



¿‘Paramimo’ en Aristófanes?: *Nubes*, vv. 1-132¹

‘Paramime’ in Aristophanes? *Clouds*, ll. 1-132

Claudia N. Fernández

Universidad nacional de La Plata (UNLP), La Plata/Argentina

claudia.fernandez@conicet.gov.ar

<http://orcid.org/0000-0001-6693-5202>

Resumen: Es conocida la capacidad de la comedia antigua para incorporar en su seno citas, adaptaciones, alusiones, parodias o préstamos de obras de diferentes géneros. Detectarlos ha sido una preocupación temprana de comentaristas y críticos. En esa dirección, proponemos en este trabajo la hipótesis de que en los primeros versos de *Nubes* de Aristófanes -de características peculiares, y hasta contrastantes comparadas con el resto de la producción del autor- haya una parodia al género del mimo, por presentar muchas de sus notas más genuinas. Entre otras: un ambiente intimista, caracteres profundamente delineados y la adhesión a una estética realista.

Palabras clave: parodia; mimo; *Nubes* de Aristófanes; Herondas.

Abstract: The ability of Ancient Comedy to absorb quotes, adaptations, allusions, parodies or borrowings of works of different genres is well known. Detecting them has been an early concern of commentators and critics. In this regard, we propose in this paper the hypothesis that in the first lines of Aristophanes’ *Clouds* - peculiar and even contrasting with the rest of the author’s production- there is a parody of the mime, for presenting many of its most genuine features. Among others: an intimate environment, sharply drawn characters and a realistic aesthetic.

Keywords: parody; mime; Aristophanes’ *Clouds*; Herodas.

¹ Una versión primera de este trabajo fue expuesta en el XVIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Mar del Plata, 3-6/11/2004) y en la conferencia titulada “¿Paramimo en *Nubes* de Aristófanes?” (Societat Catalana d’Estudis Clàssics, Barcelona, 22/02/2007). Hemos retomado el tema para ampliarlo y profundizarlo, entre otras razones, por la aparición de nueva bibliografía que ayuda a reforzar su hipótesis.

La alta densidad de citas, adaptaciones, alusiones, parodias y préstamos literarios incorporados en el discurso de la comedia griega antigua expone una complejidad intertextual que no se encuentra en ningún otro género. Ello revela su interés y conocimiento sobre cuestiones estéticas (de estilo, registros de lengua, historia literaria, etc.), pero, por sobre todo, el afán de asumir la potestad para expresar su opinión e intervenir en polémicas y disputas sobre el tema -el debate entre Esquilo y Eurípides (*Ranas*) es la mejor ilustración de esta instancia-.² De todos los casos de alusión o imitación cómica, la imitación paródica al género trágico -la llamada paratragedia- ha recibido la mayor atención por parte de la crítica. Esto resulta del todo natural, en primer lugar, porque las referencias explícitas al drama trágico y sus convenciones permea la obra de Aristófanes en todas sus etapas; y en segundo lugar, porque, dado nuestro conocimiento del género trágico, somos capaces de detectar con mayor precisión sus alcances y matices -su particular léxico, entonación, ritmo, construcción sintáctica, situación escénica-.³ Tradicionalmente se ha acentuado el propósito de burla y crítica inscripto en toda parodia, pero nada la obliga a la inclusión del ridículo. Siendo la parodia la repetición de un texto en otro texto con distanciamiento crítico (HUTCHEON, 1985), la paratragedia comprende a toda transcontextualización del género

² Claramente lo expone Wright (2012: 4-5): “a self-consciously palimpsestic genre, full of quotation, parody and pastiche”. La extraordinaria capacidad de memorización del espectador ateniense le habría permitido reconocer ecos verbales y reminiscencias de obras aun alejadas en el tiempo, aunque Mastromarco (1994, p. 141-59) sostiene que solo la elite cultural decodificaba las sutiles tramas alusivas mientras la mayor parte del público detectaba las alusiones y metáforas más triviales.

³ Prácticamente todas las comedias de Aristófanes interesadas en la literatura están centradas en la tragedia, sobre todo la eurípidea (SILK 1993) -Eurípides es personaje de *Acarnienses*, *Las tesmoforias* y *Ranas*. Otros comediógrafos también escribieron comedias que sugieren parodias extendidas de tragedias o pastiches que aluden a sus textos: entre otros, Estratis (*Orestes humano*; *Fenicias*), Cratino (*Euménides*, *Némesis*), Hermipo (*Agamenón*). Otras comedias muestran relación con el drama satírico: *Dionysalexandros* (Cratino), o las tituladas *Sátiros* (Cratino, Frínico; Ecfantides). Sobre la relación de la comedia con la tragedia, cf. Rau (1967); Silk (1993); Bakola (2010); Farmer (2017).

trágico, sea con una actitud positiva u hostil.⁴ La ironía, un componente esencial de la parodia, es la responsable de la ambivalencia de su sentido, determinado fuertemente por el contexto. De hecho, la manipulación cómica de la tragedia excede las más de las veces el objetivo satírico; al tratarse de un referente de renombre y reconocimiento público, resulta en muchas ocasiones una fuente de autoridad donde medirse, y a la cual también juzgar a través de su apropiación.⁵

La capacidad de la comedia por interactuar con otros géneros, sin embargo, no se limita a la tragedia, porque absorbe géneros de diversas tradiciones, con los cuales construye y proyecta su existencia literaria (BAKOLA; PRAUSCELLO; TELÒ, 2013, p.2). En ese sentido, se han detectado citas e imitación de composiciones líricas,⁶ así como parodias al género épico que, aunque menos sistemáticas, no están exentas de ejemplos.⁷ A ello se suman las mutuas acusaciones de copia o plagio entre los autores, junto con las referencias que un autor puede hacer de su producción anterior o la reescritura de piezas completas, como sucede en Aristófanes con *Nubes*, *Paz*, *Las tesmoforiantes*, *Eolosción* y *Pluto*, ocurrencias en que la intertextualidad se torna intratextualidad (HUBBARD, 1991). Pero la intertextualidad cómica se extiende más allá de la alusión a los géneros considerados ‘serios’, pues también confronta o parodia textos afines a su propia ‘genética’, de corte humorístico o burlesco. Ciertamente estos casos son más difíciles de detectar, porque la semejanza con la fuente parodiada borra las marcas de extrañamiento o de

⁴ Cuando se incorpora un texto ajeno a un nuevo discurso, aunque haya un acuerdo tácito de crítica, existe también un reconocimiento implícito de ese texto (HUTCHEON, 1985). Los significados de *para* (“en contra de” y “al lado de”), inscriptos en su etimología, iluminan sobre la ambigüedad del recurso, a la vez conservador e innovador.

⁵ El vocablo *trygodia* (“la comedia en oposición en la tragedia”), acuñado por Aristófanes (*Ac.* 449; 886), es sintomático de la relación entre los dos géneros; al respecto cf. Taplin (1983); Zanetto (2006).

⁶ Sobre los ecos de autores líricos (Píndaro, Arquíloco, Alceo, Estesícoro), cf. Kugelmeier (1996).

⁷ *Los porteadores* (Hermipo) parodia el catálogo de barcos de *Iliada*; también hay correspondencias épicas en *Los comensales* (Aristófanes), *Odiseos* (Cratino) o *Faón* (Platón el cómico).

hibridez características de estos préstamos. Se trata de textos dramáticos cercanos, encasillados dentro de los géneros ‘populares’ o ‘menores’, y el panorama que tenemos al respecto es bien diverso: disponemos de un número limitado y escaso de estas fuentes, o, peor aún, carecemos de todo registro, como sucede con las expresiones subliterarias, es decir, representaciones improvisadas, aunque con protocolos y rutinas peculiares que el público con seguridad identificaba. La prueba de su existencia proviene de primera mano, pues los comediógrafos, ellos mismos, aluden despreciativamente a cierto tipo de material cómico vulgar, rotulado con el genérico nombre de ‘farsa de Mégara’.⁸ Incluyen bajo este nombre rutinas cómicas que se basan en escenas estereotipadas de humor escatológico y obsceno -danzas groseras o exhibición de falos de cuero-, o bien bufonesco, con esclavos que huyen, Heracles el glotón, o antorchas, por mencionar los ejemplos que Aristófanes mismo ha querido destacar como propios de estos géneros (*Nu.* 537-544; *V.* 57-60). Sin embargo, aunque ha repudiado este tipo de drama prosaico, cuyos procedimientos endilga a sus competidores, los ha incorporado recurrentemente en su propia obra, dando por tierra con su práctica a sus reclamos poéticos, razón por la cual el nombre de “*praeteritio* cómica” que se le ha asignado traduce muy bien su manipulación retórica (MURPHY, 1972, p.170).⁹

En el marco de este panorama general que da cuenta de la voracidad del texto cómico por incorporar en su seno material ajeno y, principalmente, de su preocupación por negociar su genealogía con otras tradiciones literarias, sobre todo semejantes, nos proponemos en este trabajo ahondar en su posible relación con el género dramático del mimo, cuya parodia creemos reconocer en los primeros 132 versos de la

⁸ La farsa de Mégara es un tipo de comedia popular producida desde el s. VI al IV, según testimonio de Aristóteles (*Poet.* 1448a29-b2), aunque no han llegado los nombres de sus autores ni fragmentos, lo que hace suponer una forma de drama sub-literario e improvisado; cf. Tedeschi (2007); Panayotakis (2014). Konstantakos (2012) reconoce en *Acarnienses* (729-835) una micro-comedia de Mégara.

⁹ Para Lauriola (2012) esta contradicción es intencional y funcional a la comedia. Cf. también *Paz* 739-751; *Ranas* 1-30 de Aristófanes; *Ecfantides* fr. 3; *Éupolis* fr. 261. Sobre el tema, cf. Murphy (1972, p.170-174); Tedeschi (2007, p.57-60, 67-69).

comedia *Nubes* de Aristófanes. Fácil de ver que la primera dificultad con la que nos enfrentamos reside en el carácter exclusivamente oral de una importante vertiente de su representación escénica, muy parcialmente recuperada en la medida en que otras fuentes dan cuenta de su existencia y características, sea describiéndolas o imitándolas, amén del hecho de que se trata de una forma dramática de la cual los autores de época clásica -a diferencia de los posteriores- no han querido hablar (CUNNINGHAM, 1971, p.4), tal vez por no formar parte del sistema estándar de los géneros antiguos. El suceso es más llamativo si reparamos en el hecho de su constatada aceptación popular para el s. V, una reputación que se habría extendido desde el territorio de Sicilia, donde se sitúan sus comienzos, hacia la zona del Ática, al menos si damos crédito al papel que Aristóteles (*Poet.* 1447b8-11) y Diógenes Laercio (3.18.) le adjudicaron a Sofrón en su relación con el diálogo platónico y en la admiración que despertó en el filósofo. A Sofrón se lo señala como el responsable de haber inaugurado la modalidad literaria del mimo, al fijarlo en un texto con pretensiones artísticas, escrito en prosa y en su dórico natal. Podría haber jugado un rol esencial en la interacción entre las tradiciones teatrales siracusanas y las atenienses de época clásica, de haber sido influenciado tanto por Epicarmo como por el drama ateniense.¹⁰ Sobre la época en que vivió hay datos contradictorios; Hordern (2004, p.2-4), editor de su obra, lo sitúa en la segunda mitad del s. V.¹¹ Lo que se ha preservado de sus mimos es bien poco -dos papiros y citas de otros pasajes-, pero lo suficiente para saber de sus criaturas vulgares, sus temas procaces, cierto énfasis temático en lo obsceno y sexual, y una lengua rica en proverbios y juegos de palabras.

¹⁰ La relación entre Epicarmo y Sofrón es discutida, pero, como reconoce Revermann (2014), las similitudes entre ambos son sorprendentes. Más allá de su coincidencia en el uso de su dialecto natal, los temas tratados por Sofrón guardan relación con los dramas no mitológicos de Epicarmo; cf. Kuzko (2016), Hordern (2014, p. 6-7). Epicarmo podría haber oficiado de intermediario del material mímico precedente; la tradición dórica del mimo continuaría con Jenarco, hijo de Sofrón.

¹¹ La Suda lo sitúa vagamente en la época de Jerjes y Eurípides -un ostensible sinsentido. La edición de Kassel y Austin registra 171 fragmentos de su autoría. Podrían haber sido representados en simposios o espacios populares; cf. Bother (2014); Kutzko (2016).

Pone su foco en la descripción de escenas realistas de la vida cotidiana y la pintura de caracteres, con detallismo y sutileza.

La vertiente subliteraria del mimo continuó su sorda existencia, atestiguada en unos pocos fragmentos papiráceos encontrados en Egipto, que datan del s. II a.C. al V d.C., de entre los que merecen destacarse los que puedan darnos cuenta de algunos temas recurrentes, como parecen serlos el de una mujer enamorada de un esclavo, que escapa junto a su amante de una muerte segura y planea envenenar a su esposo, o aquel otro que parodia *Ifigenia en Táuride* de Eurípides y presenta a una mujer prisionera rescatada por su hermano.¹² Estos repertorios mostrarían que, como afirma Esposito (2010, p.280), el mimo literario y el popular no representarían dos esferas separadas sino interdependientes y comprometidas en un dinámico intercambio.

En este contexto de datos tan escasos, la obra del mimógrafo Herondas, escritor helenístico del s. III a.C., muy probablemente acogido al amparo de la corte alejandrina de los Ptolomeos, adquiere una importancia señera.¹³ Su obra, ocho breves dramas más algunos pocos fragmentos, conocidos como “mimiambos” (mimos escritos en yambos), continúan con la tradición del mimo clásico, aunque con el agregado de la experimentación literaria tan al gusto del espíritu renovador de los poetas doctos de Alejandría. Esa experimentación podría verse limitada a aspectos muy puntuales y específicos, como la sofisticación de la lengua, el metro arcaico como el coliambo hiponacte -de Hiponacte Herondas se declara su heredero-,¹⁴ el cruce de géneros (el mimo con el yambo), y la alusividad típica del Helenismo, y aun así preservar lo esencial del mimo, los *topoi* estereotipados del género, manifiestos en el tenor de su temática, la tipología de sus personajes y el realismo de sus ambientes y situaciones. La constatación de ecos y paralelismos de Sofrón en los mimiambos sería, a nuestro modo de ver, un motivo más para considerarlo

¹² Un detallado comentario sobre estos mimos populares, en Wiemken (1979, p. 410ss.).

¹³ Hemos adoptado la forma Ἡρόνδης, de origen beocio, que registra Ateneo (86B). Citamos por la edición de Cunnigham (1971) y las traducciones son nuestras.

¹⁴ Sobre la relación de Herondas con Hiponacte, cf. Smotrytsch (1966); Degani (1984); Miralles (1992).

un exponente genuino de la mimografía, y un testimonio además de la alta convencionalidad del género, resistente a los cambios -los géneros de naturaleza popular suelen ser más conservadores que los literarios-. Las coincidencias entre ambos autores son fáciles de detectar y podrían deberse a una misma tradición mímica, ya que también hay coincidencias con el material encontrado en los papiros de Egipto. La presencia de personajes como la alcahueta (Herod. I, fr. 69 de Sofrón) o un orador inconexo (Herod. II; fr. 122 Sofrón), objetos como un consolador (H. VI; Sophr. 24KA), o el encuentro entre mujeres (Herod. VI, IX; Sophr. 15KA) y su adicción a la bebida (Herod. I; Sophr. 15, 18, 49; 106KA), forman parte de las reminiscencias entre ambos.

A la elevación del mimo a estándares de sofisticación compositiva ha contribuido, además de Herondas, su coetáneo Teócrito, algunos de cuyos idilios muestran estrechos paralelismos con él, como con Sofrón: sus poemas 2 (“La hechicera”) y 15 (“Las siracusanas”), conocidos como “mimos urbanos”, fueron vinculados por un escoliasta con obras de Sofrón. El Idilio 15, en concreto, junto con el mimo IV de Herondas (“Las mujeres que hacen ofrendas y sacrificios a Asclepio”), deberían su argumento a “Las mujeres en el festival Istmio” de Sofrón.¹⁵ El tema también podría tender antecedentes en *Theoroi* (“Espectadores”) de Epicarmo (Ath. 8.362b y 9.408d), en el que unos visitantes a Delfos inspeccionan, enumeran y probablemente expresan su admiración por los objetos votivos en el templo de Apolo. Por otro lado, “La adúltera” o “El envenenador”, un mimo popular contenido en los papiros de Egipto (P. Oxy. 413) calca en muchos aspectos al mimo V de Herondas (“La celosa”): en ambos casos la protagonista, enfurecida por el engaño de su esclavo amante, pretende castigarlo para aminorar su despecho, una situación que bien podría ser recurrente en el género.

¹⁵ En el *Idilio* 15, Gorgo y Praxínoa admiran los tapices dentro del palacio de la reina en ocasión de la Adonia. En Herondas IV, Cino y File juzgan la belleza de un grupo de estatuas de los hijos de Praxíteles y pinturas de Apeles en el interior del templo de Asclepio. El *idilio* 2 presenta conexiones con los fr. 3-9KA de Sofrón y el 15 con el fr. 10KA.; cf. Hordern (2004, p. 27-8).

El repertorio de correspondencias que nos hemos ocupado de señalar sería prueba más que suficiente de la homogeneidad del género en sus diversas formas y a través de los siglos, y dado que Herondas es el único autor del que tenemos mimos completos, es lícito también valernos de su obra para reponer la forma y contenido de aquellos textos precedentes que no han sobrevivido. De ese modo han procedido los que, en la misma dirección de nuestra propuesta, han coincidido en reconocer en la comedia de Aristófanes préstamos, parodias e imitación de rutinas típicas de los mimos. Entre ellos, Murphy (1972), que detectó diversas referencias a temas provenientes del mimo y divertimentos asociados,¹⁶ en particular en *Las tesmoforiantes*, en el pasaje en que el pariente de Eurípides, Mnesíloco, defiende al dramaturgo del ataque de las mujeres (498-502 y 476-89). Allí se enumeran las flaquezas femeninas que el trágico, para el bien de las mujeres, ha mantenido ocultas, como la infidelidad y el adulterio, tópicos mímicos. Recientemente Halliwell (2015, p. 101), en su traducción de la misma pieza, repara en otra escena paródica del mimo, cuando, hacia el final de la comedia (1181 *et seq.*), Eurípides convence al arquero de deponer su actitud hostil, sentando a una bailarina en su regazo. Habría allí un recordatorio para la audiencia de un tipo alternativo de espectáculo mímico. Halliwell relaciona concretamente con la comparsa de actores que en el *Simposio* de Jenofonte da vida al mito de Ariadna y Dioniso (2.1, 2.7-2.8, 2.11, 9.2-9.6):¹⁷ aquí Eurípides representaría al empresario que proporciona el entretenimiento al resto y se monta esta obrita para tener sus efectos en el arquero. Y no sería el único caso señalado por el autor, porque el mismo reconoce temas e incidentes mímicos en *Asambleístas* (960 *et seq.*), en particular en las canciones de los jóvenes enamorados que se enfrentan con las viejas que vienen a disputar por el muchacho (Halliwell 1998, p. 152-153). También en *Ranas* (1341-1363) se ha señalado la influencia del mimo: habría, según Daly (1982), correspondencias con el Idilio 2 de Teócrito, y el mimo VIII de Herondas, en la parodia que Esquilo hace de

¹⁶ Los elementos propios de la farsa han sido estudiados también por MacDowell (1988), Dobrov (1988), Kaimio (1990).

¹⁷ En general se ha visto en ellos actores de pantominas, es decir, sin diálogo.

las monodias de Eurípides, donde se menciona la ayuda a una servidora a tomar medidas apotropaicas para evitar el presagio de un sueño.¹⁸ Todas estas propuestas tienen el valor de inducirnos a repensar la relación de la comedia antigua con las farsas populares, desclasadas del sistema estándar de los géneros antiguos. Murphy (1972) inclusive corrige la visión tradicional que encuentra principalmente escenas farsescas en la segunda parte de la comedia, luego de la parábasis, porque, según su análisis, mayormente se desarrollan en los prólogos.¹⁹ Precisamente de un prólogo, el de *Nubes*, y de su posible vinculación con el mimo, nos ocuparemos de aquí en adelante.²⁰

Nubes no es una comedia como todas. En primer lugar, porque la versión que nos ha llegado nunca fue representada. Probablemente se trate de un borrador intermedio entre la primera versión llevada a la escena en las Dionisias del 423 y la final que nunca se representó, compuesta hacia el año 418 (SOMMERSTEIN, 1997). En muchos aspectos expone no pocas rarezas, entre ellas, un héroe cómico nuevo, condenado al fracaso antes que al éxito acostumbrado de los héroes aristofanescos, o la ausencia de comentarios sobre las condiciones políticas de la Atenas del momento, como la guerra del Peloponeso. El autor la considera la más inteligente de sus comedias (522), y por el carácter innovador que le adjudica no sería desacertado catalogarla de un verdadero experimento cómico (GRILLI, 1991, p.1).²¹

El prólogo también tiene sus peculiaridades. Aunque en su estructura -formal y funcional- reproduciría en lo esencial el patrón

¹⁸ El pasaje fue interpretado tradicionalmente como una parodia crítica a Eurípides (*Hec.* 59ss.).

¹⁹ El término πρόλογος se registra por primera vez en *Ranas* (1119-1250), y parecería referirse exclusivamente a los versos iniciales de la tragedia. En Aristóteles (*Poet.* 1452b19-20), es definido como aquella parte que precede a la entrada del coro; sobre los prólogos de comedia, cf. Rodríguez Alfageme (1997); Napolitano (2016); Treu (2016).

²⁰ Seguimos la edición de Sommerstein (1991); las traducciones al español son nuestras.

²¹ Euben (1996, p. 884) la considera un híbrido de tragedia y comedia; también Cavallero (2006); Zimmermann (2006). Aristófanes la define como “la más intelectual” (σοφώτατ’, 522), de formas novedosas (καινὰς ιδέας, v. 547), todas ellas inteligentes (πάσας δεξιὰς 548); con singulares “innovaciones” (εὐρήμασιν 561).

básico del comienzo de comedia, esto es, presentar al público el tema y los personajes de la pieza, llama la atención, sin embargo, entre otras cuestiones, su exacerbado realismo. Se suceden en este prólogo, más extenso que el de las obras que le preceden, dos secuencias netamente diferenciadas. La primera de ellas se extiende hasta el verso 132 y expone los problemas financieros de Estrepsíades, el protagonista de la comedia, en tanto la segunda, que llega hasta el final del prólogo (v. 274), produce un verdadero viraje en la acción, redireccionándola hacia lo que será el asunto primordial de la obra, la presentación -satírica y mordaz- de la escuela de Sócrates, en un primer momento por medio de Querofonte, uno de sus discípulos, para culminar con la presencia de Sócrates, director del Pensadero (*Phrontisterion*).²² La primera de estas secuencias, una pequeña obrita en sí misma, podría ser, de acuerdo con nuestra propuesta, la parodia de un mimo.

En efecto, observamos que los primeros versos de la comedia guardan una estrecha relación con la mimografía herondea, porque presentan una serie de paralelismos que suelen interpretarse de manera lógica como una eventual influencia de la comedia antigua en los mimos del alejandrino.²³ En nuestro caso, nos tomaremos la licencia de juzgar la circunstancia de un modo diverso, a contrapelo. Sobre la base de la tendencia de los escritores helenísticos de imitar modelos consagrados del pasado clásico, como ya dijimos, consideraremos pertinente valernos de sus dramas como reservorio de temas, situaciones, y personajes que de otro modo se habrían perdido. El pasaje que nos ocupa apenas si supera la centena de versos, que es la longitud estándar de los mimos herondeos, que no sobrepasan las 128 líneas. Dos personajes ocupan la escena, el campesino Estrepsíades y Fidípides,²⁴ su aristocrático hijo -este último

²² Neologismo acuñado por semejanza con *dikasterion* (“tribunales”) o *bouleuterion* (“Sede del Consejo”).

²³ Sobre la influencia de la comedia en la literatura helenística, cf. Nelson 2018; en la mimografía helenística en particular, Veneroni (1973); Hunter (1995); Cavallero (1997).

²⁴ El nombre de Estrepsíades (134) está atestiguado históricamente, pero el autor juega con su etimología, derivada de *τρέφω* (“girar”, “dar vueltas”). MacDowell (1995) lo ha traducido por “MacTwister”, en castellano sería “Vueltero” o “Tergiversero”, traducción esta última que dejaría traslucir su deseo de argumentar con los medios de la retórica sofística. Cf. Marzullo (1953), sobre los sentidos de este verbo en la

completamente dormido, junto con uno o dos esclavos, también en la misma situación-. El momento inaugural de la comedia está a cargo de Estrepsíades, quien en un monólogo sostenido (1-79) informa al público de las penosas causas de su obstinado insomnio -en otras comedias, se juega más con las expectativas del público-. Endeudado como está por satisfacer las veleidades de su hijo, patentiza la magnitud de su desgracia en la lectura de una larga lista de acreedores y el cálculo matemático de lo que debe, para lo cual no tiene paga. Dos intervenciones interrumpen el hilo del monólogo: los sueños en voz alta del hijo (25-38), y el reclamo de un esclavo porque la lámpara se ha quedado sin aceite (56-58). El instante en que el hijo se despierta (80) da por finalizado el monólogo y habilita el diálogo con el padre: es el momento en que Estrepsíades intenta fallidamente persuadir a Fidípides de ingresar a la escuela de Sócrates, para aprender la retórica del argumento más débil “que vence hablando cosas injustas” (115), con la cual ganar a los acreedores en los juicios venideros.

Los mimos -de Sofrón a Herondas, o de Herondas a Sofrón- imitan, bajo el sino de una estética realista, escenas de la vida cotidiana que dan cuerpo generalmente personajes de los niveles más humildes de la sociedad, cuya relación vincular puede ser de variado tipo, familiar, amical, comercial, institucional, etc.²⁵ El enfrentamiento que presupone la situación dialógica que coloca cara a cara a estas figuras suele potenciarse por la oposición de sus rasgos: manera de ser, opinión,

pieza; Pucci (1960, p. 16 ss.) subraya la presencia de ἀνδάνω (“agradar”) en el final del nombre y traduce: “che si complace di trucchi, che piace ai furfanti”. El nombre de Fidípides, por su parte, reúne la curiosa mezcla del ahorro (en la raíz φειδ-) y el lujo (en el radical ἵππος, “caballo”), un compuesto de la oposición entre la madre y el padre; en Cavallero et al (2008) lo hemos traducido por “Ahorrípico”. Los nombres parlantes son característicos de la comedia y también de la mimografía herondea: en el mimo III son parlantes Metrotime (“la honra de la madre”, “Honrada en su maternidad”) y Lamprisco (“Iluminado”).

²⁵ Es una cuestión debatida si los mimos estaban destinados a una representación de tipo teatral o a un público lector. Al respecto, Mastromarco (1984) sigue siendo el mejor defensor de su carácter dramático, seguido por Hunter (1993). Melero (1974) y Cunningham (1971), en cambio, se adhieren a la propuesta de una recitación individual, posición que ha sostenido últimamente también Zanker (2009).

estatus, escrúpulos morales, comportamiento, sexo o edad (FINNEGAN 1992), instancia que da pie a un desarrollo más profundo de la *ethopoiía* (delineación del carácter), en desmedro de la acción, cuyo desarrollo es mínimo. Habitualmente, su número no supera el par y se completa con la presencia de uno o más sirvientes, que no siempre tienen la oportunidad de emitir sonido. Coincide con exactitud en estos puntos la escena inicial de *Nubes*; y aunque algunas de estas características, como el número limitado de personajes, es frecuente en el género cómico, otras muchas son completamente inesperadas. Veamos con más detalle.

En primer lugar, es inusual la índole personal de la situación de insatisfacción del héroe, que constituye el agente motivador de la acción. Por regla general suele estar generada por contrariedades o conflictos comunitarios -como la guerra, la pobreza generalizada, la corrupción política -, antes que por cuestiones estrictamente subjetivas e individuales. Estrepsíades inaugura un heroísmo ‘nuevo’, ajeno a toda muestra de patriotismo y, lo que es peor aún, abiertamente apasionado por lo que es injusto y, por lo tanto, moralmente malo (cf. MACDOWELL, 1995, p. 116). Su inadecuación ética para el rol heroico, por deshonesto y mezquino (FISHER, 1984, p. 249), resulta todavía más sorprendente y sugestivo si reparamos en que es un campesino, como la mayoría de sus pares heroicos -Diceópolis (*Ac.*) o Trigeo (*Pax*), por ejemplo-, y, sin embargo, carece de la nobleza y virtudes típicas del campesinado. Recordemos que las comedias de Aristófanes juzgan a los campesinos mejores que a los ciudadanos.²⁶ Estrepsíades, por el contrario, se presenta como un promotor apasionado de las moralmente dudosas tendencias sofisticadas de la época, en vez de ser un defensor de los nobles valores e ideales del pasado a los que por regla general adhieren los héroes de comedia. Este campesino está delineado psicológicamente en forma realista -apartándose de la estética idealista o fantástica típica de la comedia-, como “un viejo olvidadizo y lento” (κάπιλήσιμων καὶ βραδύς, 129), “ignorante” (ἄμαθής 135). Ello lo acerca a los personajes del mimo, cuyos retratos se ajustan fielmente a la realidad, y sus modos de

²⁶ La valoración positiva del hombre de campo podría tener relación con los orígenes campesinos y dionisiacos del género cómico (CARRIÈRE 1979, p. 128).

vida no suelen ser ejemplares: una alcahueta que induce a abandonar al marido (Herod. I), una madre que solo busca castigar brutalmente a su hijo (Herod. III), un dueño de un burdel que quiere obtener ganancias en un juicio (Herod. II), etc. Es desconcertante que en *Nubes* ninguno de los personajes del prólogo -ni el padre ni el hijo- apelen a la simpatía de la audiencia -cabría hasta pensar, según supone Dover (1968, 239), que el público simpatizara con los acreedores-.²⁷

El fastidio y enfado de Estrepsíades debe comprenderse dentro de la expresión de una problemática mayor, común en la comedia: el fracaso de las relaciones paterno-filiales a causa del conflicto generacional.²⁸ Podría suponerse que era una práctica cómica estándar hacer del hijo lo contrario del padre y sus deseos (O'REAGAN, 1992, p. 26). *Los comensales* (427 a.C.), y también *Avispas* (422 a.C.), al igual que *Nubes*, recrean este patrón común de enfrentamiento que nos mueve a pensar en tal sentido.²⁹ También Herondas se ha hecho eco de este tipo de contienda familiar en su mimo III (“El maestro de escuela”), y en su desarrollo argumental y compositivo presenta no pocas similitudes con el prólogo de *Nubes*, lo que vendría a corroborar, de acuerdo con nuestra propuesta interpretativa, la imitación paródica de un mimo en esta escena.³⁰ En Aristófanes, como en Herondas, la conducta indisciplinada del hijo es presentada y juzgada desde la óptica paterna, por el impacto que ocasiona en sus progenitores, en la medida en que el vástago da por tierra con las

²⁷ Cf. Dover (1968, xxiii): “The ‘hero’, Strepsiades, is stupid and excitable, never truly resourceful (...)”; en la misma dirección se expresa Reckford (1991, p. 125).

²⁸ Sobre el tema de la brecha generacional en comedia, cf. Reckford (1976); Telò (2010).

²⁹ Fue Fisher (1988, p. 24) quien ha llamado la atención sobre la presentación de sus temas en pares antitéticos: ciudad vs. campo, exterior vs. interior, aristocracia vs. democracia, conocimiento vs. ignorancia, *nomos* vs. *physis*, nuevo vs. viejo.

³⁰ Sobre la posible influencia de *Nubes* en el mimo III de Herondas, el estudio más completo es el de Delgado (2007), que no se limita a su prólogo, aunque lo reconoce como hipotexto del monólogo del mimiambo. Delgado subraya, entre sus coincidencias, la limitación de tres personajes principales y el tema de la educación según se expone en el debate entre los dos argumentos -el comportamiento de Cótalo sería ejemplo de la nueva educación. La relación de Herondas VIII con el prólogo de *Nubes* ya había sido señalada previamente por la crítica, entre otros por Mastromarco (1984, 78-80); Miralles 1992 (107-11); Nelson (2018, p. 3).

ilusiones que de él se tienen. Metrotime, como se llama la madre del mimo, pena por la vida disipada de su único hijo, de nombre Cócalo, que se dedica al juego de dados y a las apuestas, una conducta que no pasa inadvertida para el vecindario (47-9), lo que causa la humillación de su madre. Tangencialmente ella se endilga parte de la responsabilidad por haberse ilusionado con un futuro distinto para ambos:

De modo que yo me llamé a mí misma ‘insensata’ (ἄνοον), por no educarlo para apacentar asnos, sino en la enseñanza de las letras (γραμμάτων δὲ παιδείην), porque creía que iba a tenerlo de sostén en los malos tiempos (ἀρωγὸν τῆς ἀωρίας). (Herod. III.26-29)

Y también Estrepsíades mide la conducta de Fidípides, apasionado por los caballos, con la vara de la frustración provocada por sus expectativas con respecto al hijo:

Yo le decía: “cuando conduzcas las cabras desde el pedregullo, como tu padre, cubierto con una pelliza...” Pero no obedecía (οὐκ ἐπίθετο) para nada mis palabras, sino que infectaba mis bienes con su enfermedad hípica (ἵππερόν).³¹ (Nu, 70-74)

Y hasta coinciden ambos padres en la modalización paratrágica de su discurso: el desproporcionado elevado tono emocional de sus palabras será revelador de su egoísta individualismo:

No puedo dormir, yo desgraciado (δείλαιος), mordido por los gastos, el establo y las deudas, a causa de este hijo mío. (Nu. 12-4)

Apostando³² ha arruinado mi casa, desdichada de mí (μευ ταλαίνης).³³ Y el juego de dados, (...), no le basta y [esto] incita la desgracia cada vez más. (Herod. III.5-6)

³¹ El griego ἵππερον (“caballitis”) sigue el patrón de los términos médicos.

³² El texto griego (χαλκίνδα) nombra un juego de apuesta de niños.

³³ El *color tragicus* de esta línea se provoca por el vocabulario utilizado: τὴν στέγην metonímicamente por “casa”, o la *tnesis* del verbo (ἔκ ... πεπόρηκεν), típica del

La condena de la conducta de estos hijos indóciles e insumisos se asienta, en los dos textos, en razones económicas antes que morales o éticas, vale decir, por los perjuicios financieros. Ambos son considerados la causa de la ruina de la familia: uno por su debilidad por los caballos, cuyo sustento es más de lo que él padre puede sobrellevar, el otro por su adicción a las apuestas. La dimensión de la angustia, tanto en Metrotime como en Estrepsíades, se mide en términos monetarios, con precio preciso fijado en óbolos, semióbolos y minas: “(...) debo doce minas a Pusias. ¿De dónde doce minas a Pusias? ¿Por qué pedí prestado? (21-2). “Tres minas a Aminias por un asiento y dos ruedas” (31; cf. también 18; 118). La madre de Cócalo gasta en educación, pero ella especula más en su propio beneficio, y lo manifiesta con descaro: “Y la preocupación no es tanto por él (κοὺ τόσος λόγος τοῦδε), sino que todo el tejado está aplastado como obleas, y, cuando el invierno se acerca, llorando pago tres semióbolos por cada una de las tejas” (43-6). Es una preocupación que se acrecienta con la llegada del final del mes, fecha en que los acreedores tienen vía libre para sus reclamos:

Pero yo me muero (ἀπόλλυμαι) al ver que la luna trae el día veinte. Porque los intereses corren... (*Nu.* 16-8)

Y el día treinta, amargo, reclama la paga (τὸν μισθὸν) aunque llore un mar de lágrimas.³⁴ (*Herod.* 9-10)

En ambos casos la acción se sitúa en el preciso momento en el que los padres ponen todo su empeño en acabar con las frustraciones ocasionadas por estos hijos devoradores de los recursos del hogar, y en encontrar un desenlace resolutivo para evitar más perjuicios: los dos coinciden en pensar que en la educación está la llave para el fin de sus penas. Ello explica que Metrotime acuda a Lamprisco, un maestro de escuela, para que castigue a Cócalo con azotes hasta casi la muerte (3-4). No cabe detenernos en el temperamento feroz de la madre -no es del

lenguaje poético.

³⁴ Literalmente: “aunque llore las lágrimas de Nánnaco”, un rey frigio que, habiendo previsto un diluvio, lloró ante los dioses, sin éxito, para que evitaran la gran inundación.

todo improcedente el calificativo de “neurótica” o “sádica” (BARBIERI 2016, p. 76) que ha recibido,³⁵ ni en las simpatías que debido a ello acapara el niño, a pesar de su conducta, propia de un delincuente, pues termina burlándose de su madre y del maestro (93). La aspiración de Estrepsíades, en cambio, es más ambiciosa. Este rústico ha escogido al mismísimo Sócrates para que instruya sofisticadamente a su hijo y sortear así tramposamente las deudas que con justicia está obligado a pagar.³⁶ La distancia que se transita entre Lamprisco, un pobre maestro de escuela, y Sócrates, un personaje público -miembro de la caterva de “pensadores ansiosos” y “aristocráticos” (μεριμνοφροντιστὰι καλοὶ τε κἀγαθοί, 101) -, manifiesta el contraste de escala entre la nimiedad propia del dominio del mimo y la magnanimidad típica de la comedia antigua, que no pone límites a sus proyectos - sobre Sócrates y su escuela tratará el resto de la comedia-.

Fidípides es casi un adulto (νεανίας, 8) y Cócalo apenas un niño, pero la disparidad de edades no impide que los dos -hijos únicos, además (ZANKER 2009, p. 95) - agraven el incordio ocasionado a sus padres con una conducta díscola e indolente.³⁷ En Fidípides, esa indolencia se pone de manifiesto en su descanso sostenido, negándose a trocar su modo de vida y aprender de los que considera unos “charlatanes pálidos y descalzos” (103-4). Se queja el padre de que este joven con pretensiones aristocráticas -que luce larga cabellera como los ricos (14) -, duerme sin preocupación “pedorreando envuelto con cinco pieles” (8-10). Cócalo, por su parte, “se la pasa sentado encima del techo con las piernas estiradas como un mono, inclinándose para abajo” (40-1). Ambos están enajenados por sus obsesiones: Fidípides hasta sueña con los caballos (16, 27) y Cócalo se sabe de memoria los días en que hay vacaciones (53-5). Los paralelismos entre ambos textos alcanzan hasta los

³⁵ Di Gregorio (1997, p. 179-80) sostiene que ella esconde su amor de madre; *contra* Zanker (2009, p. 96).

³⁶ No podemos afirmar que la educación sea un tema predilecto de la mimografía, aunque en *Agrostinos* de Epicarmo (fr. 1) se menciona un maestro llamado Cólafo.

³⁷ Griffith (1993) especula que, si Fidípides ya es un miembro de la caballería (119-20), debe de tener 19 años.

detalles más anecdóticos. Reprendidos por sus padres, los dos vástagos se refugian en la casa de algún pariente: Cócalo busca el amparo en la casa de su abuela (τὴν μᾶμμην), a quien finalmente termina saqueando (38-39), y Fidípides huye a lo de su tío materno (“Pero el tío Megacles no va a permitirme que esté sin caballo -ἄνιππον”, 124-125). El retrato de ambos jóvenes no puede estar mejor delineado, sus compañeros y cómplices ayudan a dibujarlo: uno frecuenta jinetes adinerados (119-20), el otro se arrima a changarines y esclavos (12-3).

De Sofrón sabemos que dividió sus mimos en masculinos (*andreioi*) y femeninos (*gymaikeioi*)³⁸, según primaran personajes de uno u otro género. El prólogo de *Nubes* responde a esta clasificación porque solo presenta personajes masculinos, aunque la esposa de Estrepsíades, mentada en el diálogo, juega un rol esencial para comprender la situación del marido. La relación entre los esposos, o amantes, es un tema característico de la mimografía, donde prevalecen las figuras femeninas, quienes, como ha observado Konstan (1989), asumen la autoridad en el hogar por la ausencia de los varones. En efecto, muchas de estas mujeres están solas: Métrique espera el regreso de su amante ausente (Herod. I), Bitina tiene por amante a un esclavo (Herod. V), y Metrotime, aunque no estrictamente sola, está casada con un hombre viejo y enfermo que poco y nada puede ayudarla (Herod. III.31). También está solo Estrepsíades en la empresa de reformar a su hijo (88-9). Por su boca conocemos de su malogrado matrimonio: siendo él un hombre de campo, se ha casado con una una ciudadana aristócrata, de la reconocida familia de los Alcmeónidas (41ss.) -al conflicto generacional viene a sumarse el conflicto de clase-.³⁹ Griffith (1993) sostiene que esta mujer está moldeada sobre la base la mujer yegua, según el catálogo de las mujeres que ofrece

³⁸ Su obra sería la mejor evidencia de que esta división existía y que ha influenciado tanto a Herondas como Teócrito. Los mimos I, IV y VI del primero presentan personajes femeninos y el II es el alegato de un personaje masculino. También los idilios están centrados en escenarios connotados genéricamente: los *idilios* 2 y 15 están protagonizados por mujeres y el 14 ofrece un diálogo entre hombres; cf. Hordern (2004, p. 27-8).

³⁹ Orgulloso de ser un campesino (43, 47), el héroe contrapone sus gustos a los urbanos (50). Ambrosino (1986, p. 7) interpreta la relación marital como una alegoría política:

Semónides en su famoso yambo (fr. 7 W).⁴⁰ En su matrimonio estaría el origen de todos los males, porque los gustos refinados del hijo no son sino herencia de su familia materna.

Los prólogos con monólogos de tipo expositivo, como el de *Nubes*, son característicos de la etapa más temprana de la producción de Aristófanes y fueron desde siempre vistos como una imitación de los euripideos. En Herondas encontramos un monólogo en su mimo octavo, una suerte de manifiesto poético en que el protagonista, no otro que el propio autor, narra un sueño premonitorio a una de sus esclavas. También con este mimo presenta *Nubes* no pocos puntos de contacto. En primer lugar, la situación inicial del personaje que se despierta perturbado -uno a causa del sueño, el otro porque no ha conseguido conciliarlo-, y, en segundo lugar, por el espíritu poco colaborador de sus esclavos, en ambos casos roncando, ajenos a los reclamos y necesidades del amo:

Levántate esclava Psila. ¿Hasta cuándo permanecerás roncando (ρέγχουσα)? (Herod. VIII.1-2)⁴¹

Y, sin embargo, hace rato escuché el gallo yo. ¡Los servidores siguen roncando! (*Nu.* 4-5)

Es un rasgo común de la comedia y la mimografía que los esclavos permanezcan indiferentes a las órdenes, pero la situación de estar acostados, descansando o dormidos, es típica de los mimiambos. Al ejemplo del mimo VIII ya citado, podríamos añadir el del mimo IV.4 y del VII.6. Presentar a los servidores imperturbables y desinteresados, es una manera de justificar su punición y maltrato; la recurrencia de este

la pareja expondría la explotación del *demos* a manos de las clases altas; el hijo de esta unión, Estrepsíades, podría identificarse con Alcibíades.

⁴⁰ La asociación se asienta en su carácter refinado, su relación con los caballos, su incompetencia para labores de la casa (55) y también por cierta lascivia; su refinamiento es lo que lleva a su marido a la ruina.

⁴¹ Cf. también VIII.4-5: “¿Cómo no se te cansan los flancos de dormir; VIII.10: “Megálide, desagraciada, ¿también tú duermes (κνώσσεις) un sueño eterno (latmio)?”.

escenario lo individualiza como un *topos* característico del género⁴² -no hay mimo en que los sirvientes no sean mencionados y maltratados-.⁴³ El mismo tipo de escena encontramos en Sofrón (10, 14, 15, 16, 74, 75KA) y en los papiros con mimos, como el de Berlin 13876, donde un esclavo perezoso es perseguido a bastonazos.

En los apenas 132 versos inaugurales de *Nubes*, por dos veces Estrepíades se queja o reprime a sus esclavos. Además del pasaje ya aludido, en que reprende a un servidor todavía dormido (5-7), en otro amenaza con castigarlo -puede ser o no el mismo esclavo- al descubrir que el aceite de la lámpara ha sido gastado (57-8).⁴⁴ Guidorizzi (2002) interpreta la ocurrencia como una burla a la avaricia del anciano, y Fisher (1984, p. 36) observa que poner una mecha gruesa en una lámpara es apenas una buena razón para golpear a un esclavo. Ciertamente estos abusos, cuando exagerados, inciden directamente en la caracterización de los amos, pero además, en este último caso, el incidente con la lámpara favorece a crear la atmósfera de verosimilitud típica de la poética del mimo, porque la acción se desarrolla de noche.

⁴² Con órdenes dirigidas a los servidores, comienzan los mimos I, VI y VIII y con la misma rutina terminan el I y el VI. En el mejor de los casos los servidores responden a destiempo a lo que se les ordena (VI.9; VII.12); las más de las veces sin embargo permanecen inmóviles (VI.4-5; V.10), indiferentes, o bien sentados (VI.2). Situaciones similares encontramos en Teócrito, *Id.* 2.19-20, y 15.28-33. Sobre los esclavos en Herondas, cf. Fernández (2021).

⁴³ El mimo III podría no tener esclavos entre sus personajes, pero de todos modos son mencionados, ya que el niño frecuenta garitos adonde estos acuden (3.11-3). Por otro lado, los tres que ayudan al maestro con el castigo (59-60) podrían ser esclavos, como supone Arnott (1984, p. 11), en vez de compañeros de clase, como también se ha especulado.

⁴⁴ “¡Ay de mí!, ¿por qué me prendiste la lámpara chupadora? (...) Porque pusiste mechas gruesas...” (57-9). Es manifiesto el tono paratrágico de Estrepíades. Se ha relacionado la totalidad de este prólogo con el género trágico (HARRIOT 1986). Griffith (1993, p. 141s.), por ejemplo, encuentra paralelos entre los vv. 80-132 y *Traquinias* (971-1278) de Sófocles. Napolitano (2016), por su parte, sostiene que la atmósfera nocturna, melancólica y de angustia del prólogo evidencia una “manera trágica”. Sobre *Nubes* como una comedia trágica, cf. Cavallero (2006); Zimmermann (2016).

Por último, un breve comentario acerca del espacio, un aspecto clave en su correspondencia con el hipotético género parodiado. Compelidos por su brevedad, los mimos no pueden sino respetar las tan discutidas tres unidades: de acción, de tiempo y de espacio, y, acorde con el carácter intimista de los temas que aborda, por lo general la acción se desarrolla en espacios cerrados, si no domésticos, al menos cotidianos. Efectivamente cuatro de los ocho mimos de Herondas se desarrollan en el ámbito más privado del *oikos*.⁴⁵ La comedia antigua, por el contrario, representa acciones que se desenvuelven en espacios abiertos -convención que comparte con su par trágico y en buena medida condicionada por la arquitectura teatral- y por lo general muy transitados. La primera escena de *Nubes*, en cambio, se caracteriza por su carácter expositivo y estático. Los espectadores se enfrentan con el espectáculo del campesino y su hijo recostados en sus camastros, durmiendo. Todo hace suponer que se trata del interior de la vivienda, porque no habría razones para sostener que están afuera de la casa, cuando es de madrugada (3-4), y además hace frío (10). La ausencia de dinamismo y la localización interior son dos similitudes relevantes con el escenario mímico. Thiery (1986), y antes Dearden (1976, p. 64-5, 151), sugirieron la utilización del *ekkyklema* para representar la habitación del campesino.⁴⁶ En la misma dirección, Griffith (1993, p. 135) reclama la atención sobre los objetos presentes en la escena: camas, mantas, lámparas (18, 56-9), un libro de contabilidad (19), una imagen de Poseidón (83), los cuales, aunque selectivos, son naturalistas y construyen una escena puertas adentro, toda una rareza en comedia.

Terminada la primera secuencia del prólogo, los dos personajes se ven impulsados a partir hacia direcciones diversas: Fidípides desaparece de escena (ὄλλ' εἴσειμι, 125) y Estrepsíades se dirige al *Phrontisterion*

⁴⁵ El hogar es la sede del I, V, VI y VIII; el mimo II se desarrolla en un ambiente cerrado, pero público, los tribunales, como la escuela en el III o un comercio en el VII.

⁴⁶ Thiery (1986) postula que la plataforma desaparece antes del v. 92, cuando las camas y otros accesorios, son retirados. Mastromarco (1993, p. 9), por el contrario, considera que desde el comienzo están en las afueras de la casa de Estrepsíades, una opinión que comparte Mauduit (2000, p. 139).

(εἰς τὸ φροντιστήριον, 128), decidido a aprender por sí mismo “la sutileza de los discursos exactos” (λόγων ἀκριβῶν σκινδαλάμους, 130). Este movimiento escénico clausura fuertemente la primera parte del prólogo y logra el efecto de integridad y autocontención del episodio que inaugura la pieza. También los mimiambos suelen concluir con la partida de alguno de los personajes: la alcahueta regresa a su casa en el mimo I, la madre va en busca de grilletes para su hijo en el mimo III, las mujeres parten del templo de Asclepio una vez acogidas las ofrendas (IV).⁴⁷

Conclusiones

Con la incorporación de citas, comentarios, alusiones, y parodias de textos -contemporáneos o previos, propios o ajenos-, los autores de comedia exploraron los límites y capacidades del concepto de género y favorecieron la construcción de su entendimiento. Los espectadores, por su parte, se volvieron sensibles a su percepción y discernimiento. En ese contexto, todo cambio de paradigma o experimentación habría reclamado la atención, de modo que el carácter idiosincrático de la primera parte del prólogo de *Nubes* no habría pasado inadvertido. Los lectores y críticos modernos también repararon en ello. El “cambio abrupto” (HARRIOTT, 1986, p. 7) y la desvinculación con lo que le sigue le fija unos límites precisos y crea el efecto de un episodio autocontenido.

En efecto, inaugura la comedia la viñeta de una escena de la vida diaria, situada en un ambiente interior e intimista, extraño a la convención de la comedia. El campesino Estrepsíades, un héroe cómico disfuncional, moralmente inadecuado para su rol, expone de cara al público su penosa situación personal: el agobio producido por las deudas que le ocasionan las inclinaciones aristocráticas de su hijo. Estrepsíades es, al decir de Guidorizzi (2002), el primer personaje ‘elaborado’ -en el sentido completo del término- del teatro de Aristófanes: tiene un pasado que se da a conocer desde el principio y sus motivaciones están descriptas

⁴⁷ Si hubiera dos puertas, como propone Guidorizzi (2002, 14), la segunda podría representar físicamente al Pensadero. Si hubiera una sola puerta, valdría tanto para representar la casa del campesino como la escuela de Sócrates.

con amplitud y detallismo, algo que no encuentra parangón en el resto de la obra del autor. También Griffith (1993) lo ha destacado como uno de los personajes de comedia más profundamente delineados. A través de su monólogo va revelando su carácter que termina de perfilarse en la interacción con su hijo.

Esta evidente fisura generada entre la escena de apertura de *Nubes* y los otros prólogos del mismo autor no se asienta exclusivamente en sus aspectos más novedosos; también se hace patente en aquello que, aunque esperado, se ha dejado de lado. Por ejemplo, las bromas y el humor típico de los comienzos de comedia (HARRIOTT, 1986, p. 7), y el vuelo de la fantasía y absurdidad tan propios y distintivos.⁴⁸ Tampoco nos topamos con las típicas alusiones a las problemáticas políticas del momento -apenas si Estrepsíades condena la guerra solo porque no puede golpear al esclavo (6-7)-,⁴⁹ ni la burla a los ciudadanos, ignotos y encumbrados -hasta los intelectuales del Pensadero tendrán que esperar para ser satirizados-. No hay ocasión tampoco de festejar las obscenidades explícitas a las que el género nos tiene acostumbrados -y no porque falten alusiones al sexo, sino porque se acallan escondidas en eufemismos y dobles sentidos.⁵⁰

¿Qué es lo que entonces tenemos? Los *topoi* genéricos y estereotipados de los mimos: la imitación realista de una situación cotidiana, una trama poco elaborada, el interés puesto en la reacción de los personajes y al servicio de la *ethopoiia*. El escenario privado del *oikos*; y la burla y el maltrato recurrente a los servidores, aunque

⁴⁸ “(...) it lacks the extraneous jokes of many Aristophanic opening scenes and its material could even be described as ‘relevant’ or ‘realistic’. (...) its novelty and difference from other passages is noteworthy” (HARRIOTT 1986, p. 7-8).

⁴⁹ “Ojalá reventaras guerra, por muchas razones, cuando ni siquiera puedo castigar a los servidores”; un esclavo desertor durante la guerra se salvaría llegando a territorio enemigo.

⁵⁰ Thierry (1997, p. 228) sostiene que la mención a la lámpara (56ss.) sería una alusión al órgano sexual femenino de la esposa, insaciable en cuestiones de amor; cf. también la mención de Colias (sobrenombre de Afrodita) y Genetilde (diosa de la procreación y la fertilidad). En el v. 55 el verbo *σπαθᾶω* (“apretar el tejido”) podría estar usado en un sentido metafórico sexual (Henderson 1991, p. 73, 172).

aleatorios y arbitrarios, se vuelven un componente significativo en la posible vinculación con el mimo. Afuera han quedado las menciones a la realidad política y la sátira social, los abusos personales y las groserías típicas de la comedia en su etapa antigua -Henderson (1991, p. 6), precisamente, destaca que las obscenidades directas están ausentes en Epicarmo como en Sofrón, para dejar lugar a las referencias alusivas y los juegos lingüísticos destinados a despertar una sonrisa.⁵¹

Por las innegables similitudes que manifiesta este prólogo con el mimo, muy estrechamente con el mimiambo herondeo (III), como ya observamos, se suscribió la voluntaria imitación de *Nubes* por parte del alejandrino. Si así hubiese ocurrido, reparamos en que la elección de Herondas habría significado, curiosamente, imitarse a sí mismo, ya que este prólogo carece, como hemos señalado, de los atributos distintivos del género cómico antiguo. Esta reflexión, a nuestro parecer, otorga mayor admisibilidad a nuestra especulación de que es Aristófanes el que ha parodiado, en estos 132 primeros versos de *Nubes*, el estilo y la técnica del mimo -tal vez alguno en particular, al que también Herondas habría escogido como arquetipo. Si con los términos de paratragedia, paracomedia,⁵² y hasta “para-Megarian”,⁵³ se ha querido aludir a la dependencia intertextual de la comedia con un género distinto, tendríamos aquí un caso de “paramimo”, la intrusión de un género popular, prácticamente perdido, para nosotros difícil de recuperar, pero seguro de ser detectado por los antiguos.

⁵¹ “Such gentle and casual obscenity fits in well with the general picture we get of Sicilian comedy: (...) much wit, sententious wisdom, and intellectual sophistication, with close affinities to the mime” (Henderson 1991, 101). Kuzko (2016) corrobora estas aseveraciones en un estudio comparado del léxico de Aristófanes, Sofrón y Herondas. En cambio sí encontramos en Sofrón (fr. 4 y 11) el tipo de humor escatológico al uso de los comediógrafos (en este prólogo, *πέρδεται*, 9) y yambógrafos; cf. Hordern (2004, p. 139-42).

⁵² Un caso de “paracomedia” plantea Sidwell (2010) en *Acarnienses*, a través del personaje de Diceópolis, cuyo nombre escondería al de Éupolis, cuyos reclamos poéticos Aristófanes estaría parodiando.

⁵³ Konstantakos (2012, p. 149) considera “para-Megarian” la escena de *Acarnienses* (729-835).

Bibliografias

ARISTOPHANES. *Birds, Lysistrata, Assembly-Women, Wealth*. Translated with an Introduction and Notes by Stephen Halliwell. Oxford: Oxford University Press, 1998.

ARISTOPHANES. *Clouds, Women at the Thesmophoria, Frogs*. A Verse Translation, with Introduction and Notes by Stephen Halliwell. Oxford: Oxford University Press, 2015.

ARNOTT, G. Comic Openings. In SLATER, N.; ZIMMERMANN, B. (eds.). *Intertextualität in der griechisch-romischen Komödie*. Stuttgart: M & P Verlag, 1993. p. 14-32.

ARNOTT, W. The Women in Herodas, Mimiamb 4. *Corolla Londiniensis*, Amsterdam, v. 4, p. 10-12, 1984.

BAKOLA, E. *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

BAKOLA, E.; PRAUSCELLO, L.; TELÒ, M. (eds.). *Greek Comedy and the Discourse of Genres*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BARBIERI, V. *Eroda: Mimiambi*. Milano: La Vita Felice, 2016.

BOTHER, K. Epicharmus and Early Sicilian Comedy. In: REVERMANN, M. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 79-94.

CARRIÈRE, J.C. *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivie d'un choix de fragments*. Paris: Les Belles Lettres, 1979.

CAVALLERO, P. Herondas y la tradición comediográfica. *Anales de Filología Clásica*, Buenos Aires, v. 15, p. 21-93, 1997.

CAVALLERO, P. *Trygoidía: la concepción trágica de Nubes de Aristófanes*. *Emerita*, Madrid, v. 74, n.1, p. 89-112, 2006.

CAVALLERO, P.; FRENKEL, D. FERNÁNDEZ, C.; COSCOLLA, M.; BUZÓN, R. *Nubes de Aristófanes. Edición bilingüe con Introducción, notas y apéndice*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2008

CUNNINGHAM, I. *Herodas, Mimiambi. Edited with Commentary, and Appendices*. Oxford: Clarendon Press, 1971.

DALY, L. Aristophanes and Sophron. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 103, n.1, p. 86-88, 1982.

DEARDEN, C. *The Stage of Aristophanes*. London: Athlone Press, 1976.

DEGANI, E. *Studi su Ipponatte*. Bari: Adriatica, 1984.

DI GREGORIO, L. *Eronda: Mimiambi (I-IV)*. Milano: Vita e Pensiero, 1997.

DOBROV, G. The Dawn of Farce: Aristophanes. *Themes in Drama*, Cambridge, v. 10: Farce, p. 15-31, 1988.

DOVER, K. *Aristophanes: Clouds*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

ESPOSITO, E. Herodas and the Mime. In: CLAUSS, J.; CUYPERS, M. (eds.). *A Companion to Hellenistic Literature*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010. p. 267-81.

EUBEN, J. When There Are Grey Skies: Aristophanes *Clouds* and the Political Education of Democratic Citizens. *The South Atlantic Quarterly*, Durham, v. 95, p. 881-918, 1996.

FARMER, M. *Tragedy on the Comic Stage*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FERNÁNDEZ, C. N. El cuerpo del esclavo como (cuerpo de) texto en los mimos de Herondas. *Aitia*. Regards sur la Culture Hellénistique au XXI Siècle, Lyon, v. 11.1, 2021, p. 1-17.

FERNÁNDEZ DELGADO, J. El hipotexto cómico del mimo: de las “Nubes” de Aristófanes al “Didáscalos” de Herodas. *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, v. 30, p. 95-113, 2007.

FINNEGAN, R. Women in Herodian Mime. *Hermathena*, Dublin, v. 152, p. 21-37, 1992.

FISHER, R. *Aristophanes' Clouds. Purpose and Technique*. Amsterdam: Hakkert, 1984.

FISHER, R. The Relevance of Aristophanes: a New Look at *Clouds*. *Greece and Rome*, Oxford, v. 35, n.1, p. 23-28, 1988.

FOLEY, H. Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*. In: SCODEL, R. (ed.). *Theater and Society in the Classical World*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, p. 119-38, 1993.

GREEN, P. Strepsiades, Socrates and the Abuses of Intellectualism. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Durham, v. 20, p. 15-25, 1979.

GRIFFITH, R. Strepsiades' Bedroom, Wife, and Sufferings: Three Notes on the Prologue of Aristophanes' *Clouds*. *Prometheus*, Firenze, v. 19, p. 135-140, 1993.

GRILLI, A. *Aristofane. Le Nuvole*. Introduzione, traduzione e note di Alessandro Grilli. Testo greco a fronte. Milano: Bur, 1991.

GUIDORIZZI, G. *Aristofane. Le nuvole*. A cura di G. Guidorizzi. Milano: Mondadori, 2002.

HARRIOT, R.M. *Aristophanes. Poet & Dramatist*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.

HENDERSON, J. *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. New York: Oxford University Press, 1991.

HONDERN, J. *Sophron's Mimes. Text, Translation, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

HUBBARD, T. *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

HUNTER, R. The Presentation of Herodas' Mimiamboi. *Antichthon*, Sydney, v. 27, p. 31-44, 1993.

HUNTER, R. Plautus and Herodas. In: BENZ, L. (ed.) *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*. Tübingen: Narr, 1995. p. 155-69.

HUNTER, R. *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HUTCHEON, L. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

KAIMIO, M. Comic Violence in Aristophanes. *Arctos*, Helsinki, v. 24, p. 47-72, 1990.

KOPFF, E. The Date of Aristophanes *Nubes* II. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 111, n. 3, p. 318-329, 1990.

KONSTAN, D. The tyrant Goddess: Herodas' Fifth Mime. *Classical Antiquity*, Berkeley, v. 8, n. 2, p. 267-82, 1989.

KONSTANTAKOS, I. 'My Kids for Sale': The Megarian's Scene in Aristophanes' *Acharnians* (729-835) and Megarian Comedy. *Logeion*, Patras, v. 2, p. 121-66, 2012.

KUGELMEIER, C. *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der alten attischen Komödie*. Berlin: De Gruyter, 1996.

KUZKO, D. In Pursuit of Sophron Doric Mime and Attic Comedy in Herodas' Mimiambi. In: BOSHER, K. (ed.). *Theater outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 367-90.

LAURIOLA, R. Praeteritio, Mimesis and Parody: Synergistics Strands in the Fabric of Aristophanes' Comedies", *Aion*, Napoli, v. 34, p. 63-93, 2012.

MACDOWELL, D. Clowning and Slapstick in Aristophanes. *Themes in Drama*, Cambridge, v. 10: Farce, p. 1-13, 1988.

MACDOWELL, D. *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

MARZULLO, B. Strepsiade, *Maia*. Bologna, v. 6, p. 99-124, 1953.

MASTROMARCO, G. *The Public of Herondas*. Amsterdam: J.C. Gieben, 1984.

MASTROMARCO, G. *Commedie di Aristofane*. A cura di Giuseppe Mastromarco. Volume primo. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1993.

MASTROMARCO, G. *Introduzione a Aristofane*. Bari: Editore Laterza, 1994.

MAUDUIT, C. A la porte de la comédie. *Pallas*, Toulouse, v. 54, p. 25-40, 2000.

MELERO, A. Consideraciones en torno a los mimiambos de Herodas. *Cuadernos de Filología Clásica*, Madrid, v. 7, p. 303-17, 1974.

MIRALLES, C. La poetica di Eroda. *Aevum(ant)*, Milano, v. 5, p. 89-113, 1992.

MURPHY, Ch. Popular Comedy in Aristophanes. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 93, p. 169-189, 1972.

NAPOLITANO, M. Forme e funzioni del prologo nella commedia di Aristofane. Il caso dei Cavalieri. *Lessico del comico*, Milano, v.1, p. 98-113, 2016.

NELSON, T. The Shadow of Aristophanes: Hellenistic Poetry's Reception of Comic Poetics. In: WAKKER, G.; HARDER, M.; REGTUIT, R. (eds.). *Drama and Performance in Hellenistic Poetry*. Leuven: Peeters, 2018. p. 225-271.

O'REAGAN, D. *Rhetoric, Comedy and Violence of Language in Aristophanes Clouds*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

PANAYOTAKIS, C. Hellenistic Mime and Its Reception in Rome. In: FONTAINE, M.; SCAFURO, A. (eds.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 378-396.

PUCCI, P. Saggio sulle *Nuvole*. *Maia*, Bologna, v. 12, p. 3-32; 106-129, 1960.

RAU, P. *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. München: Beck, 1967.

RECKFORD, K. Father-beating in Aristophanes' *Clouds*. In: BERTMAN, S. (ed.). *The Conflict of Generations in Ancient Greece and Rome*. Amsterdam: B. R. Griiner, 1976. p. 89-118.

RECKFORD, K. Strepsiades as a Comic Ixion. *Illinois Classical Studies*, Urbana, v. 16, p. 125-136, 1991.

REVERMANN, M. Introduction. In: REVERMANN, M. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 1-26.

RODRIGUEZ ALFAGEME, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane. In: THIERCY, P.; MENU, M. (eds.) *Aristophane: La langue, la scène, la cité*. Bari: Levante editori, 1997. p. 43-65.

SIDWELL, K. *Aristophanes the Democrat*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

SILK, M. Aristophanic Paratragedy. In: SOMMERSTEIN, A.; HALLIWELL S. et al. (eds.). *Tragedy, Comedy and the Polis*. Bari: Levante, 1993, p. 477-504.

SMOTRYTSCH, A. Die Vorgänger des Herondas. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest, v. 4, p. 61-75, 1966.

STOREY, I. The Dates of Aristophanes' *Clouds* II and Eupolis' *Baptai*, a replay to E.C. Kopff. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 114, n.1, p. 71-84, 1993.

TAPLIN, O. Tragedy and Tragedy. *Classical Quarterly*, Cambridge, v. 33, p. 331-333, 1983.

TEDESCHI, G. Commedia attica e farsa dorica: il mestiere di far ridere. In DARIS, S.; TEDESCHI, G. (eds.). *Memoria renovanda. Giornata di studi in memoria di Carlo Corbato*. Trieste: Deputazione storia patria per la Venezia Giulia, 2007. p. 57-82.

TELÒ, M. Embodying the Tragic Father(s): Autobiography and Intertextuality in Aristophanes. *Classical Antiquity*, Berkeley, v. 29, n. 2, p. 278-326, 2010.

THIERCY, P. *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres, 1986.

THIERCY, P. L'amour à la cuisine ou la sexualité quotidienne chez Aristophane. In: LÓPEZ EIRE, A. (ed.). *Sociedad, política y la literatura: comedia griega antigua*. Salamanca: Logo, p. 219-229, 1997.

TREU, M. Il prologo nella traduzione e nella messa in scena. *Lessico del comico*, Milano, v.1, p. 117-126, 2016.

VENERONI, B. Allacciamenti tematici tra la commedia greco-latina ed il mimo di Eroda. *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, Milano, v. 107, p. 760-772, 1973.

WIEMKEN, H. *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*. Bremen: Schünemann Universitätsverlag, 1972.

WRIGHT, M. *The Comedian as Critic: Greek Old Comedy and Poetics*. London: Bristol Classical Press, 2012.

ZANETTO, G. Tragodia versus Trugodia: La rivalità letteraria. In: MEDDA, E.; MIRTO, M.; PATTONI, M. (eds.). *Komoidotragoidia*:

Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C. Pisa: Edizioni della Normale, 2006. p. 307-326.

ZANKER, G. *Herodas: Mimiambos*. Oxford: Oxbow, 2009.

ZIMMERMANN, B. *Pathei mathos: strutture tragiche nelle Nuvoles* Aristofane. In: MEDDA, E.; MIRTO, M.; PATTONI, M. (eds.). *Komoidotragoidia: Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.* Pisa: Edizioni della Normale, 2016. p. 327-335.

Recebido em: 22 de fevereiro de 2021.

Aprovado em: 26 de novembro de 2021.