

**Cavallero, Pablo Adrián, 1957**

*Trygoidía : la concepción trágica de Nubes de Aristófanes*

*XIII Jornadas de Estudios Clásicos "Grecia y Roma en España"*

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Cavallero, Pablo A. "Trygoidía : la concepción trágica de Nubes de Aristófanes." Ponencia presentada en las XIII Jornadas de Estudios Clásicos "Grecia y Roma en España." Instituto de Estudios Grecolatinos "Prof. F. Novoa", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2005. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/trygoidia-concepcion.pdf>>.

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

## TRYGOIDÍA: LA CONCEPCIÓN TRÁGICA DE NUBES DE ARISTÓFANES

Texto griego. Fuente Sgreek.

Pablo A. Cavallero  
UBA-CONICET

Sabemos que en diversas ocasiones de su producción, Aristófanes hizo referencia a sus ideas poéticas acerca de la comediografía<sup>1</sup>. Ellas se centran en tres puntos esenciales:

- 1) la comedia no debe restringirse únicamente a los *tópoi* habituales del género que, si bien han de incluirse, no deben ser excluyentes; el poeta debe, pues, innovar, añadir *kainàs idéas* (*Nubes* 547-8), o, al menos, eso es lo que hace él;
- 2) la comedia no tiene que apuntar simplemente al *delectare* sino aportar también elementos para un *prodesse* (cf. especialmente *Acar.* 655-8 y *Ranas* 1009-1010)<sup>2</sup>; es decir, las *kainàs idéas* no han de referirse solamente a lo formal, a los recursos exteriores, sino también al contenido, *heurémata* (cf. *sophízomai* en *Nubes* 547);
- 3) como consecuencia de las innovaciones e intenciones didácticas del poeta, este necesita que su público no sea *phortikós* ‘vulgar’ sino *sophós* y *dexiós*, es decir, ‘sabio, ingenioso’ y ‘diestro, hábil’, para estar a la altura del *sophós* y *dexiós* poeta (cf. *Nubes* 520, 521, 524, 526 y *Ranas* 17, 872 y 1104)<sup>3</sup>.

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 *trygoidía*, ‘canto del vino’ o ‘de la vendimia’<sup>4</sup>. Más allá de su significado etimológico, es claro que Aristófanes remeda con este sustantivo el nombre de la *tragoidía*, 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 tragedia<sup>5</sup>, 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 *Acar.* 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 justas<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Cf. *Acarnienses* 628-675 (cf. 395-501), *Caballeros* 503-550, *Avispas* 54-66, 1010-1059, *Paz* 732-817, *Nubes II* 537-562, *Tesm.* 49-57, 146-172, 335-351, 383-432, 446-456, *Lisístr.* 648, *Ranas* 1-105, 674-692, 738 ss., *Asambl.* 877 ss., *Riqueza* 795 ss. El estudio de la poética aristofánica cuenta con importantes avances: además de ATKINS 1952, contamos con WALCOT 1971, MURPHY 1972, SCHWINGE 1975, MUECKE 1977, PERUSINO 1982, KONSTAN 1986, CORTASSA 1986, MASTROMARCO 1987, THIERCY 1987, BREMER 1991, SOMMERSTEIN 1992, MIRANDA 1997, SOUTO DELIBES 1999, FERNÁNDEZ 2000, SILK 2000, CAVALLERO 2004, además de estudios específicos sobre la parodia y paratragedia (RAU 1967, BONANNO 1987, FRANCO 1988, JOUAN 1989, NESSELRATH 1993, SILK 1993) y de artículos específicos sobre pasajes puntuales de la obra aristofánica. Bien señala SLATER 2002: 7 y 11 que Aristófanes hace ‘metateatro’ y que, posiblemente, las pérdidas *Póiesis* y *Drámata* eran especialmente metateatrales.

<sup>2</sup> SLATER 2002: 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. CARTLEDGE 1990: 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 RECKFORD 1991: 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.

<sup>3</sup> En *Ranas* 17, Dionisio usa *sophísmata* 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 Ésquilo 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 “descortecen lo antiguo y lo nuevo (*kainá*)” y se arriesguen “a decir algo sutil (*leptón*) e ingenioso (*sophón*)”, sin temor, pues los espectadores “aprenden las habilidades (*tà dexiá*)” y “son ingeniosos” (*ónton sophón*). 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 los ‘valores’ axiológicos transmitidos en sus obras, y opta entonces por Ésquilo porque este exalta virtudes que favorecen a la *pólis*.

<sup>4</sup> Cf. TAPLIN 1983.

<sup>5</sup> SLATER 2002: 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 ‘tragedy’ (*trygoidía*), punning on *trýx*, 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 sofística; 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 *dexiós* ni *sophós*.

<sup>6</sup> *l e g e i n n e l l w p e r i i t h j p o l e v j , t r u g o i d i a n p o i w b e*

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 *parabáseis* tienen los mismos elementos<sup>7</sup>, cambia también su ubicación en el esquema de la pieza<sup>8</sup> y llega a poner dos *parabáseis* (*Nubes* 518 ss. y 1115 ss.); lo mismo ocurre con el *agón*, ausente en *Acarnienses*, *Paz* y *Tesmoforiantes* y doble en *Nubes* (950 ss. y 1345 ss.), con estructura totalmente libre en *Aves*, donde no hay verdadero *antepírrema*; no hay unidad de lugar en *Lisístrata* ni en *Ranas*; en esta última presenta un coro de ranas y otro de iniciados; los prólogos tienen estructura diversa, algunos con metros líricos incluidos (*Paz*, *Aves*, *Tesm.*, *Ranas*)<sup>9</sup>; es muy variable la entrada y salida de personajes, con omisión de anuncios y con regreso inesperado del que acaba de salir<sup>10</sup>. 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 (*Acarnienses*, *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*)<sup>11</sup>, 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 *pólis* (*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 *sophós* y *dexiós*<sup>12</sup>.

Sentada esta posición intencional del poeta, pensamos que *Nubes* es el ensayo más acabado de *trygoidía*, a tal punto que su concepción es trágica más allá de una apariencia externa de comedia. D. Ambrosino<sup>13</sup>, en su estudio sobre las implicancias políticas del asunto de *Nubes*, particularmente en lo relativo al compromiso pueblo-aristocracia representado por la boda entre Strepsiádes 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 *hýbris* en boca del Segundo Acreedor<sup>14</sup>, observa que Strepsiádes se conduce con *hýbris*<sup>15</sup> al echar a sus acreedores, confiando en que lo aprendido por su hijo Pheidippídes le permitirá salir indemne e impune de esa situación ilegal;
- b) en p. 123 señala el “trágico error” de Strepsiádes, 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 *dêmos*, representado por Strepsiádes, desprecie la isonomía y recurra a un representante, un intermediario que sepa maniobrar el Discurso Más Débil;

---

Τὸ γὰρ διλογίαιον οἰεῖται κτλ. τρυγιδία

Ἐγώ μιν ἐξωθεῖν ἀπὸ τῆς πόλεως, διλογίαια δὲ/

<sup>7</sup> Las *parabáseis* de *Acar.*, *Cab.*, *Avispas* y *Aves* tienen siete partes (*kommátion*, *parábasis* propiamente dicha, *pnîgos*, oda, epírrema, antioda y antiepírrema); la de *Nubes* carece de *pnîgos*; la de *Paz* carece de epírrema y antiepírrema; las de *Lisístrata* y *Ranas* no tienen los tres primeros componentes; la de *Tesm.* no presenta *kommátion*, oda, antioda ni antiepírrema.

<sup>8</sup> Cf. HARSH 1934.

<sup>9</sup> Cf. RODRÍGUEZ ALFAGEME 1997.

<sup>10</sup> Cf. POE 1999: 195, 201-202.

<sup>11</sup> Ya en 1836 Süvern señaló que los personajes de *Comensales*, la pieza perdida, eran dos hermanos, uno sensato (*sóphron*) y otro licencioso (*katapýgon*) y que su oposición es paralela a la de los dos *lógoi* de *Nubes* (*apud* HUBBARD 1991: 92). Cf. *Nubes* 529. Parece ser, así, esta pieza perdida, un antecedente de *Adelphoi* de Menandro y de *Adelphoe* de Terencio.

<sup>12</sup> 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 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). HUBBARD 1991: 94 piensa que en la *parábasis* de *Nubes* “every spectator is flattered by being invited to consider himself part of an élite”. No parece poco probable que Aristófanes haya pretendido, en plena democracia, inducir a que su público se considere una élite, ni siquiera intelectual (cf. *ou komô* 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 intelección como él afina su arte; cree capaz de ello a su audiencia.

<sup>13</sup> AMBROSINO 1986.

<sup>14</sup> τὰυτ' οὐκ οὐαίριον οὐδ' ἐστίν

<sup>15</sup> Cf. también THIERY 1987: 179.

d) en p. 125 observa que “en *Nubes*, la idea de que el *dêmos* se haga engañar se retoma, demostrándose trágicamente verdadera. La ruina del *dêmos*, sin embargo, no es llevada a cabo por un demagogo de baja extracción, sino por un joven nacido caballero”.

También Hubbard 1991: 88 opinó que el final de *Nubes* está “far more at home in Tragedy than in Comedy” y Slater 2002: 148 enumeró diversos pasajes del *corpus* aristofánico que comparan la comedia con rasgos de tragedias<sup>16</sup>. Edmunds, por su parte, señaló que las nubes asumen una “high tragic solemnity” en su censura de Strepsiádes (1452 ss.), que él considera irónica, y mencionó que el personaje cae en la ruina por haber creído en ellas<sup>17</sup>. 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’ Strepsiádes<sup>18</sup>.

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 *trygoidía*. 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 comedia<sup>19</sup>, no solo porque admita en escena una violencia no permitida por la tragedia<sup>20</sup> cuando Strepsiádes 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 *parábasis* que interrumpe la secuencia del asunto. Las bromas, las groserías, el *onomastî komodeîn*, la paratragedia, son recursos típicos de la comedia y no de la tragedia<sup>21</sup>.

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. Henderson 1990: 309 dice que en una comedia, la gente “like us” gana y el malo arrogante pierde. Cabe preguntarse quién es “como nosotros” en *Nubes*: ¿Strepsiádes, que pretende tergiversar las leyes a cualquier costo en beneficio propio? ¿El Discurso Más Débil, que enseña a Pheidípides a trastocar toda argumentación? Por otra parte, ¿quién gana en *Nubes*? Si Strepsiádes 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 afirma<sup>22</sup>: “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 comedias de Aristófanes, pero no a *Nubes*: ¿representa Strepsiádes la “sociedad ideal”, los “tipos cívicos ideales”? Strepsiádes 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 Strepsiádes sea propuesto como ideal sino como advertencia de lo

---

<sup>16</sup> Cf. *Nubes* 534-5 (*Electra*; cf. NEWIGER 1961), *Lisístrata* 138, *Paz* 136 (*tragikóteros*), 146 (*tragoidía génei*), *Aves* 512, *Plutos* 423-4. A rasgos trágicos de *Nubes* también se refirió HARRIOT 1986.

<sup>17</sup> EDMUNDS 1985: 224.

<sup>18</sup> Cf. pp. 93, 100, 102, 117.

<sup>19</sup> Recordemos que la comedia comparte elementos con la tragedia: prólogo, *párodos*, *éxodos*; los diálogos y cantos corales corresponden a los episodios y *stásima* de la tragedia. Cf. IRIGOIN 1997: 19.

<sup>20</sup> Cf. SOMMERSTEIN 2004, CAVALLERO 1996.

<sup>21</sup> 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 paterna, hijos como causa de amarguras, hijo descariado, temor a la ruina económica, etc., etc. Cf. CAVALLERO 1996.

<sup>22</sup> HENDERSON 1990: 311-312.

que NO hay que hacer<sup>23</sup>. Así, pues, según la línea afirmada por Henderson, *Nubes* también se escapa de las ‘normas’ y resulta una comedia extraña.

¿Puede Strepsiades ser considerado un personaje ‘trágico’? Para Reckford 1991, no lo es ni lo necesita ser porque Strepsiades 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 frustración<sup>24</sup>. El mismo Henderson ya citado observa en otro trabajo<sup>25</sup> 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 *phrontistérion* de Sócrates son calificados como *kaloì kai agathoì* por Strepsiades (v. 101)<sup>26</sup>, lo cual puede asociarlos a una *élite* intelectual, el mismo Strepsiades 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 Lesky 1970, Strepsiades no sería personaje ‘trágico’, al menos *prima facie*. Es decir, Strepsiades 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 y mereció que una aristócrata como la hija de Megacles fuese desposada con él, es decir, mereció ser considerado un buen partido. Visto así, Strepsiades está en buena posición, salvo por la situación financiera que lo aqueja. Si, por otra parte, Strepsiades representa al pueblo, como sostiene Ambrosino 1986, aunque no tenga el encumbramiento de la nobleza y de la riqueza aristocrática, queda enaltecido por su propio simbolismo o representación: es el *dèmos* mismo.

Además, el personaje, para ser ‘trágico’ según 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. Strepsiades está cegado por las deudas; intenta que su hijo vaya al *phrontistérion* 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)<sup>27</sup> y rechaza la posibilidad que le da el mismo *Lógos hétton* tras el *agón*, cuando le pregunta si deja a su hijo para que él lo instruya o si se lo lleva a casa (1105-6)<sup>28</sup>. Aquí aparece la ironía trágica, cuando el mismo Pheidippides le advierte que se arrepentirá (865):

Por cierto con el tiempo, alguna vez vas a sufrir por esto<sup>29</sup>  
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 con-

<sup>23</sup> No concordamos con RECKFORD 1991: 136 para quien Strepsiades 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 Dikaiópolis, pero no Strepsiades.

<sup>24</sup> Cf. 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. DOVER 1968 p. lxviii, 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 *hybris*, que se acuesta con un nube en forma de Hera, que la familia de *strépho* 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 *Lógos Hétton* en *Nubes* 1080-2 y que retomará Menandro en *Samia* 589 ss.

<sup>25</sup> Cf. HENDERSON 1993: 309 y 311.

<sup>26</sup> *merimnophrontistaiikal oizte kajaqoi*;

<sup>27</sup> *ep̄h de/nh/ toh goun aēi kon paśv texnv.*

<sup>28</sup> *Potera touton a)pagesqai l abwn bouē ei toh ui (q̄, h)di da gkw soi l egei n.* Los mss. RVAMU los atribuyen a Sócrates. Sobre el problema textual que hay aquí cf. CAVALLERO 2005.

<sup>29</sup> *h̄n̄h̄n̄ sūt̄oūtōij t̄%̄rōof̄% pot' a)xēsei.* Todas las traducciones corresponden a la elaborada por el equipo de investigación que dirijo (UBACYT F 153, 2004-2007).

cluir el primer *agón* (“Creo que te arrepentirás de esto”<sup>30</sup>) y con el anuncio de un inminente castigo para el campesino, dicho por el coro en 1307-1320. Pero el anticipo de Pheidippídes resulta una ironía trágica porque, si bien no sabemos qué será de él ni parece estar en el *phrontistérion* en el momento del incendio, queda claro que su padre conoce y denuncia sus tácticas, aunque se muestre violentamente impotente para combatirlos. Además, tal como Strepsiádes se lo anuncia ya en el v. 40<sup>31</sup>, las deudas van a volverse contra el mismo Pheidippídes alguna vez, sea porque deba heredarlas él, sea porque quede en la ruina toda la familia. Así, entonces, Strepsiádes 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. Strepsiádes procede con *áte*, 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 Strepsiádes es deshonesto e intenta infringir las leyes, se harán como él<sup>32</sup>. Pero Strepsiádes no ve esto, solo ve sus deudas y pretende anularlas a cualquier precio. Para Reckford 1991: 132 el desastre de Strepsiádes “was more a comic *apáte* than a tragic *áte*”. Sin embargo, el motivo del engaño, si bien es tradicional en la comedia, habitualmente perjudica a los enemigos del ‘héroe’, salvo que sea meramente episódico<sup>33</sup>: en este aspecto del engaño, *Nubes* también se aleja del género. Strepsiádes, 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, 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 Strepsiádes, 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 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 Strepsiádes podría ser equiparable a la de Dikaiópolis en *Acarnienses*, en la medida en que este también se aparta de las decisiones de su *pólis* y pacta una tregua personal; pero allí el bienestar de Dikaiópolis no daña al resto sino que se presenta como un incentivo digno de ser imitado, mientras que Strepsiádes 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 sucios<sup>34</sup>.

Aunque el término aparece poco<sup>35</sup>, la *hýbris* de Strepsiádes es presentada desde el comienzo: él pretende vincular a su hijo con gente de otro tipo, si bien los del *phrontistérion* son *kaloì kai ágathoi* como lo es Pheidippídes por sus costumbres, pero este los rechaza en principio porque no valora lo intelectual del *phrontistérion* sino que desprecia su suciedad, su pobreza, su charlatanería (cf. v. 102 *poneroí, alázones*)<sup>36</sup>; también comete *hýbris* el campesino cuando pretende él mismo, que se sabe poco memorioso

<sup>30</sup> *xwreíte/nun. oíai de\soítauta metamel hsein*

<sup>31</sup> *iáq' oí ei] thn kefal hn aánta thn shh treyetai.*

<sup>32</sup> Además, si como opina EDMUNDS 1985: 222, la nariz es símbolo de engaño y a ello alude la referencia a las narices de las nubes (v. 344), entonces Strepsiádes está afectado por *áte* al no comprender que pueden engañarlo en la supuesta ayuda que le ofrecen.

<sup>33</sup> Cf. CAVALLERO 1996 n° 100 ss.

<sup>34</sup> *auto] me ouá saut%su'tou/vn aiáioj, strey aj seautoh ei] ponhra pragmata.*

<sup>35</sup> *Hybristés* en 1068 con el valor de ‘impetuoso’, ‘fogoso’ y aplicado por el Discurso Más Débil a Peleo en referencia a su rendimiento en la cama; en 1299 el Acreedor 2° califica de *hýbris* el ultraje que le hace Strepsiádes al echarlo sin pagarle; en 1506 Strepsiádes usa el verbo *hybrízo* al acusar al *phrontistérion* de ultrajar a los dioses.

<sup>36</sup> *aiboí] ponhroi;g', oíáa. tou] a) azora]j, tou] wriwta]j, tou] a)hupodh'tou] l egeij, wdo(kakodai;gwn swkra'thj kaiiXairef wte*

(484-5), 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 *hýbris* 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)<sup>37</sup>

lo cual contiene, no obstante la agresividad, una verdad profunda aplicable en los insultos a él, que también es víctima, pero, en la idea del ‘aprovechamiento’ (*kérde*), a los *sophoí*, los ingeniosos retóricos-sofistas faltos de ética que, mediante los artificios del lenguaje, conducen a la masa por las narices; también comete *hýbris* Strepsiádes cuando acusa a las diosas Nubes de ser responsables de su situación (1452-3); y comete *hýbris* 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 *hýbris* provoca una *hamartía*<sup>38</sup>, a la que 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 *hamartía* es irónica porque su resultado se vuelve contra él exactamente del mismo modo en que él planeaba ultrajar a los demás.

Al incurrir en *hamartía*, Strepsiádes experimenta una *peripéteia*, 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”. La peripecia se da cuando Strepsiádes acababa de hacer alarde de su pretensa superioridad sobre los Acreedores, en una actitud que nos recuerda la de Yocasta cuando descrea de los oráculos y casi inmediatamente, después del *stásimon* sobre la *hýbris*, llega el mensajero de Corinto que inicia la revelación contraria<sup>39</sup>; tras ese alarde del campesino, también después de un canto coral, el que anuncia la necesidad de un castigo para el *sophistés* (1309), entra el mismo Strepsiádes huyendo de los golpes de su hijo (1321 ss.) y debe entonces afrontar el segundo *agón* de la pieza, en el que argumenta inútilmente, pues su hijo lo derrotará con hábiles pero sofisticadas refutaciones. El coro, en la *odé* que inicia el *agón* 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 hombre<sup>40</sup>.

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

Faltaba a nuestro trágico Strepsiádes realizar su *anagnórisis*, es decir, el reconocimiento de su situación, si no de su identidad: Strepsiádes debía reconocer la gravedad de la situación a la que arribó, como hace Creonte en *Antígona* 1272<sup>41</sup> o como hace Admeto en *Alceste* 940. El campesino llega a esto en el *antipnîgos* del segundo *agón* cuando, ante el argumento de que es necesario golpear también a las madres, manda al bátrato a su hijo y a Sócrates y al *Lógos Héttón* (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 (*aítios* 1454) por tornarse a asuntos sucios, él se reconoce inepto (rústico y viejo: *ágroikon kai géronta* 1457) pero re-

<sup>37</sup> euAg'. wōkakodaignej, ti kadhseq abel'terdi, hētera ker'dh twōsof wōōte j ligoi, a)iqnoy, probat' añi wj, a)hforhj=nenhsneoi;

<sup>38</sup> Cf. SAÏD 1978, CAVALLERO 1984.

<sup>39</sup> Cf. *Edipo rey* 857-8.

<sup>40</sup> soh eAgon, wōpresbuta, frontizein oav ton aAdra krathseij, wj ouAgj, ei 'nh't%'pepoigein, ouk aA hA ouAvj a)ko/astoj. a)l' eAg' oAg' qrasuretai: dh-on <ge toi> toV hra ta)qwpou.

<sup>41</sup> Este ejemplo lo menciona SILK 2000: 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 *néa*.

prochando a las diosas no haberlo advertido. Cuando ellas explican que lo hacen siempre que alguien procede como él, para enseñarle a temer a los dioses (y por lo tanto, a respetar las leyes establecidas), solo entonces dice Strepsiádes:

¡Ay, Nubes!, es malo pero justo, porque no debía yo birlar la plata que había pedido prestada (1462-4)<sup>42</sup>.

Empero, aunque reconoce su mal proceder, no reconoce que él tuvo la idea de usar en su beneficio el *Lógos Hétton*; traslada la culpa “al roñoso de Querefonte y a Sócrates” (1465)<sup>43</sup>, quien intentó disuadirlo repetidamente de dedicarse a esos intereses; y aunque reconoce su “chifladura” (*paranoías*) y su locura (*e-mainómen* 1476) por haber ultrajado a los dioses (y, con ello, a la *Díke*)<sup>44</sup>, usa el incendio del *phrontistérion* como un *deus ex machina* sugerido por Hermes, el dios del comercio y de los engaños, 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)<sup>45</sup>

parece sugerir que simplemente descarga su impotencia contra alguien, si bien sabe en el fondo que no son ellos los culpables. La *anagnórisis*, pues, es trágica porque lo hace totalmente consciente de su caída y de su impotencia para revertirla.

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 Harvey 1981 y por 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 una *trygoidia* 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 Strepsiádes (cf. 1501), parece lógico pensar que, aunque el incendio sea efectuado, los ocupantes escapen: de ahí que los verbos “voy a afixiarme” *apopnigésomai* (1504) y “voy a achicharrarme” *katakauthésomai* (1505) aparezcan en futuro como acción no consumada sino como un temor<sup>46</sup>, y que Strepsiádes dé la orden “perseguí, echá, pegá” (1508) con imperativos de infectivo, verbos que sugieren claramente una corrida, una persecución no para detener a los que huyen sino para expulsarlos a golpes y posiblemente continuarla a modo de *éxodos*. Llama la atención que Silk 2000 insista en la muerte de Sócrates, censure en Harvey y en Davies el recurrir a pruebas ajenas a *Nubes* y, sobre todo, que él mismo afirme que el futuro *apopnigésomai* 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 en aoristo<sup>47</sup>. 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, sonreír<sup>48</sup>, cuando el crimen del incendio es una venganza inútil<sup>49</sup> y cuando la situación de Strepsiádes es triste: triste por lo que hizo y por lo que le espera. Más trágico es para el público si, *sophós* y *dexiós*, se reconoce al menos por aproximación en el héroe burlado.

<sup>42</sup> νόμι, ποτρη/γ', νόλε/ε/αι, διγαία δε/ου/γα/ με χρητα τα'χρητα/α (τα)νεισα/ήθη/α/ποστειρή

<sup>43</sup> νυν ου/Α/α/β/ι, νότι/ε/τα/ε, τον Χαιρέ/ν/ε/α τον μίαρον και/Σ/κ/ρα/τη.

<sup>44</sup> SILK 2000 362 cree que Strepsiádes se vuelve religioso de pronto y que eso no resulta convincente. Strepsiádes no evoluciona en esto: sus creencias en los dioses siguen siendo las mismas (siguió jurando por Zeus a pesar de las divinidades del *phrontistérion*); no hay una ‘conversión’ sino un ‘darse cuenta’ de que las acciones no se adecuaban a las creencias.

<sup>45</sup> κα/γ/ω/τι/ν' αυ/τω/ν/η/θη/ρον/δου/αι/ δι/κ/η/ν/ε/θ/ο/ι/πο/η/σ/ω, κει 'σ/φο/δ/ρ' ει/α' α/ α/ζο/ρ/ε/ι.

<sup>46</sup> Cf. 1385 y 1389, en el *pnigos* del segundo *agón*, cuando Strepsiádes dice “y ahora vos, ahogándome (*apánkhon*, 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 (*pnigómenos*, en infectivo), ahí mismo me hice caca”. Los participios en infectivo señalan que la acción ‘se hacía’, ‘estaba cumpliéndose’ porque Pheidippides realmente golpeaba a su padre.

<sup>47</sup> Cf. SILK 2000: 360 n. 18; el pasaje es Heródoto II 169:3 *hoi dé min apépnixan kai épeita éthapsan*.

<sup>48</sup> No creemos, como SILK 2000: 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. BARNES 1964.

<sup>49</sup> Inútil porque no soluciona nada, ni siquiera que Pheidippides (y/o sus representados) sepa manejar el *Lógos Hétton*. Esto da un sabor similar al final de *Agamenón* o de *Coéforas*, es decir, de una venganza que no arregla las cosas.



Carlo Franco señaló que todo elemento que resultase ‘raro’ para una comedia era asociado a la tragedia<sup>50</sup>: 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 Strepsiádes, 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: *sóphisma*, por ejemplo, *mekhánema*, *póros*; *sóphisma* es usado por Strepsiádes al considerar una ‘invención’ democrática el hecho de poder medir la tierra de todos (v. 205), lo cual es una alusión política; *mekhané* aparece en boca de Sócrates (479) cuando ofrece al pretense aprendiz ‘herramientas’, ‘mecanismos’, ‘tácticas’ para su crecimiento personal, y Strepsiádes lo interpreta literalmente como vocabulario bélico y piensa en intenciones agresivas por parte del maestro; Sócrates califica como *áporos* ‘falta de recursos’ a su alumno, además de rústico, torpe y olvidadizo (629); el coro llama *áporon* una situación sin salida que requiera otra reflexión (702), actitud que también Sócrates le aconseja con el verbo *aporéo* en v. 743. Pensamos que las connotaciones trágicas que pueden tener estos vocablos no se aplican a pasajes en los que haya parodia de otras piezas dramáticas<sup>51</sup> sino a la situación misma del personaje: resulta ‘trágicamente’ grotesco que Strepsiádes piense que la agrimensura es *demotikón* 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 Strepsiádes 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 cómico<sup>52</sup>, como así también su lenguaje con compuestos de estilo esquileo: *ombrophóroi* (299), *polyératon* (301), *mystodókos* (303).

Estos aspectos grotescos, que disfrazan de comedia algo profundamente trágico, hacen al *páthos* tan propio de la tragedia. Es patético que Strepsiádes se vea inerme ante la situación y solo alcance a recurrir a la violencia autojustificada, es decir, a usar los mismos métodos empleados por Pheidippídes para imponerse a su padre; así como es patético que Strepsiádes 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 sociedad<sup>53</sup>, el público *dexiós* sabrá reconocer que la actitud del personaje fue trágicamente suicida. Esto le producirá temor *phóbos* y compasión *éleos*, en una especie de *kátharsis* trágica que tendría la intención admonitoria de que no se debe imitar a Strepsiádes<sup>54</sup>. Porque la comedia no pretende, como afirma Reckford 1976: 90, que el espectador deje afuera sus problemas y ansiedades<sup>55</sup>, 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’<sup>56</sup>, sí es una invitación a ‘meditar a través de la risa y a pesar de ella’.

<sup>50</sup> Cf. FRANCO 1988: 221.

<sup>51</sup> Sobre la identificación de parodias trágicas, cf. SCHLESINGER 1936 y 1937.

<sup>52</sup> THIERRY 1987: 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 *hýbris* de Strepsiádes y de Sócrates, pero el público no es árbitro porque no puede ni asociarse ni sustituir al coro.

<sup>53</sup> Cf. CAVALLERO 2005 b.

<sup>54</sup> Para RECKFORD 1974 hay una catarsis cómica según la cual se lucha contra lo intelectual triste, desesperanzado, semimuerto del *phrontistérion* y se exalta la liberación de ansiedades, la renovación de energías, la alegría dionisiaca 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 CAVALLERO 2005.

<sup>55</sup> RECKFORD 1976: 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”.

<sup>56</sup> Cf. Horacio *Saturae* I 1:24-25 “ridentem dicere verum / quid vetat?”.

El ejemplo de Strepsiádes, aunque no sea ‘mítico’<sup>57</sup>, cumple la misma función del *mýthos*: advierte al pueblo contra peligros internos, en este caso la retórica-sofística, pero también sobre su propia conducta, como puede ser leída *Trojanas* 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, *sophós* y *dexiós*, 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 *trygoidía*, es decir, una tragedia en disfraz de comedia, uniendo las dos máscaras del teatro<sup>58</sup>. Disentimos de Silk 2000: 358, quien ve en la pieza, para él esencialmente satírica más que ‘trygódica’<sup>59</sup>, “una peculiar extrañeza respecto de las propias normas habituales de Aristófanes”: si Aristófanes tuvo normas, ellas fueron precisamente no esquematizarse, no repetirse, no atarse<sup>60</sup>;
- 2) que el poeta mostró de este modo su habilidad y originalidad artística; y así, tampoco en esto concordamos con Silk 2000: 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 *trygoidía*, única, singular. Por lo tanto, no creemos que Aristófanes haya fracasado en su ensayo<sup>61</sup> ni que haya suprimido sus instintos “bajo la presión de la lógica ‘trágica’”<sup>62</sup>, sino que intencionalmente produjo ‘algo distinto’;
- 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 tragedia<sup>63</sup>; de tal modo, no creemos, como opina 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”<sup>64</sup>; 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 (4: 11 ss.);
- 4) que, aunque pueda implícitamente reconocer una superioridad de la tragedia respecto de la comedia, dado este ‘acercamiento’ mediante la *trygoidía*, 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 tra-

---

<sup>57</sup> A pesar de la propuesta de RECKFORD 1991.

<sup>58</sup> RECKFORD 1991: 136 llama a esto “flirtear con la tragedia”.

<sup>59</sup> SILK 2000: 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).

<sup>60</sup> 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.

<sup>61</sup> “The experiment is bound to fail”, SILK 2000: 363.

<sup>62</sup> SILK 2000: 364.

<sup>63</sup> Cf. los elogios del arte cómico en *Cab.* 503 ss.

<sup>64</sup> Cf. pp. 129, 133 y 135.

dición, los autores producen cambios a veces muy fuertes, como señaló Rossi 1971: 83 ss.<sup>65</sup>. En este aspecto, es relevante que Aristófanes haya utilizado el término *idéa*, que es uno de los empleados para designar el concepto ‘género literario’ junto con *eídos* y *génos*; en *Ranas* 383 Aristófanes dice *hetéran hýmnon idéan* ‘otra forma de himnos’, expresión que señala la alteración de normas no escritas pero habituales; del mismo modo, las *kainàs idéas* 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 *trygoidía*<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> En la época helenística se da “la capacità di innovare conservando singolarmente integri gli elementi tradizionali. Questa terza epoca scrive le leggi, si, ma per violarle”. Destaca ROSSI 1971: 384 “Chi credesse che un tale atteggiamento quasilusivo di fronte agli elementi forniti dalla tradizione fosse un’aasoluta 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...”.

<sup>66</sup> Agradezco a la Profesora Claudia Fernández sus aportaciones bibliográficas para este trabajo.  
*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Universidad Católica Argentina*

**Bibliografía citada:**

- ATKINS, J. 1952: *Literary criticism in Antiquity*, London, Methuen.
- BARNES, H. 1964: "Greek tragicomedy", *The classical journal* 60-3, 125-131.
- 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*, Genève, Fondation Hardt (Entretiens 38), pp. 125-165.
- CARTLEDGE, P. 1990: *Aristophanes and his theater of the absurd*, London, Bristol Classical Press.
- CAVALLERO, P. 1984: "La hamartía en el teatro de Sofocles", *Argos* 8, 5-31.
- CAVALLERO, P. 1996: *Parádosis. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina. El peso de la tradición*, Buenos Aires, F. F. y L. de la UBA.
- CAVALLERO, P.- COSCOLLA, M.- FRENKEL, D.- GALLEGO, J. 2003: "*Riqueza*" de Aristófanes, versión, introducción, anotación y apéndices. Buenos Aires, F. F. y L. de la UBA.
- CAVALLERO, P. 2004: "Aeí: 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.
- CAVALLERO, P. 2005 b: "La literatura griega como *parrhesía* de los pobres", *QUCC* (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*, Padova, Programma, II pp. 185-204.
- DAVIES, M. 1990: "Popular justice and the end of Aristophanes' *Clouds*", *Hermes* 118, 237-242.
- 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, Univ. Press of America, vol. 1, pp. 209-230.
- FERNÁNDEZ, C. 2000: "El público de Aristófanes: *spectator in fabula*", *Circe* 5, pp.117-135.
- FRANCO, C. 1988: "La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea", en E. Corsini ed. *La polis e il suo teatro*, Padova, Programma, II pp. 213-232.
- HARRIOT, R. 1986: *Aristophanes, poet and dramatist*, Baltimore.
- HARSH, Ph. 1934: "The position of the parabasis in the plays of Aristophanes", *TAPhA* 65, 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, Clásicas, 127-154.
- HARVEY, F. 1981: "Nubes 1493 ff.: was Socrates murdered?", *GRBS* 22, 339-343.
- HENDERSON, J. 1990: "The *Demos* and the comic competition", en J. Winkler- F. Zeitlin edd. *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, Princeton University Press, 271-313.
- HENDERSON, J. 1993: "Comic hero versus political elite", en A. Sommerstein ed. *Tragedy, comedy and the polis*, Bari, Levante, 307-319.
- HUBBARD, T. 1991: *The mask of comedy. Aristophanes and the intertextual parabasis*, Ithaca, Cornell University Press.
- 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, Levante, 17-41.
- JOUAN, F. 1989: "La paratragédie dans les *Acharniens*", *Cahiers du GITA* 5, pp. 17-30.
- KÖHNKEN, A. 1980: "Der Wolken-Chor des Aristophanes", *Hermes* 108, 154-169.
- MASTROMARCO, G. 1993: "Il commediografo e il demagogo", en A. Sommerstein ed. *Tragedy, comedy and the polis*, Bari, Levante, pp. 341-357.
- NEWIGER, H. 1961: "Elektra in Aristophanes' *Wolken*", *Hermes* 89, 422-430.
- 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, 113-122.
- LAPALUS, E. 1934: "Le Dionysos et l'Héraclès des *Grenouilles*", *REG* 47, pp. 1-20.
- LESKY, A. 1970: *La tragedia griega*, Barcelona, Labor.

- MIRANDA, M. E. 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, Ch. 1972: "Popular comedy un Aristophanes", *AJPh* 93, pp. 169-189.
- NESSELRATH, H. 1993: "Parody and later greek comedy", *HSCP* 95, pp. 181-195.
- PAPPAS, Th. 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 didascalo", *Corolla Londinensis* 2, pp. 137-145.
- POE, J. 1999: "Entrances, exists and the structure of Aristophanic comedy", *Hermes* 127-2, 189-207.
- RAU, P. 1967: *Paratragodia: Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, München, Beck'sche Verlag.
- 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, Grüner, 89-118.
- RECKFORD, K. 1991: "Strepsiades as a comic Ixion", *Illinois classical studies* 16, 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, Levante, 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, 69-94.
- SAÏD, S. 1978: *La faute tragique*, Paris, Maspero.
- SCHLESINGER, A. 1936: "Indications of parody in Aristophanes", *TAPhA* 67, 296-314.
- SCHLESINGER, A. 1937: "Identification of parodies in Aristophanes", *AJPh* 58, 294-305.
- SCHWINGE, E. 1975: "Zur Aesthetik der Aristophanischen Komödie am Beispiel der *Ritter*", *Maia* 27, pp. 177-199.
- SILK, M. 1993: "Aristophanic paratragedy", en A. Sommerstein et alii edd. *Tragedy, comedy and the polis*, Bari, Levante, pp. 477-504.
- SILK, M. 2000: *Aristophanes and the definition of comedy*, Oxford University Press.
- SLATER, N. 2002: *Spectator politics. Metatheatre and performance in Aristophanes*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press.
- 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, 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.