión; con ella hizo algo intencionalmente distinto, para demostrar el peso cívico-social del género cómico así concebido y destacar a la vez la independencia y el propio valor de la comedia como contracara de la tragedia.

From the ideas on poetry expressed by Aristophanes himself lengthwise of his production, according to which he utilizes new forms besides the *τόποι* proper of the comedy, and he looks for not only *delectare* but also *prodesse*, in view of a “wise, ingenious” and “clever, skilful” public, we restate here the poetic conception of *Clouds*, postulating that it is not a tragicomedy or a hybrid, but, because of its components, its heroes, its resorts and attitudes, Aristophanes exposes it as example of *τρῶγῳδία*, that is to say, an example of a tragedy in disguise of comedy, uniting the two masks of the theatre, in order to detach that his work is not a mere amusement but it deals a serious and outstanding subject by means of jokes, a subject that is worthy of reflection; with this work, he made something different, to demonstrate the civic and social weight of the comic genre conceived in this manner, and to detach at once the independence and the proper value of the comedy as the reverse of the tragedy.

Palabras clave: Aristófanes; comedia; tragedia; *Nubes*; poética

Keywords: Aristophanes; comedy; tragedy; *Clouds*; poetics

Sabemos que en diversas ocasiones de su producción, Aristófanes hizo referencia a sus ideas poéticas acerca de la comediografía¹. Ellas se centran

* Versión desarrollada de la ponencia leída en las XIII Jornadas de Estudios Clásicos, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 30 de junio de 2005. Agradezco a la Profesora Claudia Fernández sus aportaciones bibliográficas para este trabajo.

¹ Cf. *Acarnienses* 628-675 (cf. 395-501), *Caballeros* 503-550, *Avispas* 54-66, 1010-1059, *Paz* 732-817, *Nubes II* 537-562, *Tesmoforiantes* 49-57, 146-172, 335-351, 383-432,

en tres puntos esenciales:

- 1) la comedia no debe restringirse únicamente a los *τόποι* habituales del género que, si bien han de incluirse, no deben ser excluyentes; el poeta debe, pues, innovar, añadir *καινὰς ἰδέας* (*Nubes* 547-8), o, al menos, eso es lo que hace *εἶ*²;
- 2) la comedia no tiene que apuntar simplemente al *delectare* sino aportar también elementos para un *prodesse* (cf. especialmente *Acarnienses* 655-8 y *Ranas* 1009-1010)³; es decir, las *καινὰς ἰδέας* no han de referirse solamente a lo formal, a los recursos exteriores, sino también al contenido, *εὐρήματα* (cf. *σοφίζομαι* en *Nubes* 547);
- 3) como consecuencia de las innovaciones e intenciones didácticas del poeta, este necesita que su público no sea *φορτικός* ‘vulgar’ sino *σοφός* y *δεξιός*, es decir, ‘sabio, ingenioso’ y ‘diestro, hábil’, para estar a la altura del *σοφός* y *δεξιός* poeta (cf. *Nubes* 520, 521, 524, 526 y *Ranas* 17, 872 y 1104)⁴.

446-456, *Lisístrata* 648, *Ranas* 1-105, 674-692, 738 ss., *Asambleístas* 877 ss., *Riqueza* 795 ss. El estudio de la poética aristofánica cuenta con importantes avances: además de Atkins 1952, contamos con P. Walcot 1971, C. Murphy 1972, E. Schwinge 1975, F. Muecke 1977, F. Perusino 1982, O. Taplin 1983, D. Konstan 1986, G. Cortassa 1986, G. Mastromarco 1987, P. Thiery 1987, E. Degani 1988, P. Cartledge 1990, J. Bremer 1991, A. Sommerstein 1992, M. Miranda 1997, F. Souto Delibes 1999, C. Fernández 2000, M. Silk 2000, M. Coscolla 2001, N. Slater 2002, P. Cavallero 2004, además de estudios específicos sobre la parodia y paratragedia (E. Schlesinger 1936 y 1937, F. Householder 1944, P. Rau 1967, E. Pöhlmann 1972, M. Bonanno 1987, C. Franco 1988, F. Jouan 1989, H. Nesselrath 1993, M. Silk 1993, H. Beristáin 1995, D. Frenkel 2002) y de artículos específicos sobre pasajes puntuales de la obra aristofánica. Bien señala N. Slater 2002, pp. 7 y 11 que Aristófanes hace ‘metateatro’ y que, posiblemente, las pérdidas *Ποίησις* y *Δράματα* eran especialmente metateatrales.

² Sobre *καινός* como uno de los términos clave de *Nubes*, cf. P. Cavallero 2005 c.

³ N. Slater 2002, p. 7 señala que se ha cuestionado si Aristófanes es “sólo” un cómico o es serio en algo. Nos preguntamos si estas cualidades son excluyentes. Sobre la seriedad en *Ranas*, cf. P. Cartledge 1990, p. 20, quien, además, señala que esta pieza se centra en el retorno de un tragediógrafo «not because Aristophanes conceded that tragedy was a more valuable public art-form than comedy, but because he could get more laughs out of tragedy and could not concede that there was any other suitable comic candidate for the job of poet-saviour of the city besides himself» (p. 30). Para K. Reckford 1991, p. 113, a propósito de *Nubes*, «our business here is to enjoy the solution, not elaborate on the problem», afirmación que subvalora, si no anula, la intención formativa, reflexiva, que hay detrás del aspecto humorístico.

⁴ En *Ranas* 17, Dionisio usa *σοφίσματα* irónicamente para referirse a las “ingeniosidades” de quienes usan siempre los mismos recursos; en 872, el mismo dios usa el mismo término para designar los discursos que tendrán tanto Esquilo como Eurípides; y en 1104 es el coro el que se refiere a ellos con ese sustantivo y luego exhorta a los dos poetas a que “descor-

Aristófanes sostiene que estos criterios lo diferencian del grueso de los poetas y diferencian también su producción de la comediografía tradicional. A tal punto cree esto que inventa, para designar su obra, el término *τρυγοδία*, “canto del vino” o “de la vendimia”⁵. Más allá de su significado etimológico, es claro que Aristófanes remeda con este sustantivo el nombre de la *τραγωδία*, sugiriendo que su comedia no es como las demás, sino que tiene un rango diverso, que la pone a la altura de la otra vertiente dramática griega, la tragedia⁶, sin duda de más peso y más valorada dado que, en los certámenes del siglo V a. C., se presentaban tres tragedias por autor, es decir, nueve en total, frente a una sola comedia por poeta (tres en total). Por eso es que en *Acarnienses* 498-500 el corifeo dice en nombre del comediógrafo:

Voy a hablar acerca de la ciudad al hacer una ‘tragedia’.
Pues también la ‘tragedia’ sabe lo justo.
Yo diré cosas tremendas pero justas⁷.

Que Aristófanes hace innovaciones formales es claro a partir de diversos indicios: a veces incluye *parábasis* y otras no (*Asambleístas*, *Plutos*) y, además, no todas las *παραβάσεις* tienen los mismos elementos⁸, cambia tam-

tecen lo antiguo y lo nuevo (*καινὰ*)” y se arriesguen “a decir algo sutil (*λεπτόν*) e ingenioso (*σοφόν*)”, sin temor, pues los espectadores “aprenden las habilidades (*τὰ δεξιὰ*)” y “son ingeniosos” (*δυντὼν σοφῶν*). Es importante que el dios del teatro espera esto de ambos poetas, el ‘tradicionalista’ y el ‘innovador’ y que, con tales premisas, declara vencedor al ‘tradicionalista’: no está sopesando entonces las habilidades artísticas en cuanto a la forma sino más bien los ‘valores’ axiológicos transmitidos en sus obras, y opta entonces por Esquilo porque este exalta virtudes que favorecen a la *πόλις*.

⁵ Cf. O. Taplin 1983.

⁶ N. Slater 2002, p. 9 «In his attempt to put comedy on a par with tragedy Aristophanes may have invented a term that, while punning on the name of tragedy, attempts to construct comedy as an alternate (and equally important) source of poetic authority in the city. This term is “trygedy” (*τρυγοδία*), punning on *τρυξ*, meaning “wine less” or “new wine”. The word and its derivatives seem to be a feature only of early Aristophanic comedy. By using it, Aristophanes stakes his claim to the authority and public voice of tragedy, while differentiating his own comic art from the corruption and sophistic influence predominant in contemporary tragedy». Creemos que ciertamente diferencia su arte de la tragedia, pero no porque esta sea corrupta y sofisticada; es más, pensamos que tras sus habituales bromas, Aristófanes admira a Eurípides en cuanto a técnica, técnica que él mismo adopta, a pesar de censurar los “ejemplos” míticos del tragediógrafo, que pueden socavar valores en un público no *δεξιός* ni *σοφός*. No pudimos ver C. Prato, *Aristofane ed Euripide*, 1952.

⁷ λέγειν μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγοδίαν ποιῶν.

⁸ Las *παραβάσεις* de *Acarnienses*, *Caballeros*, *Avispas* y *Aves* tienen siete partes (*κομ-*

bién su ubicación en el esquema de la pieza⁹ y llega a poner dos παραβάσεις (*Nubes* 518 ss. y 1115 ss.); lo mismo ocurre con el ἀγών, ausente en *Acar-nienses*, *Paz* y *Tesmoforiantes* y doble en *Nubes* (950 ss. y 1345 ss.), con estructura totalmente libre en *Aves*, donde no hay verdadero ἀντεπίρρημα; no hay unidad de lugar en *Lisístrata* ni en *Ranas*; en esta última presenta un coro de ranas y otro de iniciados y, en *Lisístrata*, un semicoro de mujeres y uno de ancianos; los prólogos tienen estructura diversa, algunos con metros líricos incluidos (*Paz*, *Aves*, *Tesmoforiantes*, *Ranas*)¹⁰; es muy variable la entrada y salida de personajes, con omisión de anuncios y con regreso inesperado del que acaba de salir¹¹. En cuanto al contenido, nos parece claro que la comedia aristofánica no pretende simplemente hacer reír sino también hacer que el público reflexione sobre temas relevantes como la guerra y sus consecuencias económicas y sociales (*Acar-nienses*, *Paz*, *Lisístrata*), sobre los demagogos y su relación con el pueblo supuestamente soberano (*Caballeros*), sobre la retórica-sofística y el peligro que implica para los valores de la sociedad y para la organización política (*Nubes*)¹², sobre el ejercicio de la justicia en los tribunales democráticos (*Avispas*), sobre las tendencias imperialistas que puede esconder una democracia (*Aves*), sobre el peso de la tragediografía en la sociedad (*Tesmoforias*), sobre la importancia de la literatura en la vida de la πόλις (*Ranas*), sobre la necesidad de modificar criterios y prácticas políticas y económicas (*Asambleístas*, *Riqueza*). De tal manera, la comedia no tiene un peso menor en la formación de opinión... siempre y cuando el público sea σοφός y δεξιός¹³.

μάτιον, παράβασις propiamente dicha, πνῆγος, oda, epirrema, antioda y antiepirrema); la de *Nubes* carece de πνῆγος; la de *Paz* carece de epirrema y antiepirrema; las de *Lisístrata* y *Ranas* no tienen los tres primeros componentes; la de *Tesmoforiantes* no presenta κομμάτιον, oda, antioda ni antiepirrema.

⁹ Cf. P. Harsh 1934.

¹⁰ Cf. I. Rodríguez Alfageme 1997.

¹¹ Cf. J. Poe 1999, pp. 195, 201-202.

¹² Ya en 1836 Süvern señaló que los personajes de *Comensales*, la pieza perdida, eran dos hermanos, uno sensato (σῶφρον) y otro licencioso (καταπύγον) y que su oposición es paralela a la de los dos λόγοι de *Nubes* (apud T. Hubbard 1991, p. 92). Cf. *Nubes* 529. Parece ser, así, esta pieza perdida, un antecedente de Ἄδελφοί de Menandro y de *Adelphoe* de Terencio.

¹³ P. Walcot 1971: 35-36 destacó que, en tanto destinadas a los grandes festivales, las obras dramáticas atenienses debían apuntar a «a “popular” and not an élite audience», y que el

Sentada esta posición intencional del poeta, pensamos que *Nubes* es el ensayo más acabado de τραγωδία, a tal punto que su concepción es trágica más allá de una apariencia externa de comedia. D. Ambrosino¹⁴, en su estudio sobre las implicancias políticas del asunto de *Nubes*, particularmente en lo relativo al compromiso pueblo-aristocracia representado por la boda entre Estrepsíades y la sobrina de Megacles, señaló al pasar algunos rasgos que apuntan a esta concepción trágica:

- a) en la nota 61, a propósito del v. 1299 donde aparece la palabra ὕβρις en boca del Segundo Acreedor¹⁵, observa que Estrepsíades se conduce con ὕβρις¹⁶ al echar a sus acreedores, confiando en que lo aprendido por su hijo Fidípides le permitirá salir indemne e impune de esa situación ilegal;
- b) en p. 123 señala el “tragico errore” de Estrepsíades, de haber dado a su hijo una nueva herramienta para ser dominado por él: no solo es hijo suyo, lo que crea deberes al campesino, e inclinado a una vida de despilfarro y lujos, sino que ahora sabrá confundir y engañar a su padre con sofismas para mantener su posición ventajosa;
- c) en p. 124 califica como “patético” que el δῆμος, representado por Estrepsíades, desprecie la isonomía y recurra a un representante, un intermediario que sepa maniobrar el Discurso Más Débil;
- d) en p. 125 observa que “en *Nubes*, la idea de que el δῆμος se haga engañar se retoma, demostrándose trágicamente verdadera. La ruina del δῆμος, sin embargo, no es llevada a cabo por un demagogo de baja extracción, sino por un joven nacido caballero”.

También R. Harriott 1986, p. 169 señaló que el triunfo de Fidípides no lleva a un final inesperado pero feliz, sino a un “giro desconcertante y problemático”; dice que Estrepsíades sufre un “tragic reversal” (p. 175) y que la

público debía de ser participativo, dadas las reiteradas referencias a él por parte de los personajes de Aristófanes (no cree que haya habido distintos chistes para distintos niveles de público). T. Hubbard 1991, p. 94 piensa que en la parábasis de *Nubes* «every spectator is flattered by being invited to consider himself part of an elite». Nos parece poco probable que Aristófanes haya pretendido, en plena democracia, inducir a que su público se considere una élite, ni siquiera intelectual (cf. οὐ κωμῶν de *Nubes* 545); creemos que el poeta no se dirige a un solo sector del público ni está adulando al total, sino que exhorta a todos a que afinen su inteligencia como él afina su arte; cree capaz de ello a su audiencia.

¹⁴ D. Ambrosino 1986.

¹⁵ ταῦτ’ οὐχ ὕβρις δῆτ’ ἐστίν;

¹⁶ Cf. también P. Thiery 1987, p. 179.

pieza es «a tragi-comedy» (p. 177); T. Hubbard 1991, p. 88 opinó que el final de *Nubes* está «far more at home in Tragedy than in Comedy», en lo que concuerda J. Peter Euben 1996, p. 887 y 910 quien, además, observa que la *πάροδος* es más trágica que cómica (887) y considera la pieza como «a hybrid of tragedy and comedy» (884, cf. 887); por su parte, N. Slater 2002, p. 148 enumeró diversos pasajes del *corpus* aristofánico que comparan la comedia con rasgos de tragedias¹⁷; L. Edmunds, por la suya, señaló que las *nubes* asumen una «high tragic solemnity» en su censura de Estrepsíades (1452 ss.), que él considera irónica, y mencionó que el personaje cae en la ruina por haber creído en ellas¹⁸. K. Reckford 1976 advirtió que «reversal and recognition come close to tragedy» y que la pelea padre-hijo podría ser trágica, aunque para él solo se llega a un final absurdo y humillante, con el triunfo del “payaso” Estrepsíades¹⁹.

A partir de estas ideas, pensamos que no es meramente casual que haya un exceso ultrajante, un error, patetismo o una marcha ineludible hacia un fin. Creemos que Aristófanes quiso presentar la situación de *Nubes* como una tragedia disfrazada de comedia, es decir, como una *τραγωδία*. Desarrollaremos, para demostrar esta afirmación, algunos rasgos que consideramos destacables y discutiremos opiniones avanzadas por la crítica.

Es claro que la obra tiene la estructura de una comedia²⁰, no solo porque admita en escena una violencia no permitida por la tragedia²¹ cuando Estrepsíades es verdaderamente golpeado por su hijo, sino porque contiene elementos exclusivos del género, como el coro disfrazado (en este caso no de animales sino de diosas de la naturaleza) y la *παράβασις* que interrumpe la secuencia del asunto. Las bromas, las groserías, el *ὄνομαστὶ κωμῶδεῖν*, la paratragedia, son recursos típicos de la comedia y no de la tragedia²².

¹⁷ Cf. *Nubes* 534-5 (*Electra*; cf. H. Newiger 1961), *Lisístrata* 138, *Paz* 136 (*τραγικώτερος*), 146 (*τραγωδία γένει*), *Aves* 512, *Riqueza* 423-4.

¹⁸ L. Edmunds 1985, p. 224.

¹⁹ Cf. pp. 93, 100, 102, 117.

²⁰ Recordemos que la comedia comparte elementos con la tragedia: prólogo, *πάροδος*, *ἔξοδος*; los diálogos y cantos corales corresponden a los episodios y *στάσιμα* de la tragedia. Cf. J. Irigoín 1997, p. 19.

²¹ Cf. A. Sommerstein 2004, P. Cavallero 1996.

²² Hay también en *Nubes* motivos literarios habituales de la comedia: corridas y persecuciones, pereza del esclavo, alusiones al robo, la usura, la avaricia, la guerra dañina, severidad

No obstante esta indudable caracterización cómica, *Nubes* es una comedia “rara”, “distinta”. Por lo pronto, su “héroe” o “antihéroe” no triunfa en sus pretensiones, al igual que en *Tesmoforiantes*, donde el pariente de Eurípides tampoco logra su cometido; en las otras comedias, en cambio, el personaje central sale más o menos triunfante. J. Henderson 1990, p. 309 dice que en una comedia, la gente “like us” gana y el malo arrogante pierde. Cabe preguntarse quién es “como nosotros” en *Nubes*: ¿Estrepsíades, que pretende tergiversar las leyes a cualquier costo en beneficio propio?²³ ¿El Discurso Más Débil, que enseña a Fidípides a trastocar toda argumentación? Por otra parte, ¿quién gana en *Nubes*? Si Estrepsíades es “el pueblo”, Aristófanes parece criticarlo y el “héroe” termina escarmentado. Si realmente el público no aprobó la pieza, quizás *Nubes* no triunfó por esta crítica social y no solamente porque la audiencia no entendió la distinción “broma a Sócrates” / “censura a la sofística”. El mismo erudito afirma²⁴: «The comic hero(ine) does not, as is often supposed, stand up against society: rather (s)he represents the ideal society and shows how we might stand up against individual and collective forces that impede its attainment [...] For these reasons, comic hero(ine)s are always fictitious composites who represent ideal civic types – in spite of their misbehavior, which is always at the expense of acceptable scapegoats who are not fictitious». Esto puede aplicarse a varias

paterna, hijos como causa de amarguras, hijo descarriado, temor a la ruina económica, etc., etc. Cf. P. Cavallero 1996. R. Harriot 1986, p. 167 ss. señaló, empero, anormalidades estructurales frente a una comedia “habitual”: Estrepsíades debería haber aprendido de modo que, después de la parábasis, aparecieran los acreedores derrotados como preparativo de un festejo final; el agón padre-hijo debería preceder la entrada de Pheidippídes a la escuela y postergar así la parábasis. Pero la obra tiene dos agones, dos παραβάσεις, prólogo con dos secciones, πάροδος con preanuncio en *off* y diálogo lírico con Estrepsíades. La expulsión del campesino de la escuela lleva a un nuevo comienzo: un nuevo prólogo con dos secciones, un agón y, tras la segunda parábasis, es el padre, no el joven, quien echa a los acreedores usando violencia.

²³ Tengamos presente que Diceópolis, por ejemplo, si bien “viola” la legislación haciendo una tregua personal, intenta que el pueblo lo imite porque la guerra daña a todos; si Trigeo vuela en un escarabajo alado, es porque la Paz beneficiará a todos; si Lisístrata presiona a los soldados atenienses, es para bien de todos; si Praxágora engaña a los ciudadanos, es para hacer ver por el absurdo que puede haber una legislación diferente; si Crémilo hace que Pluto vea, es para que los justos y piadosos sean recompensados. Estrepsíades, en cambio, pretende solamente un beneficio personal para lo cual perjudica a los demás al dejar impagas sus deudas y al recurrir a sofismas.

²⁴ J. Henderson 1990, pp. 311-312.

comedias de Aristófanes, pero no a *Nubes*: ¿representa Estrepsíades la «sociedad ideal», los «tipos cívicos ideales»? Estrepsíades tiene mala conducta y es escarmentado, aunque el chivo expiatorio es Sócrates, personaje de base ‘no ficticia’ si bien caricaturizado; sin embargo de este castigo final contra Sócrates, no parece que Estrepsíades sea propuesto como ideal sino como advertencia de lo que NO hay que hacer²⁵. Así, pues, según la línea afirmada por J. Henderson, *Nubes* también se escapa de las “normas” y resulta una comedia extraña.

P. Pucci 1960, pp. 117 ss. sostuvo que Aristófanes siempre presenta como “héroes” a desertores, corruptos, locos, anárquicos, personas que en principio violan el νόμος momentáneamente para en realidad defenderlo y eliminar sus defectos; “héroes” que usan mucho de la ὑβρις dialéctica del λόγος ἥττων. Pensamos que Aristófanes presenta personajes que deben recurrir a una acción absurda o hiperbólica para lograr un cambio sustancial en la πόλις. Si ese personaje “heroico” es alguien que se presenta como inicialmente contrario a la πόλις y a las costumbres patrias, se podría pensar que en *Nubes* es Sócrates el héroe, pues él parece ser el innovador; sin embargo, es Estrepsíades quien quiere violar los νόμοι y recurre infructuosamente a Sócrates. Si el personaje “heroico” usa la ὑβρις dialéctica del λόγος ἥττων, entonces lo sería Fidípides, pues este pretende demostrar que es justo golpear a los padres²⁶. Nos parece que, de acuerdo con este análisis, también es evidente que el “héroe cómico” presenta en *Nubes* una gran dificultad.

¿Puede Estrepsíades ser considerado un personaje “trágico”? Para K.

²⁵ No concordamos con K. Reckford 1991, p. 136, para quien Estrepsíades muestra a los atenienses que ellos deben ser como él, es decir, “resilientes”, resistentes a toda humillación y frustración, con capacidad para superarlas. Pensamos que eso puede mostrarlo un Diceópolis, pero no Estrepsíades.

²⁶ P. Pucci afirma que “Socrate non è il personaggio positivo, ma il bersaglio polemico” (p. 122), que la ambigüedad de Aristófanes deja que el público juzgue como impío a Sócrates y que los personajes positivos estén contaminados de sofística (p. 121), que “la storia finisce drammaticamente proprio perchè manca quel miracolo, quel’ eroe positivo capace di realizzare l’elemento favoloso che salva la situazione compromessa (...) Socrate e la sofistica non si salveranno dall’ ira di Strepsiade e di Ermes” (122-123). Pensamos que Estrepsíades se contamina de sofística para mostrar qué no debe ser hecho y que la pieza muestra una diferencia entre la reflexión socrática, que intenta apartar a Estrepsíades de sus intereses ilegales, y el λόγος ἥττων que permite violar la ley. Parece claro que si Estrepsíades no es “héroe positivo” es porque no se trata de un típico personaje cómico.

Reckford 1991, no lo es ni lo necesita ser porque Estrepsíades ejemplifica esa “capacidad de recuperación” que hoy está de moda en el ámbito de la psicología con el nombre de “resiliencia”, por la cual se sobrevive a toda humillación y frustración²⁷. El mismo J. Henderson ya citado observa en otro trabajo²⁸ que, mientras que en la comedia el foco está en el hombre ordinario representado por un héroe ficticio, en la tragedia el foco es la *élite*; pero asimismo destaca que a los fines cómicos es *élite* todo quien ejerce ambición política, cualquiera sea su clase. En este sentido, si bien los miembros del φροντιστήριον de Sócrates son calificados como καλοὶ καὶ ἀγαθοί por Estrepsíades (v. 101)²⁹, lo cual puede asociarlos a una *élite* intelectual, el mismo Estrepsíades sería elitista al pretender ajustar el funcionamiento de la justicia a sus necesidades y, de tal manera, su pretensión tendría un alcance “trágico”.

Si lo analizamos según las categorías de A. Lesky 1970, Estrepsíades no sería personaje “trágico”, al menos *prima facie*. Es decir, Estrepsíades no es un personaje ‘encumbrado’; aparece como un campesino venido a la ciudad, de pocas ‘luces’, endeudado. Sin embargo, él mismo dice que es propietario de un campo en el que acostumbraba tener abundancia de productos, tiene todavía esclavos (vv. 5, 18, 56, 1485) y mereció que una aristócrata como la hija de Megacles fuese desposada con él, es decir, mereció ser considerado un buen partido. Visto así, Estrepsíades está en buena posición, salvo por la situación financiera que lo aqueja. Si, por otra parte, Estrepsíades representa al pueblo, como sostiene D. Ambrosino 1986, aunque no tenga el encumbra-

²⁷ Cf. K. Reckford 1991: 125; «he is not a tragic hero» p. 127. Para el erudito, Aristófanes presenta temas prominentes de la *Hécabe* de Eurípides (desmoralización, pérdida de valores) pero «transmutes tragic pity and terror into comic laughter and comic reassurance». Reconoce, sin embargo, que “corre el peligro de ser” héroe trágico o paratrágico o “trygic” (p. 128) porque Reckford encuentra similitudes del personaje con el mito de Ixión (cf. K. Dover 1968 p. lxxviii, A. Köhnken 1980). Nos llama la atención que el estudioso, quien buscó muchas asociaciones entre este mito y la comedia (que Ixión fue purificado pero vuelve a cometer ὕβρις, que se acuesta con un nube en forma de Hera, que la familia de στρέφω puede aludir a la rueda a la que es atado Ixión, que hay vínculos léxicos), no mencione que el “argumento sofístico” que supone dado por Ixión (que si Zeus actuó como lo hizo con su esposa, cómo no haría lo mismo él, un mortal, cf. p. 128) es el mismo que da el λόγος ἤττων en *Nubes* 1080-2 y que retomará Menandro en *Samia* 589 ss.

²⁸ Cf. J. Henderson 1993, pp. 309 y 311.

²⁹ μεριμνοφροντισταὶ καλοὶ τε καὶ ἀγαθοί.

miento de la nobleza y de la riqueza aristocrática, queda enaltecido por su propio simbolismo o representación: es el δῆμος mismo.

Además, el personaje, para ser ‘trágico’ según A. Lesky, debe ser consciente de que marcha hacia su destrucción o hacia algo que puede perjudicarlo, y, empero, no puede evitar hacerlo porque ese camino está impuesto por su propio carácter o por sus criterios o valores, como en los casos típicos de Edipo o de Antígona, o mantiene su proceder con cierto empecinamiento. Estrepsíades está cegado por las deudas; intenta que su hijo vaya al φροντιστήριον y este se niega; va él mismo y resulta un fracaso; sin embargo, insiste y obliga a su hijo a asistir a las clases (860 ss.) y, conscientemente, declara que le interesa que al menos aprenda el Discurso Más Débil, ‘peor’ o ‘injusto’ (v. 885)³⁰ y rechaza la posibilidad que le da el mismo λόγος ἥττων tras el ἀγών, cuando le pregunta si deja a su hijo para que él lo instruya o si se lo lleva a casa (1105-6)³¹. Aquí aparece la ironía trágica, cuando el mismo Fidípides le advierte que se arrepentirá (865):

Por cierto con el tiempo, alguna vez vas a sufrir por esto³².

Anticipo no solo del castigo corporal con que el joven va a vengarse de su padre amparado en sofismas retóricos, sino también del castigo que implica el no haber evadido las deudas y haber agravado su relación con los acreedores maltratados, anticipo que coincide con el del corifeo en 1113, dicho en aparte al concluir el primer ἀγών (“Creo que vas a arrepentirte de esto”³³) y con el anuncio de un inminente castigo para el campesino, dicho por el coro en 1307-1320. Pero el anticipo de Fidípides resulta una ironía trágica porque, si bien no sabemos qué será de él ni parece estar en el φρον-

³⁰ ἐὰν δὲ μή, τὸν γοῦν ἄδικον πάση τέχνῃ P. Pucci 1960, p. 11, interpreta que este sería un ‘tercer discurso’ y que no es claro por qué sería una alternativa. Pensamos que Estrepsíades se refiere al λόγος ἥττων, el segundo discurso o argumentación, porque en realidad es este el que le interesa, pues se ocupa de asuntos injustos tergiversando las leyes mediante sofismas. De ahí que la propuesta de P. Pucci de considerar interpolados los vv. 883-5 no es necesaria.

³¹ Πότερα τοῦτον ἀπάγεσθαι λαβῶν βούλει τὸν υἱόν, ἢ διδάσκω σοι λέγειν; Los mss. RVAMU los atribuyen a Sócrates. Sobre el problema textual que hay aquí cf. P. Cavallero 2005.

³² ἢ μὴν σὺ τούτοις τῷ χρόνῳ ποτ’ ἀχθέσει. Todas las traducciones de *Nubes* corresponden a la versión ‘porteña’ elaborada por el equipo de investigación que dirijo (UBACYT F 153, 2004-2007).

³³ χωρεῖτε νυν. Οἴμαι δὲ σοὶ ταῦτα μεταμελήσειν.

τιστήριον en el momento del incendio (Sócrates lo despide en v. 1169 poniendo distancia de él y Fidípides no queda incorporado a la ‘escuela’), queda claro que su padre conoce y denuncia sus tácticas, aunque se muestre violentamente impotente para combatirlos. Además, tal como Estrepsíades se lo anuncia ya en el v. 40³⁴, las deudas van a volverse contra el mismo Fidípides alguna vez, sea porque deba heredarlas él, sea porque quede en la ruina toda la familia. Así, entonces, Estrepsíades se parece a un Creonte que, empecinado en una conducta errónea, ante los perjuicios de su proceder, no atina a modificarlo hasta que ya es demasiado tarde. Estrepsíades procede con ἄτη, con un encegucimiento que no le deja ver la burla que le hacen las Nubes cuando se le explica que ellas se mimetizan con lo que ven (346 ss.): si ven a un pederasta se hacen centauros; si ven a un ladrón, lobos; si ven a un cobarde, se tornan ciervos; si ven a un homosexual, toman el aspecto de mujeres; asimismo, si ven que Estrepsíades es deshonesto e intenta infringir las leyes, se harán como él³⁵. Pero Estrepsíades no ve esto, solo ve sus deudas y pretende anularlas a cualquier precio. Para K. Reckford 1991, p. 132 el desastre de Estrepsíades «was more a comic ἀπάτη than a tragic ἄτη». Sin embargo, el motivo del engaño, si bien es tradicional en la comedia, habitualmente perjudica a los enemigos del “héroe”, salvo que sea meramente episódico³⁶: en este aspecto del engaño, *Nubes* también se aleja del género. Estrepsíades, entonces, aun sabiendo que elige un recurso “injusto”, que se fuerza a sí mismo inútilmente y que coacciona a su hijo, sigue adelante con su plan.

Por otra parte, A. Lesky plantea que una tragedia puede responder a tres esquemas diversos: una visión absolutamente trágica del mundo, un conflicto trágico absoluto o una situación trágica. En el caso de Estrepsíades, nos hallaríamos en la “situación trágica”, la de tener que resolver su problema de deudas, sea afrontándolas legalmente o eludiéndolas ilegalmente; situación trágica porque la primera posibilidad implica un esfuerzo enorme y el riesgo de ruina total, y la segunda implica quebrar su habitual estado de campesino tranquilo (vv. 43 ss. y la imagen ‘teñir su naturaleza’ empleada

³⁴ ἴσθ’ ὅτι εἰς τὴν κεφαλὴν ἅπαντα τὴν σὴν τρέπεται.

³⁵ Además, si como opina L. Edmunds 1985, p. 222, la nariz es símbolo de engaño y a ello alude la referencia a las narices de las *Nubes* (v. 344), entonces Estrepsíades está afectado por ἄτη al no comprender que pueden engañarlo en la supuesta ayuda que le ofrecen.

³⁶ Cf. P. Cavallero 1996 n° 100 ss.

por el Coro respecto de él en v. 516³⁷) y ponerse a practicar lo que no sabe y a desafiar las leyes. Pero esta situación se remonta a otra peor, que es la del casamiento con una aristócrata acostumbrada a una vida de lujos y placeres: este hecho aparece relatado en el prólogo y queda fuera de la economía de la obra, imposible de ser modificado pero gravitante sobre ella, como el oráculo que pesaba sobre Edipo. La solución buscada por Estrepsíades podría ser equiparable a la de Diceópolis en *Acarnienses*, en la medida en que este también se aparta de las decisiones de su πόλις y pacta una tregua personal; pero allí el bienestar de Diceópolis no daña al resto sino que se presenta como un incentivo digno de ser imitado, mientras que Estrepsíades viola las leyes, perjudica a sus acreedores y, además de no lograr su intención, es censurado abiertamente por las diosas, quienes emiten la explicación como una sentencia divina inusitada en la comediografía (1454-5):

Vos mismo por cierto sos culpable de esto,
por haberte volcado hacia asuntos sucios³⁸.

Además, el absurdo cómico que representa la tregua personal de Diceópolis o la asunción del poder por parte de mujeres disfrazadas no se da aquí: el tergiversar las leyes mediante argumentos sofistas es una posibilidad real en los tribunales, no un absurdo hiperbólico.

Aunque el término aparece poco³⁹, la ὕβρις de Estrepsíades es presentada desde el comienzo: M. Marianetti 1992, p. 85 califica como “infatuation” su casamiento con una aristócrata y su deseo de vivir por encima de sus posibilidades; además, él pretende vincular a su hijo con gente de otro tipo, si bien los del φροντιστήριον son καλοὶ καὶ ἀγαθοί, como lo es Fidípides por sus costumbres, pero este los rechaza en principio porque no valora lo intelectual del φροντιστήριον sino que desprecia su suciedad, su pobreza, su charlatanería (cf. v. 102 πονηροί, ἀλάζονες)⁴⁰; también comete ὕβρις el campesino cuando pretende él mismo, que se sabe poco memorioso (129-130, 484-

³⁷ νεωτέροις τὴν φύσιν αὐτοῦ πράγμασιν χρωτίζεται.

³⁸ αὐτὸς μὲν οὖν σαυτῷ σὺ τούτων αἴτιος, στρέψας σεαυτὸν εἰς πονηρὰ πράγματα.

³⁹ ὕβριστής en 1068 con el valor de ‘impetuoso’, ‘fugoso’ y aplicado por el Discurso Más Débil a Peleo en referencia a su rendimiento en la cama; en 1299 el Acreedor 2º califica de ὕβρις el ultraje que le hace Estrepsíades al echarlo sin pagarle; en 1506 Estrepsíades usa el verbo ὕβρίζω al acusar al φροντιστήριον de ultrajar a los dioses.

⁴⁰ αἰβοῖ, πονηροί γ’, οἶδα, τοὺς ἀλάζονας, τοὺς ὀχριῶντας, τοὺς ἀνυποδήτους λέγεις, ὧν ὁ κακοδαίμων Σωκράτης καὶ Χαιρεφῶν.

5), acceder a las artes de las Nubes, es decir, del lenguaje capaz de defender la verdad o de tergiversarla, y toma así una decisión riesgosa, pretendiendo además manejar a gusto el arte divino; comete ὕβρις cuando, instruido ya su hijo, desprecia al público diciéndole:

¡Desdichados! ¿Por qué están sentados como estúpidos, ustedes, ventajas para nosotros los ingeniosos, piedras, número, mero rebaño, ánforas amontonadas? (1201-3)⁴¹.

Lo cual contiene, no obstante la agresividad y el posible tono jocoso, una verdad profunda aplicable en los insultos a él, que también es víctima, pero, en la idea del ‘aprovechamiento’ (κέρδη), contiene una verdad aplicable a los σοφοί, los ingeniosos retóricos-sofistas faltos de ética que, mediante los artificios del lenguaje, conducen a la masa por las narices; también – y sobre todo – comete ὕβρις Estrepsíades cuando acusa a las diosas Nubes de ser responsables de su situación (1452-3); y comete ὕβρις asimismo cuando recurre a la violencia vengativa, amparado en el supuesto consejo de Hermes (1478 ss.). Esto aparece como una especie de *deus ex machina* de habitual uso trágico.

Como suele ocurrir, esta ὕβρις provoca una ἁμαρτία⁴², a la que D. Ambrosino hizo referencia, opinando que el error fue darle a su hijo herramientas para dominarlo; quizás, dado que él mismo obligó a su hijo a instruirse, más exactamente el error fue pensar que el hijo usaría esas herramientas a favor del padre y no a su antojo o provecho personal. Esta ἁμαρτία es irónica porque su resultado se vuelve contra él exactamente del mismo modo en que él planeaba ultrajar a los demás.

Al incurrir en ἁμαρτία, Estrepsíades experimenta una περιπέτεια, es decir, un incidente imprevisto que torna la supuesta felicidad en desgracia. Esta caída estaba anunciada por las irónicas sugerencias del coro relativas a la disponibilidad del campesino, que encierran el castigo (804-812), y que culminan con la advertencia “Puede ocurrir que las cosas se den vuelta en otro sentido”⁴³. La peripecia se da cuando Estrepsíades acababa de hacer alarde de su pretensa superioridad sobre los Acreedores, en una actitud que nos re-

⁴¹ εὖ γ', ὃ κακοδαίμονες, τί κάθησθ' ἀβέλτεροι, ἡμέτερα κέρδη τῶν σοφῶν. ὄντες λίθοι, ἀριθμός, πρόβατ' ἄλλως, ἀμφορῆς νενησμένοι;

⁴² Cf. S. Saïd 1978, P. Cavallero 1984.

⁴³ C. Segal 1969, p. 190 compara *Nubes* 1458-1461 con la moralización de Darío en *Persas* 742 de Ésquilo y opina que el final parece «a *peripeteia* of tragedy».

cuerda la de Yocasta cuando descrea de los oráculos⁴⁴, y casi inmediatamente, después del *στάσιμον* sobre la *ὑβρις*, llega el mensajero de Corinto que inicia la revelación contraria⁴⁵; tras ese alarde del campesino, también después de un canto coral, el que anuncia la necesidad de un castigo para el *σοφιστής* (1309), entra el mismo Estrepsíades huyendo de los golpes de su hijo (1321 ss.) y debe entonces afrontar el segundo *ἄγών* de la pieza, en el que argumenta inútilmente, pues su hijo lo derrotará con hábiles pero sofisticadas refutaciones. El coro, en la *ὀδὴ* que inicia el *ἄγών* propiamente dicho (1345 ss.), le da a entender que es responsabilidad suya lo ocurrido y que, habiéndose equivocado, vea ahora cómo arreglar el asunto. Dice expresamente:

Tuya es la tarea, anciano, de pensar cómo vas a dominar a este hombre: porque este, si no hubiera sido persuadido por alguien, no sería tan maleducado. Pero hay algo que lo envalentona: es evidente la arrogancia de este hombre⁴⁶.

De tal modo, producida la *peripecia*, el coro divino anticipa la responsabilidad del personaje trágico, que queda confirmada por su derrota en el *ἄγών*.

Faltaba a nuestro trágico Estrepsíades realizar su *ἀναγνώρισις*, es decir, el reconocimiento de su situación, si no de su identidad: Estrepsíades debía reconocer la gravedad de la situación a la que arribó, como hace Creonte en *Antígona* 1272⁴⁷ o como hace Admeto en *Alceste* 940. El campesino llega a esto en el *ἀντιπνῆγος* del segundo *ἄγών* cuando, ante el argumento de que es necesario golpear también a las madres, manda al Báratro a su hijo y a Sócrates y al *λόγος ἥττων* (1447-1451). Sin embargo, no se reconoce a sí mismo como responsable del hecho, sino que acusa a las diosas Nubes (“Por ustedes, Nubes, sufro yo esto, después de confiarles todos mis asuntos” 1452-3); y cuando ellas lo declaran culpable (*αἴτιος* 1454) por tornarse a asuntos sucios, él se reconoce inepto (rústico y viejo: *ἄγροικον καὶ γέροντα*

⁴⁴ M. Marianetti 1992, p. 101: «As in a tragic plot, Strepsiadés’ transient gaiety about his temporary victory over his creditors will undergo a sudden setback –a reversal which reflects also on the Clouds-chorus’ advice to Strepsiadés».

⁴⁵ Cf. *Edipo rey* 857-8.

⁴⁶ *σὸν ἔργον, ὃ πρεσβῦτα, φροντίζειν ὅπη τὸν ἄνδρα κρατήσεις, ὡς οὗτος, εἰ μὴ τῷ πεποιθῆεν, οὐκ ἂν ἦν οὕτως ἀκόλαστος, ἀλλ’ ἔσθ’ ὅτῳ θρασύνεται· δῆλον <γε τοι> τὸ λῆμα τὰνθρώπου.*

⁴⁷ Este ejemplo lo menciona M. Silk 2000, p. 218 junto con el de Knemon en *Dýskolos* 713; el caso de la pieza de Menandro da otra prueba del influjo de la tragedia en la *véa*.

1457) pero reprochando a las diosas no haberlo advertido. Cuando ellas explican que proceden así siempre que alguien procede como él, para enseñarle a temer a los dioses (y por lo tanto, a respetar las leyes establecidas), sólo entonces dice Estrepsíades:

¡Ay, Nubes!, es malo pero justo, porque no debía yo birlar la plata que había pedido prestada (1462-4)⁴⁸.

Empero, aunque reconoce su mal proceder, no reconoce que él tuvo la idea de usar en su beneficio el λόγος ἥττων; traslada la culpa “al roñoso de Querefonte y a Sócrates” (1465)⁴⁹, quien intentó disuadirlo repetidamente de dedicarse a esos intereses; y aunque reconoce su “chifladura” (παρανοΐας) y su locura (ἐμαινόμεν 1476) por haber ultrajado a los dioses (y, con ello, a la Δίκη)⁵⁰, usa el incendio del φροντιστήριον como un *deus ex machina* sugerido supuestamente por Hermes, el dios del comercio y de los engaños, el dios que robó las reses a Apolo, para transferir a otros su propio castigo. Cuando dice “y hoy voy a hacer que alguno de ellos pague su castigo, aunque sean muy fanfarrones” (1491-2)⁵¹, parece sugerir que simplemente descarga su impotencia contra alguien, si bien sabe en el fondo que no son ellos los culpables. La ἀναγνώρισις, pues, es trágica porque lo hace totalmente consciente de su caída y de su impotencia para revertirla.

E. Kopff 1977 afirmó que en el incendio final Sócrates es muerto y que esto representa la aversión de Aristófanes por el filósofo, muerte que fue rechazada luego por F. Harvey 1981 y por M. Davies 1990. En una comedia pura sería imposible una muerte; en una tragedia es posible que se la dé a entender, aunque no aparezca en escena y se oigan voces en *off*, como en el caso de los hijos de Medea o en el de Agamenón y Casandra. En el caso de

⁴⁸ ὦμοι, πονηρά γ', ὃ Νεφέλαι, δίκαια δέ: οὐ γάρ με χρῆν τὰ χρήμαθ' ἀδανεισάμην ἀποστρεῖν. Cf. 1437 cuando, derrotado por Fidípides, reconoce que “es conveniente que nosotros lloremos si no hacemos lo justo”.

⁴⁹ νῦν οὖν ὅπως, ὃ φίλτατε, τὸν Χαιρεφῶντα τὸν μιὰρὸν καὶ Σωκράτη. ; Bien señala M. Marianetti 1992, p. 85, que el campesino también le echó la culpa de su casamiento a la casamentera y de los gustos de Fidípides a su esposa: Estrepsíades no reconoce sus errores.

⁵⁰ M. Silk 2000, p. 362 cree que Estrepsíades se vuelve religioso de pronto y que eso no resulta convincente. Estrepsíades no evoluciona en esto: sus creencias en los dioses siguen siendo las mismas (siguió jurando por Zeus a pesar de las divinidades del φροντιστήριον); no hay una “conversión” sino un “darse cuenta” de que las acciones no se adecuaban a las creencias.

⁵¹ κἀγὼ τιν' αὐτῶν τήμερον δοῦναι δίκην ἐμοὶ ποιήσω. Κεῖ σφόδρ' εἶς' ἀλάζωνες.

una τρυγῶδιά como esta, que tiene en escena, a lo largo de la pieza, la puerta de casa de Sócrates, a cuyo techo se suben un esclavo (1485) y el mismo Estrepsíades (cf. 1501), parece lógico pensar que, aunque el incendio sea efectuado, los ocupantes escapen al comenzar el derrumbe así como los mismos atacantes debieron bajarse del techo para no sufrir los efectos del incendio: de ahí que los verbos “voy a afixiarme” ἀποπνιγήσομαι (1504) y “voy a achicharrarme” κατακαυθήσομαι (1505) aparezcan en futuro como acción no consumada sino como un temor⁵², y que Estrepsíades dé la orden “perseguí, echá, pegá” (1508) con imperativos de infectivo, verbos que sugieren claramente una corrida, una persecución duradera no para detener a los que huyen sino para expulsarlos a golpes y posiblemente continuarla a modo de ἔξοδος⁵³. Llama la atención que M. Silk 2000 insista en la muerte de Sócrates, censure en F. Harvey y en M. Davies el recurrir a pruebas ajenas a *Nubes* y, sobre todo, que él mismo afirme que el futuro ἀποπνιγήσομαι indica «una señal directa de la inminencia de la muerte» y pretenda apoyar esta interpretación con un pasaje de Heródoto cuyo verbo está nada menos que

⁵² Cf. 1385 y 1389, en el πνῖγος del segundo ἀγών, cuando Estrepsíades dice “y ahora vos, ahogándome (ἀπάγων, en infectivo) a pesar de que yo gritaba y vociferaba que tenía ganas de cagar, no te atrevas a llevarme afuera, ¡roñoso!, a la puerta, sino que, acogotándome (πνιγόμενος, en infectivo), ahí mismo me hice caca”. Los participios en infectivo señalan que la acción “se hacía”, “estaba cumpliéndose” porque Pheidippídes realmente golpeaba a su padre.

⁵³ F. Harvey 1981, p. 340 s. argumentó que solo un paralelo trágico tiene los verbos en futuro (Eurípides, *Antíope* fr. 56 Page) y precisamente en él la posible víctima no muere; que los términos οἴμοι, δειλαίσις, τάλας, κακοδαίμων, son típicamente cómicos y utilizados en contextos que no implican muerte, como ἀπολείς, y que δίωκε se usa en *Caballeros* cuando el coro persigue a Cleón. También destaca que nada en el texto sugiere que la puerta de casa esté bloqueada, como para impedir la huida. En cuanto a M. Davies 1990, quien retoma trabajos de Meuli inaccesibles a nosotros, se inclina por interpretar que el objetivo es derruir el techo para hacer inhabitable la casa, porque lo que se busca es una evacuación más que la muerte de sus habitantes; que no hay linchamiento sino ‘justicia popular’ presentada como alternativa a una legislación represiva. Destacamos que Fidípides no parece estar en el φροντιστήριον: Sócrates lo despide gustosamente en 1169, Estrepsíades entra con su hijo a su casa para festejar en 1212, sale golpeado por él de su propia casa en 1321 y, en 1475, después del segundo ἀγών, nada sugiere que Fidípides, en vez de volver a su casa, entre al φροντιστήριον, donde no tiene ya nada que hacer; tampoco hay indicación de que el joven se queje por el asalto al φροντιστήριον o que sea él alguno de los discípulos que lo hacen. Por lo tanto, Estrepsíades no piensa que puede dañar a su hijo si ataca el φροντιστήριον porque Fidípides no está allí. — Véase ahora C. Fernández 2005.

en aoristo⁵⁴. Pensamos nosotros, en cambio, que aquí habría una combinación de efectos trágicos limitados a las convenciones dramáticas que evitan la muerte en escena pero sí admiten golpes en una comedia. De tal modo, el final es más cómico que trágico. En realidad resulta casi grotesco, porque pretende hacer reír o, al menos, sonreír⁵⁵, cuando el crimen del incendio es una venganza inútil⁵⁶ y cuando la situación de Estrepsíades es triste: triste por lo que hizo y por lo que le espera. Más trágico es para el público si, σοφός y δεξιός, se reconoce al menos por aproximación en el héroe burlado.

C. Franco señaló que todo elemento que resultase “raro” para una comedia era asociado a la tragedia⁵⁷: así, por ejemplo, la invocación que hace Sócrates al coro de Nubes (263 ss.) contiene un cambio de tono y de métrica, una solemnidad religiosa que vincula con lo trágico; el mismo lenguaje de Sócrates resulta de un nivel diverso del de Estrepsíades, más elevado y “culto”, más “técnico” y carente de groserías. Ciertos vocablos que Franco menciona como típicos de la parodia trágica, aparecen en *Nubes* pero no precisamente en pasajes que puedan ser considerados de paratragedia: σοφισμα, por ejemplo, μηχανήμα, πόρος; σοφισμα es usado por Estrepsíades al considerar una ‘invención’ democrática el hecho de poder medir la tierra de todos (v. 205), lo cual es una alusión política; μηχανή aparece en boca de Sócrates (479) cuando ofrece al pretense aprendiz “herramientas”, “mecanismos”, “tácticas” para su crecimiento personal, y Estrepsíades lo interpreta literalmente como vocabulario bélico y piensa en intenciones agresivas por parte del maestro; Sócrates califica como ἄπορος “falta de recursos” a su alumno, además de rústico, torpe y olvidadizo (629); el coro llama ἄπορον una situación sin salida que requiera otra reflexión (702), actitud que también Sócrates le aconseja con el verbo ἀπορέω en v. 743. Pensamos que

⁵⁴ Cf. M. Silk 2000, p. 360 n. 18; el pasaje es Heródoto, II 169.3 οἱ δέ μιν ἀπέπνιξαν καὶ ἔπειτα ἔθαψαν.

⁵⁵ No creemos, como M. Silk 2000, p. 360 que Aristófanes haya perdido sus “instintos” estilísticos ni sus afirmaciones ni su humor (cf. también p. 364). Para concentrarnos solamente en el final, la consulta a Hermes, el tono con que se presenta el incendio y la posterior persecución son humoradas. No es *Nubes*, tampoco, una ‘tragicomedia’; sobre esto cf. H. Barnes 1964.

⁵⁶ Inútil porque no soluciona nada, ni siquiera que Pheidippides (y/o sus representados) sepa manejar el λόγος ἥττων. Esto da un sabor similar al final de *Agamenón* o de *Coéforos*, es decir, de una venganza que no arregla las cosas.

⁵⁷ Cf. C. Franco 1988, p. 221.

las connotaciones trágicas que pueden tener estos vocablos no se aplican a pasajes en los que haya parodia de otras piezas dramáticas⁵⁸ sino a la situación misma del personaje: resulta “trágicamente” grotesco que Estrepsíades piense que la agrimensura es δημοτικόν por el hecho de aplicarse a toda la tierra, así como es grotesco que interprete literalmente toda metáfora y no tenga capacidad intelectual para resolver situaciones complejas. Se apuntaría así a que es trágico en tanto “conflicto sin salida” que el pueblo representado por Estrepsíades no halle recursos para salir de su situación y se ilusione con soluciones mágicas. Por otra parte, podemos añadir, en este aspecto del lenguaje, que el hecho mismo de que el coro esté compuesto por diosas de la naturaleza lo acerca más al ámbito de lo trágico que al de lo cómico⁵⁹, como así también su lenguaje con compuestos de estilo esquiléo: ὄμβροφόροι (299), πολυέρατον (301), μυστοδόκος (303).

Estos aspectos grotescos, que disfrazan de comedia algo profundamente trágico, hacen al πάθος tan propio de la tragedia. Es patético que Estrepsíades se vea inerte ante la situación y solo alcance a recurrir a la violencia autojustificada, es decir, a usar los mismos métodos empleados por Fidípides para imponerse a su padre; así como es patético que Estrepsíades perciba como “justa” su intención de hacer desaparecer las deudas de las que no se siente responsable, si bien es responsable de que su hijo se haya inclinado, primero, a conductas de despilfarro aristocrático en vez de trabajo productivo y, luego, a procedimientos dolosos que también le resultan un boomerang dañino. Si bien la pieza puede crear “simpatía” hacia el “héroe” en tanto expresa los problemas de un sector débil de la sociedad⁶⁰, el público δεξιός sabrá reconocer que la actitud del personaje fue trágicamente sui-

⁵⁸ Sobre la identificación de parodias trágicas, cf. E. Schlesinger 1936 y 1937.

⁵⁹ P. Thiery 1987, pp. 179 ss. ubica la relación del público hacia el coro de *Nubes* en el tipo público-testigo, es decir, en aquella en la que el coro no representa al público, como se da también en *Aves* y *Ranas*, y observa que las Nubes actúan como un coro trágico que castiga la ὕβρις de Estrepsíades y de Sócrates, pero el público no es árbitro porque no puede ni asociarse ni sustituir al coro. P. Pucci 1960, pp. 41-42 clasifica los coros aristofanescos como a) cómplices del héroe y voceros del poeta desde el principio, b) adversarios primero pero cómplices a partir de un ἀγών. En *Nubes* habría una posición ambigua al comienzo y, tras el ἀγών, apoyaría a Estrepsíades como salvable, «ma in pratica manca nelle *Nuvole* l'eroe positivo, e ciò le rende uno dei più moderni drammi di Aristofane, perchè le idee del poeta sono diventate tutte personaggi, e come nel caso delle nuvole, personaggi contraddittori».

⁶⁰ Cf. P. Cavallero 2005 b.

cida. Esto le producirá temor φόβος y compasión ἔλεος, en una especie de κάθαρσις trágica que tendría la intención admonitoria de que no se debe imitar a Estrepsíades⁶¹. Porque la comedia no pretende, como afirma Reckford 1976, p. 90, que el espectador deje afuera sus problemas y ansiedades⁶², sino que hace que se los enfoque con otra lente, sin olvidarlos; si no es, como propone Horacio para la sátira, “decir la verdad riendo”⁶³, sí es una invitación a “meditar a través de la risa y a pesar de ella”.

El ejemplo de Estrepsíades, aunque no sea “mítico”⁶⁴, cumple la misma función del μῦθος: advierte al pueblo contra peligros internos, en este caso la retórica-sofística, pero también sobre su propia conducta, como puede ser leída *Troyanas* de Eurípides, por ejemplo, o como el mismo Aristófanes hace en *Caballeros*.

Con este análisis pretendimos demostrar:

- 1) que Aristófanes presentó *Nubes* como una práctica clara de su teoría literaria mostrándose un gran innovador, σοφός y δεξιός, no solo en la estructuración formal de su pieza y en los recursos empleados sino también en la concepción global de la misma, de modo tal que ella aparece como una τρυγωδία, es decir, una tragedia en disfraz de comedia, uniendo las dos máscaras del teatro⁶⁵, para destacar que su obra no es una mera distracción sino que trata con bromas un tema serio y relevante, digno de reflexión. Disentimos de M. Silk 2000, p. 358, quien ve en la pieza, para él esencialmente satírica más que “trygódica”⁶⁶, “una peculiar extrañeza respecto de las propias normas habi-

⁶¹ Para K. Reckford 1974 hay una catarsis cómica según la cual se lucha contra lo intelectual triste, desesperanzado, semimuerto del φροντιστήριον y se exalta la liberación de ansiedades, la renovación de energías, la alegría dionisíaca del festival. No creemos que Aristófanes, también intelectual, haya atacado la intelectualidad de los filósofos, ni siquiera la de los rétores, sino el uso antiético de la sofística. Cf. ahora P. Cavallero 2005.

⁶² K. Reckford 1976, p. 91 reconoce después: «El escape que ofrece no es negativo, solo de los problemas, sino dentro de una perspectiva celebrativa de cuerpo, mente y espíritu que transforma los antiguos problemas familiares y provee de una nueva y jocosa perspectiva con la que ellos pueden ser vistos».

⁶³ Cf. Horacio, *Saturae* I 1.24-25 “ridentem dicere uerum / quid uetat?”.

⁶⁴ A pesar de la propuesta de K. Reckford 1991.

⁶⁵ K. Reckford 1991, p. 136 llama a esto “flirtear con la tragedia”.

⁶⁶ M. Silk 2000, p. 367. Sin embargo, al final de su obra Silk reconoce que «the construction, the ideology, the texture, the whole conception of the play, seem to imply a craving for a tragic respectability and dignity which popular comedy can hardly satisfy» (p. 415).

tuales de Aristófanes”: si Aristófanes tuvo normas, ellas fueron precisamente no esquematizarse, no repetirse, no atarse⁶⁷;

- 2) que el poeta mostró de este modo su habilidad y originalidad artística; y así, tampoco en esto concordamos con M. Silk 2000, p. 361, para quien Aristófanes usa aquí no sus fortalezas sino sus debilidades y no alinea correctamente las oposiciones de implicaciones morales. Pensamos que Aristófanes no está haciendo un tratado en el que todas las partes deben seguir una secuencia expositiva lineal y racional; pero tampoco está haciendo siquiera una tragedia, de modo que tenga que atenerse a las normas de esta, ni un ensayo moral, para atenerse a las de este. Está haciendo una *τρογυφῶδία*, única, singular. Por lo tanto, no creemos que Aristófanes haya fracasado en su ensayo⁶⁸ ni que haya suprimido sus instintos «bajo la presión de la lógica “trágica”»⁶⁹, sino que intencionalmente produjo “algo distinto”, que él consideró su pieza más sutil hasta entonces (*Nubes* 522);
- 3) que en esta pieza demostró también el peso cívico-social del género cómico así concebido, que no apunta a la mera diversión sino además a una literatura de tesis y didáctica, tan válida, si no en mayor grado, que la tragedia⁷⁰; de tal modo, no creemos, como opina M. Harto Trujillo 2004, que la comedia aristofánica haya ofrecido «al ateniense, ya derrotado, la única medicina que le resta, la risa» porque «el antídoto del pánico y la reflexión es lo procaz, lo fantástico, la burla y la risa», ni que su obra se deba al «proceso normal» que lleva a «la aparición de géneros literarios más fantásticos y menos comprometidos con los valores colectivos»⁷¹; por el contrario, creemos que Aristófanes, en cada comedia, está reclamando de su público un cuestionamiento de la situación socio-política de cada momento y que la risa, o la sonrisa, es el dulce que permite pasar el remedio amargo, como dirá Lucrecio (IV 11 ss.);
- 4) que, aunque pueda implícitamente reconocer una superioridad de la tragedia respecto de la comedia, dado este “acercamiento” mediante la *τρογυφῶδία*,

⁶⁷ Las repeticiones textuales que hallamos entre *Avispas* 1031 ss. y *Paz* 754 ss. se deben precisamente a que son puntos fundamentales de su posición cívico-literaria.

⁶⁸ «The experiment is bound to fail», M. Silk 2000, p. 363.

⁶⁹ M. Silk 2000, p. 364.

⁷⁰ Cf. los elogios del arte cómico en *Caballeros* 503 ss. J. Peter Euben 1996, p. 883 advirtió al señalar que *Nubes* cuestiona la relación entre democracia y filosofía: «its author claims an ethical and political importance for comedy rivaling that of tragedy. Aristophanes' extraordinary suggestion here is that mockery, irreverence, ridicule, parody, scatology – in other words, everything that is low – is an essential ground for ethical and political critique».

⁷¹ Cf. pp. 129, 133 y 135.

Aristófanes se niega a hacer tragedia aunque use recursos propios de ella: de este modo destaca la independencia y el propio valor de la comedia como contracara de la tragedia, pues aunque la comedia asuma valores e intenciones y rango similares a los de la tragedia, sigue siendo “algo diferente”;

- 5) que, aunque la comedia daba lugar a cierta libertad, esta pieza particularmente demuestra que Aristófanes es un precursor de las innovaciones helenísticas, época en la que, siendo fieles a la tradición, los autores producen cambios a veces muy fuertes, como señaló L. Rossi 1971, p. 83 ss.⁷². En este aspecto, es relevante que Aristófanes haya utilizado el término *ἰδέα*, que es uno de los empleados para designar el concepto “género literario” junto con *εἶδος* y *γένος*; en *Ranas* 383 Aristófanes dice *ἑτέραν ὕμνων ἰδέαν* “otra forma de himnos”, expresión que señala la alteración de normas no escritas pero habituales; del mismo modo, las *καινὰς ἰδέας* que sustenta como característica de su arte, son su aportación a un nuevo “género”, una nueva forma de comedia que, fiel a la tradición, sin embargo se acerca a la tragedia en muchos aspectos de recursos y de intenciones. En este sentido, pues, *Nubes* es clara muestra de esta *τρογῳδία*.

⁷² En la época helenística se da «la capacità di innovare conservando singolarmente integri gli elementi tradizionali. Questa terza epoca scrive le leggi, sì, ma per violarle». Destaca C. Rossi 1971, p. 384 «Chi credesse che un tale atteggiamento quasi lusingo di fronte agli elementi forniti dalla tradizione fosse un'assoluta novità, abaglierebbe. Per certi artifici operati già, per esempio, da Aristofane nelle severa cornice formale della commedia antica (elementi tradizionali soppressi o trasformati, con conseguente frustrazione dell'attesa del pubblico; etc.) è stata usata la felice espressione *Spiel mit den Formen*»; y, en el helenismo, «ce n'è comunque forse solo una che si possa paragonare alle libertà aristofanee [...] e non è un caso che si tratti del drama satiresco...».

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

- Atkins, J., 1952, *Literary criticism in Antiquity*, Londres.
- Barnes, H., 1964, «Greek tragicomedies», *The classical journal* 60-3, pp. 125-131.
- Beristáin, H., 1995, «El carnaval, la risa, la parodia, la comedia», en E. Cohen ed. *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, pp. 223-236.
- Bonanno, M.G., 1987, «Paratragodia in Aristofane», *Dioniso* 57, pp. 135-167.
- Bremer, J., 1991, «Aristophanes on his own poetry», en O. Reverdin (ed.) *Aristophane*, Ginebra, Fondation Hardt (Entretiens 38), pp. 125-165.
- Cartledge, P., 1990, *Aristophanes and his theater of the absurd*, Londres.
- Cavallero, P., 1984, «La ἀμαρτία en el teatro de Sofocles», *Argos* 8, pp. 5-31.
- Cavallero, P., 1996, Παράδοσις. *Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina. El peso de la tradición*, Buenos Aires.
- Cavallero, P.- Coscolla, M.- Frenkel, D.- Gallego, J., 2003, «Riqueza» de Aristófanes, versión, introducción, anotación y apéndices. Buenos Aires.
- Cavallero, P., 2004, «Ἄεϊ, una clave en la estética aristofánica», en G. Zecchin-J. Napoli (edd.) *Ética y estética, de Grecia a la modernidad*, Univ. Nac. de La Plata, La Plata, octubre de 2004, en CD (ISBN 950-34-0275-1).
- Cavallero, P., 2005, «La historicidad del Sócrates de Aristófanes y la coincidencia de las fuentes», en prensa, *Revue des études anciennes*.
- Cavallero, P., 2005 b, «La literatura griega como παραρησία de los pobres», *QUCC* (en prensa).
- Cavallero, P., 2005 c, «Algunas claves interpretativas de *Nubes* de Aristófanes», *Circe* 10 (en prensa).
- Cortassa, G., 1986, «Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane», en E. Corsini ed. *La polis e il suo teatro*, Padua, II pp. 185-204.
- Coscolla, M., 2001, «*Ranas* de Aristófanes. Por una poética de la acción política en la tragedia clásica griega», en P. Cavallero et alii (edd.) *Koronís, homenaje a Carlos Ronchi March*, Buenos Aires, pp. 143-180.
- Davies, M., 1990, «Popular justice and the end of Aristophanes' *Clouds*», *Hermes* 118, pp. 237-242.
- Degani, E., 1988, «Giambo e commedia», en E. Corsini ed. *La polis e il suo teatro*, 2, Padua, pp. 157-179.
- Dover, K., 1968, ed., Aristophanes, *Clouds*, Oxford.
- Edmunds, L., 1985, «Aristophanes' Socrates», en John Cleary ed. *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, Lanhan MD, vol. 1, pp. 209-230.
- Euben, J. P., 1996, «When there are gray skies, Aristophanes' *Clouds* and the political education of democratic citizens», *South Atlantic Quarterly* 95-4, pp. 881-918.
- Fernández, C., 2000, «El público de Aristófanes, *spectator in fabula*», *Circe* 5, pp. 117-135.
- Fernández, C., 2005, «“El pensadero era una fiesta” o cómo interpretar el final de *Nubes*», ponencia presentada al VI Congreso de la Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, Río de Janeiro, 11-15 de julio de 2005.
- Franco, C., 1988, «La competencia del destinatario nella parodia tragica aristofanea», en E. Corsini ed. *La polis e il suo teatro*, Padua, II pp. 213-232.
- Frenkel, D., 2002, «La parodia en Aristófanes», en Cavallero et alii 2002, pp. 229-241.
- Harriot, R., 1986, *Aristophanes, poet and dramatist*, Baltimore.
- Harsh, P., 1934, «The position of the parabasis in the plays of Aristophanes», *TAPhA* 65, pp. 178-197.

- Harto Trujillo, M., 2004, «La comedia como antídoto trágico. Aristófanes», en S. López Moreda (ed.) *Ideas. Las varias caras del conflicto, guerra y culturas enfrentadas*, Madrid, pp. 127-154.
- Harvey, F., 1981, «*Nubes* 1493 ff., was Socrates murdered?», *GRBS* 22, pp. 339-343.
- Henderson, J., 1990, «The Δῆμος and the comic competition», en J. Winkler- F. Zeitlin (edd.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, pp. 271-313.
- Henderson, J., 1993, «Comic hero versus political elite», en A. Sommerstein ed. *Tragedy, comedy and the polis*, Bari, pp. 307-319.
- Householder, F., 1944, «Παρωδία», *CPh* 39-1, 3-9.
- Hubbard, T., 1991, *The mask of comedy. Aristophanes and the intertextual parabasis*, Ithaca.
- Irigoin, J., 1997, «Prologue et parodos dans la comédie d'Aristophane», en P. Thiery-M. Menu (edd.) *Aristophane, la langue, la scène, la cité*, Bari, pp. 17-41.
- Jouan, F., 1989, «La paratragédie dans les *Acharniens*», *Cahiers du GITA* 5, pp. 17-30.
- Köhnen, A., 1980, «Der Wolken-Chor des Aristophanes», *Hermes* 108, pp. 154-169.
- Konstan, D., 1986, «Poésie, politique et rituel dans les *Grenouilles* d'Aristophane», *Metis* 1, pp. 291-308.
- Kopff, E., 1977, «*Nubes* 1493 ff., was Socrates murdered?», *GRBS* 18, pp. 113-122.
- Lapalus, E., 1934, «Le Dionysos et l'Héraclès des *Grenouilles*», *REG* 47, pp. 1-20.
- Lesky, A., 1970, *La tragedia griega*, Barcelona.
- Marianetti, M., 1992, *Religion and politics in Aristophanes Clouds*, Nueva York.
- Mastromarco, G., 1987, «La parabasi aristofanea tra realtà e poesia», *Dioniso* 57, pp. 75-93.
- Mastromarco, G., 1993, «Il commediografo e il demagogo», en A. Sommerstein (ed.) *Tragedy, comedy and the polis*, Bari, pp. 341-357.
- Miranda, M., 1997, «¿Teoría de la comedia en Aristófanes?», *Actual* 35, pp. 25-44.
- Muecke, F., 1977, «Playing with the play, theatrical selfconsciousness in Aristophanes», *Antichthon* 11, pp. 52-67.
- Murphy, C., 1972, «Popular comedy un Aristophanes», *AJPh* 93, pp. 169-189.
- Nesselrath, H., 1993, «Parody and later greek comedy», *HSCPh* 95, pp. 181-195.
- Newiger, H., 1961, «Elektra in Aristophanes' Wolken», *Hermes* 89, 422-430.
- Pappas, T., 1991, «Le personnage d'Héraclès chez Aristophane, comportement scénique d'un héros secondaire bouffon et satyrique», *Dioniso* 61-2, pp. 257-268.
- Perusino, F., 1982, «Aristofane, poeta e didascalò», *Corolla Londinensis* 2, pp. 137-145.
- Poe, J., 1999, «Entrances, exits and the structure of Aristophanic comedy», *Hermes* 127-2, pp. 189-207.
- Pöhlmann, E., 1972, «Παρωδία», *Glotta* 50, pp. 144-156.
- Pucci, P., 1960, «Saggio sulle Nuvole», *Maia* 12, 3-42, pp. 108-129.
- Rau, P., 1967, Παρωτραγωδία, *Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, München.
- Reckford, K., 1974, «Desire with hope, Aristophanes and the comic catharsis», *Ramus* 3, pp. 41-64.
- Reckford, K., 1976, «Father beating in Aristophanes' *Clouds*», en S. Bertman ed. *The conflict of generations in ancient Greece and Rome*, Amsterdam, pp. 89-118.
- Reckford, K., 1991, «Strepsiades as a comic Ixion», *Illinois classical studies* 16, pp. 125-136.
- Rodríguez Alfageme, I., 1997, «La structure scénique du prologue chez Aristophane», en P. Thiery-M. Menu edd. *Aristophane, la langue, la scène, la cité*, Bari, pp. 43-65.
- Rossi, L., 1971, «I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche», *Bulletin of the Institute of classical studies of the University of London* 18, pp. 69-94.
- Saïd, S., 1978, *La faute tragique*, Paris.

- Schlesinger, A., 1936, «Indications of parody in Aristophanes», *TAPhA* 67, pp. 296-314.
- Schlesinger, A., 1937, «Identification of parodies in Aristophanes», *AJPh* 58, pp. 294-305.
- Schwinge, E., 1975, «Zur Aesthetik der Aristophanischen Komödie am Beispiel der *Ritter*», *Maia* 27, pp. 177-199.
- Segal, C., 1969, «Aristophanes' Cloud-chorus», *Arethusa* 2, pp. 143-161.
- Silk, M., 1993, «Aristophanic paratragedy», en A. Sommerstein et alii edd. *Tragedy, comedy and the polis*, Bari, pp. 477-504.
- Silk, M., 2000, *Aristophanes and the definition of comedy*, Oxford.
- Slater, N., 2002, *Spectator politics. Metatheatre and performance in Aristophanes*, Filadelfia.
- Sommerstein, A., 1992, «Old comedians on old comedy», en Zimmermann (ed.) *Antike Dramen Theorien und ihre Rezeption*, Stuttgart, pp. 14-33.
- Sommerstein, A., 2004, «Violence in Greek drama», *Ordia prima* 3, pp. 41-56.
- Souto Delibes, F., 1999, «La crítica musical en la comedia griega antigua», *Minerva* 13, pp. 87-101.
- Taplin, O., 1983, «Tragedy and Tragedy», *CQ* 77, pp. 331-333.
- Thiercy, P., 1987, «Le rôle du public dans la comédie d'Aristophane», *Dioniso* 57, pp. 169-185.
- Walcot, P., 1971, «Aristophanic and other audiences», *G&R* 18, pp. 35-50.

Con arreglo a las normas editoriales vigentes para las publicaciones periódicas del CSIC, se hace constar que el original definitivo de este artículo se recibió en la redacción de EMERITA en el segundo semestre de 2005, siendo aprobada su publicación en ese mismo período (14.9.05 - 11.12.05).