

EL PAR CÓMICO DE ESTREPSÍADES Y SÓCRATES EN LA COMEDIA *NUBES* DE ARISTÓFANES

MARÍA JIMENA SCHERE

Universidad de Buenos Aires - CONICET

jimenaschere@hotmail.com

La existencia de pares cómicos puede remontarse a la tradición homérica, a la dupla del tonto y el astuto representada por Odiseo y el Cíclope. El tópico sufre modificaciones en la fábula y en la poesía yámbica, que serán retomadas por Aristófanes. Este trabajo analiza la manera en que el comediógrafo se apropia del modelo tradicional. La comedia *Nubes*, si bien mantiene sus raíces en el modelo homérico, produce una significativa transformación del tópico: Aristófanes invierte el foco de la burla y coloca como blanco privilegiado ya no la figura del tonto Estrepsiades, sino del astuto Sócrates.

par cómico / blanco cómico / tradición homérica / astucia / Sócrates

The existence of comic pairs can go back to the Homeric tradition, to the pair of the fool and the crafty one represented by Odysseus and the Cyclops. The topic suffers modifications in the fable and in the iambic poetry, that will be taken up again by Aristophanes. This work analyzes the particular way in which he adopts the traditional model. *Clouds*, although it retains his roots in the model, produces a significant transformation of the topic: Aristophanes reverses the focus of the mockery and takes as privileged target no longer the character of the fool, but the crafty Socrates.

comic pairs / comic target / Homeric tradition / craftiness / Socrates

Introducción

El episodio de Odiseo y el Cíclope, que tiene sus raíces en la tradición folklórica, presenta la imagen antagónica del hombre civilizado que triunfa sobre el salvaje, como tantas veces se ha señalado¹.

Pero estos dos personajes no sólo se oponen entre sí en el grado de civilización, sino también en el grado de inteligencia: el Cíclope representa la fuerza bruta, encarna la figura cómica del tonto, estereotipo humorístico que será explotado a lo largo de la tradición literaria.

¹ Cf. ROSEN (2007:121). Sobre la tradición folklórica del episodio véase GLENN (1971); MONDI (1983).

Analizaremos la manera en que Aristófanes retoma en su obra esta dupla cómica tradicional, cuya presencia reconocemos también en la fábula y la poesía yámbica. Si bien la comedia aristofánica adopta el modelo homérico, le imprime variantes significativas. En este trabajo nos concentraremos, especialmente, en la operación de inversión del tópico que el comediógrafo realiza en *Nubes*.

Beltrametti² define los rasgos que caracterizan a la dupla cómica: se trata de dos personajes opuestos y complementarios, que tienen una unidad dramática indisociable; constituyen, además, un pivote estructural de la obra y el nudo semántico de la acción.

La autora sitúa el origen del par cómico en los mitos de las metamorfosis en las que Zeus suele ser el protagonista privilegiado y de donde derivan los nacimientos heroicos³. Sin embargo, cambiaremos el foco de dicho antecedente mítico y nos concentraremos, en cambio, en la dupla homérica de Odiseo y el Cíclope, para analizar los modos de apropiación y modificación que opera Aristófanes sobre este modelo.

El blanco cómico en el tópico del tonto y el astuto

En *Odisea* los personajes del Cíclope y de Odiseo conforman un par cómico en la medida en que son los protagonistas que constituyen el nudo semántico del canto IX, son complementarios y se oponen de manera antagónica, no sólo por sus rasgos diferenciales, sino también por sus intereses opuestos dentro de la trama del poema.

El personaje de Odiseo se construye por oposición a sus rivales a los cuales supera siempre en astucia. En el caso de la escena con el Cíclope, este último encarna la condición opuesta a la de Odiseo: el Cíclope carece de toda perspicacia; es tosco, glotón y primitivo.

La escena cómica más evidente donde se contraponen la cualidad de la inteligencia y la estupidez se desarrolla entre los versos 398-414. Luego de ser atacado por Odiseo, Polifemo llama desesperado a sus compañeros y ellos responden a sus gritos:

“τίπτε τόσον, Πολύφημ', ἀρημένος ὧδε βόησας
 νύκτα δι' ἀμβροσίην καὶ ἀύπνους ἄμμε τίθησθα;
 ἦ μή τίς σευ μῆλα βροτῶν ἀέκοντος ἐλαύνει;
 ἦ μή τίς σ' αὐτὸν κτείνει δόλω ἢ ἐ βίηφι;”
 τοὺς δ' αὖτ' ἐξ ἄντρου προσέφη κρατερὸς Πολύφημος:

² BELTRAMETTI (2000: 215-226).

³ BELTRAMETTI (2000: 218).

ὦ φίλοι, Οὐτίς με κτείνει δόλω οὐδὲ βίηφιν.
 “οἱ δ’ ἀπαμειβόμενοι ἔπεα πτερόεντ’ ἀγόρευον:
 εἰ μὲν δὴ μή τις σε βιάζεται οἶον ἔοντα,
 νοῦσον γ’ οὐ πως ἔστι Διὸς μεγάλου ἀλέασθαι,
 ἀλλὰ σύ γ’ εὐχέο πατρὶ Ποσειδάωνι ἄνακτι.
 “ὡς ἄρ’ ἔφην ἀπιόντες, ἔμὸν δ’ ἐγέλασσε φίλον κῆρ,
 ὡς ὄνομ’ ἔξαπάτησεν ἔμὸν καὶ μῆτις ἀμύμων.

"¿Pero por qué, Polifemo, gritaste así, abrumado,
 a través de la noche inmortal y nos dejas sin sueño?
 ¿Qué mortal se lleva quizás tus ovejas contra tu voluntad?
 ¿O quién te mata por engaño o por fuerza?"
 Desde la cueva, les dijo a su vez el fuerte Polifemo:
 "Queridos, Nadie me mata por engaño, y no por fuerza".
 Y éstos respondiendo con aladas palabras decían:
 "Si nadie te fuerza, siendo tal cual eres,
 no es posible esquivar la enfermedad que viene del gran Zeus,
 pero suplica a tu padre, el soberano Poseidón".
 Así decían mientras se iban, y yo reí para mis adentros
 de cómo mi nombre lo había engañado y la excelente astucia.

(vv. 403-414)⁴

Esta escena construye la imagen de Polifemo como la del personaje engañado, burlado por su antagonista. Por lo tanto, la figura del Cíclope no sólo constituye una representación del salvaje vencido por el hombre de la civilización, sino que además resulta fundacional en la construcción del arquetipo humorístico del tonto.

Por otra parte, el juego polisémico que involucra el término nadie/ Nadie como pronombre indefinido y nombre propio -además del sentido adicional de "astucia" que se esconde en la palabra *métis/mêtis*-, le da carácter cómico a la escena. El efecto se ve reforzado, además, por la risa final de Odiseo (v. 413) al ver los resultados de su *dólos*.

Otra escena del canto IX que ubica claramente a Polifemo en el lugar del blanco cómico es la del engaño del vino. La descripción del Cíclope borracho constituye un claro ejemplo de comicidad grotesca:

φάρυγος δ’ ἐξέσσυτο οἶνος
 ψωμοί τ’ ἀνδρόμοι: ὁ δ’ ἐρεύγετο οἰνοβαρείων.

⁴ Utilizamos la edición de BÉRARD (1933). Las traducciones son propias.

El vino salía fuera de la garganta
y pedazos humanos; y éste eructaba borracho.
(vv. 373-374)

Una situación semejante se presenta en el momento en que el Cíclope se lamenta ante el carnero que lleva atado debajo de su pecho a Odiseo. Polifemo supone que el carnero camina rezagado por la tristeza de ver la herida de su ojo cuando en realidad lo hace por llevar atado a su enemigo (vv. 420-461). En esta escena, cargada de irónica burla contra Polifemo, Odiseo se refiere a él con el adjetivo *népios* (niño, ingenuo, tonto):

El tonto no sabía
que éstos estaban sujetos al pecho, por debajo de los carneros de
espesa lana.
(vv. 342-343)

Este pasaje presenta de manera explícita la imagen del Cíclope como la de un *népios* burlado por el ingenio de su antagonista. Esta visión de Polifemo se acentúa, además, por la cadena de engaños sucesivos: primero, el del vino, luego el de los carneros y, finalmente, el engaño del nombre, coronado por la risa del héroe.

En la construcción de este par cómico fundacional para la tradición literaria griega advertimos que el eje de la ridiculización recae sobre uno de los polos de la dupla, mientras que Odiseo queda fuera de la ridiculización⁵.

Analizaremos cómo se presenta en Aristófanes este primer rasgo particular del par cómico homérico. En las duplas aristofánicas la unidireccionalidad de la risa se mantiene, pero de un modo parcial. En su obra todos los personajes sufren algún grado de ridiculización⁶. Si tomamos como ejemplo el par cómico de Diceópolis y Lámaco, observaremos que Lámaco aparece ridiculizado a través de su vestimenta, su actitud presuntuosa y los beneficios deshonestos obtenidos en la guerra⁷; pero

⁵ ROSEN (2007) destaca la imagen de debilidad y el rol de *ponerós* (134-139) de Odiseo en el canto IX, pero desde nuestro punto de vista, el personaje de Odiseo no pierde su estatura heroica, mientras que el ridículo recae sobre la figura del Cíclope. Diferente es el episodio de Iro: allí Odiseo también se constituye en blanco cómico y queda envuelto en el ridículo, pero igualmente el blanco central sigue siendo su antagonista Iro.

⁶ Cf. HUBBARD (1991:4).

⁷ MACDOWELL (1995: 70-71).

también Diceópolis es objeto de burla durante la pieza, por ejemplo, por las estratagemas sofisticas que utiliza para convencer al coro o por su egoísmo para compartir la paz con algunos personajes⁸. Sin embargo, en el par cómico aristofánico el eje del ataque cómico sigue concentrándose en uno de los dos polos de la dupla: en el personaje de Lámaco.

Lo mismo podemos afirmar en el caso del Morcillero y Paflagonio: si bien los dos personajes son ridículos y resultan satirizados en la pieza, Paflagonio acapara las mayores burlas. El Morcillero, en cambio, tiene su redención al final de la obra. En *Caballeros* podemos considerar como otro par cómico alternativo la dupla que se forma entre Demos y Paflagonio: en este caso los dardos satíricos recaen también prioritariamente sobre el esclavo demagogo, antes que sobre el incauto Demos, que también tiene su redención al final de la obra⁹.

Del mismo modo, si analizamos el par cómico de Filocleón y Bdelicleón en *Avispas* notamos que allí también el eje del ataque recae sobre el juez. Filocleón hace las veces de tonto, engañado por los políticos zánganos, como Cleón, y vencido en destreza verbal por su hijo Bdelicleón en el *agón*. Por cierto, hay una escena que muestra claramente a Filocleón encarnando este arquetipo. Los versos 175-189 narran la huida del personaje colgado del vientre de un burro, a imitación del capítulo IX de *Odisea*:

Βδ. τί στένεις, εἰ μὴ φέρεις
Ὀδυσσεά τιν’;

Χα. ἀλλὰ ναὶ μὰ Δία φέρει
κάτω γε τουτονί τιν’ ὑποδεδυκότα.

Βδ. ποιῶν; φέρ’ ἴδωμαι

Χα. τουτονί.

Βδ. τουτὶ τί ἦν;
τίς εἶ ποτ’ ὄνθρωπ’ ἔτεόν;

Φι. Οὔτις νῆ Δία.

Βδ. Οὔτις σύ; ποδαπός;

Φι. Ἰθακος Ἀποδρασιππίδου.

Βδ. Οὔτις μὰ τὸν Δί οὔτι χαιρήσων γε σύ.

⁸ Véase DOVER (1972:87-88).

⁹ El sorpresivo final de la obra ha dado lugar a controversias. EDMUNDS (1987) sostiene que el final presenta, más que una visión política consistente, un ideal político. En una línea parecida, FORD (1965) argumenta que en el final la obra representa el paso de la

Bdelicleón: (al burro) ¿Por qué lloras, si no llevas a ningún Odiseo.
 Jantias (esclavo de Filocleón): Pero ¡por Zeus! Lleva a uno que se le ha puesto debajo.
 Bdelicleón: ¿Quién? Vamos a ver.
 Jantias: Aquí.
 Bdelicleón: ¿Qué era esto? ¿Quién eres hombre, en verdad?
 Filocleón: Nadie, por Zeus.
 Bdelicleón: ¿Nadie tú? ¿De qué país?
 Filocleón: De Itaca, Hijo de Apodrasípides.
 Bdelicleón: Nadie, por Zeus, tú por cierto no te vas a alegrar nada.
 (180- 187)¹⁰

Esta escena de *Avispas* parodia la estratagema de Ulises. Pero en el caso de Bdelicleón, la estratagema resulta burda y descontextualizada, y no es una demostración de astucia, como en Odiseo, sino de torpeza. Asimismo, el éxito de la ingeniosa hazaña en *Odisea* se resuelve aquí a la inversa: el fracaso del ingenuo plan de evasión¹¹. Esta parodia ocasional del hipotexto¹² homérico, que convierte a Filocleón en un Odiseo al revés, un Odiseo sin inteligencia, revela la relación subyacente entre el par cómico aristofánico y el modelo de la dupla homérica: Filocleón es el tonto y su hijo un Cíclope astuto que lo descubre, al contrario del modelo parodiado¹³.

Una consideración aparte merece la comedia *Nubes*. En *Nubes* el eje del ataque cómico también está concentrado sobre uno de los polos, pero el blanco principal lo constituye el astuto Sócrates y no el tonto Estrepsiades, a diferencia del modelo homérico, como analizaremos con detalle más adelante.

Atenas real a la Atenas ideal. HENDERSON(1993) (2003), por su parte, sostiene que Aristófanes propugna una alianza final entre el campesinado y la élite, representada por los caballeros. DOVER, por citar otro ejemplo, argumenta que la reforma final de Demos es una realización de la necesidad de ejercer una mayor vigilancia en el poder (1972:96). Sea como sea, la redención final de Demos y el Morcillero indican una clara línea divisoria entre ellos y Paflagonio, y ubican a este último como blanco satírico central.

¹⁰ Las traducciones son propias. Utilizamos la edición del texto griego de SOMMERSTEIN (1983).

¹¹ El propio nombre del padre inventado, Apodrasípides, delata a Filocleón que intenta la fuga: Apodrasípides es una deformación del verbo griego *apodidrásco* (escapar).

¹² Utilizamos la denominación de GENETTE (1989: 124), que diferencia *hipotexto* (modelo parodiado) de *hipertexto* (texto paródico).

¹³ Para un análisis diferente sobre la relación entre pares cómicos en Aristófanes cf. BELTRAMETTI (2000: 218- 223). Beltrametti analiza los pares cómicos del Morcillero y Paflagonio, de Filocleón y Bdelicleón y de Lámaco y Diceópolis y concluye que entre los personajes del par cómico no hay verdadera antinomia, sino un juego de espejos, una maligna simetría (223). THIERY (1986) también emplea el término "par cómico" en su libro *Aristophane: fiction et dramaturgie*, pero lo utiliza en un sentido diferente como *partenaire* y aliado del héroe o como adversario del mismo.

En síntesis, en los casos aludidos Aristófanes se mantiene, parcialmente, dentro de la lógica tradicional: sólo uno de los polos constituye el blanco cómico central, mientras que el otro también representa un blanco, pero un blanco atenuado. La adaptación del esquema homérico en Aristófanes puede explicarse, sin duda, por la visión antiheroica que prevalece en el género. La imagen heroica de uno de los polos, de Odiseo, que encontramos en Homero, ya no se sostiene en la comedia. Por este motivo, la ridiculización se extiende sobre todos los personajes. Con todo, la dinámica del blanco privilegiado que aparece en par fundacional, que hace objeto de las mayores burlas y del escarnio cómico¹⁴ a uno de los personajes del par, sigue tendiendo su lugar en la dupla aristofánica.

El par cómico del tonto y el astuto en la tradición literaria griega

Si partimos del tópico homérico para llegar al estudio de su realización en la comedia aristofánica, cabe preguntarse si el tópico atraviesa otras instancias en la tradición literaria hasta llegar a su versión aristofánica.

En *Odisea*, como hemos visto, el personaje del tonto queda ubicado en el lugar ridiculizado y degradante de blanco cómico, mientras que la figura de Odiseo resulta enaltecida por su inteligencia.

La fábula, que rescata los valores aristocráticos de la fuerza y, principalmente, de la astucia¹⁵, suele ubicar como blanco cómico y como personaje burlado y aleccionado a aquel que es inferior en perspicacia¹⁶. Podemos proponer, entonces, la hipótesis de que la fábula toma como modelo y punto de partida al par cómico del engañador-engañado o del tonto y el astuto homérico para crear situaciones humorísticas, a la vez que didácticas.

Un buen ejemplo de la presencia de esta dupla en el género lo constituye la fábula del cuervo y la zorra (165 Ch., 124 Pe., Hrs. 126):

κόραξ κρέας ἀρπάσας ἐπί τινος δένδρου ἐκάθισεν.
αλώπηξ δὲ θεασαμένη αὐτὸν καὶ βουλομένη τοῦ κρέατος
περιγενέσθαι στᾶσα ἐπήνει αὐτὸν ὡς εὐμεγέθη τε καὶ καλόν,
λέγουσα καὶ ὡς πρέπει αὐτῷ μάλιστα τῶν ὀρνέων βασιλεύειν, καὶ

¹⁴ Sobre la concepción de la risa como castigo social cf. BERGSON (1900).

¹⁵ GARCÍA GÚAL (1978:14-16), tomando como base el trabajo de NOJGAARD (1964), señala que la fábula rescata como valores fundamentales la fuerza y la astucia para evaluar la acción de los personajes: "la inteligencia significa habilidad para la trampa y el engaño, y lo único que importa es el éxito, sin otra sanción trascendente" (1978:16). Sobre fábula e ideología cf. CASCAJERO (1991).

¹⁶ Aristófanes considera las historias de Esopo como un género cómico. En *Avispas* 1259 Bdelicleón se refiere a ellas como *Aisopikòn géloion*.

τοῦτο πάντως ἄν ἐγένετο, εἰ φωνὴν εἶχεν. ὁ δὲ παραστῆσαι αὐτῇ
θέλων ὅτι καὶ φωνὴν ἔχει, ἀποβαλὼν τὸ κρέας μεγάλα ἐκεκράγει.
ἐκείνη δὲ προσδραμούσα καὶ τὸ κρέας ἀρπάσασα ἔφη· “ὦ κόραξ,
καὶ φρένας εἰ εἶχες, οὐδὲν ἄν ἐδέησας εἰς τὸ πάντων σε
βασιλεῦσαι”.
πρὸς ἄνδρα ἀνόητον ὁ λόγος εὐκαιρος.

Un cuervo que había robado un pedazo de carne se posó sobre un árbol. Y una zorra que lo vio y que quería apoderarse de la carne, se detuvo y elogió su tamaño y su belleza; le dijo también que le correspondía especialmente ser el rey de los pájaros y, sin duda, podría serlo si tuviera voz. Pero el cuervo, al querer demostrarle que tenía voz, dio grandes graznidos dejando caer la carne. Y aquella luego de precipitarse y apoderarse de la carne, dijo: "Cuervo, si tuvieras también entendimiento (*phrén*), nada te faltaría para ser rey de las aves". La fábula es oportuna para el hombre necio¹⁷.

En este ejemplo la zorra y el cuervo constituyen, sin duda, un par cómico: son opuestos y complementarios y conforman el núcleo semántico de la fábula. El cuervo, por su falta de *phrén*, se presenta como blanco cómico evidente y exclusivo de la narración.

La fábula es la ilustración concreta de un principio moral. Sus breves historias tienen la función de representar una máxima de manera popular y accesible para todos. La indeterminación de la máxima moral se convierte así en una serie de hechos determinados, protagonizados por animales, es decir, personajes concretos y con rasgos específicos, conocidos y reconocibles para cualquiera. Los personajes de la fábula no aparecen individualizados, porque representan a cualquier individuo, al hombre común; "un cuervo", "una zorra" es cualquier hombre¹⁸. Por lo tanto, a diferencia de la dupla homérica, la fábula ya no involucra personajes míticos ni héroes de la talla de Odiseo, sino, por lo general, seres comunes representados por figuras de animales. En este sentido, la fábula desprende al par cómico de su halo heroico y mítico y lo hace descender al llano del mundo cotidiano. Desde este punto de vista, el par cómico de la fábula abre el camino a la dupla de la comedia aristofánica, alejada del mundo mítico y heroico, situada en la realidad contemporánea y protagonizada por personajes antiheroicos.

La poesía yámbica -género antecesor de la comedia¹⁹- utiliza de manera frecuente la fábula como recurso para ridiculizar al enemigo personal

¹⁷ Utilizamos la edición de CHAMBRY (1960).

¹⁸ STIERLE (1989).

¹⁹ Aristóteles establece esta vinculación entre poesía yámbica y comedia (*Poética*

del poeta. Los poetas yámbicos retoman así el modelo del par cómico, pero lo reformulan: lo extraen del terreno impersonal de la fábula, donde el animal representa al hombre común, a "cualquier hombre", y le asignan, por el contrario, un referente personal concreto, identificable: el enemigo del poeta, que pasa a ocupar el lugar del blanco cómico central²⁰.

En la comedia antigua, cuyo representante mejor atestiguado es Aristófanes, asistimos a un nuevo proceso de asimilación y transformación²¹. En algunas comedias, donde hay un héroe cómico bien identificado, por ejemplo en *Acarnienses* y *Paz*, el héroe cómico, tal como señala Whitman, tiene las características tradicionales del astuto, que se asimila a Odiseo²².

Sin embargo, la categoría de héroe cómico establecida por Whitman²³ es difícilmente aplicable a todos los protagonistas de las comedias de Aristófanes. Analizaremos, específicamente, el caso de *Nubes*.

En *Nubes* encontramos una versión modificada del par tradicional en la figura de Sócrates (el astuto)²⁴ y de Estrepsíades (el tonto). La escena que se desarrolla entre los versos 476-499 comienza a construir en la obra los dos estereotipos cómicos analizados:

Χο. ἀλλ' ἐγχείρει τὸν πρεσβύτην ὃ τιπερ μέλλεις προδιδάσκειν,
καὶ διακίνει τὸν νοῦν αὐτοῦ καὶ τῆς γνώμης ἀποπειρῶ.
Σω. ἄγε δὴ, κάτειπέ μοι σὺ τὸν σαυτοῦ τρόπον,
ἴν' αὐτὸν εἰδῶς ὅστις ἐστὶ μηχανὰς
ἦδη 'πὶ τούτοις πρὸς σὲ καινὰς προσφέρω.
Στ. τί δέ; τεichoμαχεῖν μοι διανοεῖ πρὸς τῶν θεῶν;

1448b27, 1449a3 1449b8). Por otra parte, la comedia hereda múltiples recursos cómicos del yambo, como el uso humorístico de la obscenidad y la escatología. Sobre la relación entre los géneros véase ROSEN(1988a) y HENDERSON (1991).

²⁰ Por ejemplo, el Epodo VI de Arquíloco. De acuerdo con la reconstrucción de RODRÍGUEZ ADRADOS (1981) el epodo incluye una fábula que involucra el tema del engaño y de la superioridad en inteligencia de los personajes.

²¹ Sobre la representación de Odiseo como personaje cómico en *Epicarmo* y *Cratino* véase PHILLIPS (1959).

²² WHITMAN (1964: 28-31).

²³ El autor lo caracteriza como héroe salvador, hábil orador, astuto, falto de escrúpulos y con gran poder de decisión.

²⁴ Además de la figura del astuto, Sócrates encarna el tipo del "filósofo cómico". En este trabajo nos concentraremos exclusivamente en la construcción del personaje como una manifestación de la figura tradicional del astuto. Sobre el tipo del filósofo cómico hay un detallado trabajo de IMPERIO (1998) que analiza la figura del intelectual en la comedia y, en particular, el personaje de Sócrates en *Nubes*. Si bien *Epicarmo* ya se vale de la parodia filosófica (1998:101), el Sócrates de *Nubes* inaugura toda una vasta gama de *tópoi* en relación con la figura del filósofo que serán retomado por la comedia media y

Corifeo (a Sócrates): Intenta enseñar al viejo lo que te propones, agita su mente y prueba su entendimiento.

Sócrates: Vamos, revélame tu propio modo de ser para que, sabiendo cómo es, pueda ya lanzarme hacia ti con nuevos ingenios (*mechanai*).

Estrepsiades: ¿Qué? ¿Intentas atacarme? ¡Por los dioses!

(476-481)²⁵

Sócrates se caracteriza por su conocimiento de *mechanai* (recursos ingeniosos), imagen que lo acerca a la de Odiseo, el héroe *polyméchanos* (de muchos recursos ingeniosos)²⁶. Por el contrario, Estrepsiades demuestra su falta de inteligencia en la interpretación errónea del término *mechané*. El campesino lo entiende literalmente en el sentido de "máquina de guerra". Este tipo de equívoco se repite a lo largo de toda la escena, hasta que Sócrates desiste de seguir adelante con sus enseñanzas. En el verso 492 el filósofo caracteriza a Estrepsiades como *amathés* (ignorante, estúpido) y *bárbaros* (bárbaro, salvaje), de acuerdo con estereotipo del tonto; en el verso 628 lo llama *ágroicos* (rústico, de carácter campesino); en el verso 629, *ápoiros* (sin recursos) y *skaiós* (estúpido).

Por su parte, Sócrates aparece a los ojos de Estrepsiades como culpable de engaño (v.1466) y como ladrón de su manto (v. 1498); además, la caracterización del filósofo coincide con todos los rasgos que se imputan a los sofistas (vv. 445-450): *thras s* (osado), *eúglottos* (hábil de lengua), *pseudôn synkolletés* (urdidor de mentiras).

En suma, el personaje de Estrepsiades se construye a partir del tópico del tonto y Sócrates, además de encarnar la figura del filósofo cómico, representa el personaje del astuto. Pero si bien Aristófanes retoma el par cómico tradicional, opera asimismo una transformación al invertir el eje cómico principal. Si en el modelo homérico el blanco cómico central está constituido por la figura del tonto Cíclope, en *Nubes* la figura del desaventajado campesino, aunque siga funcionando como blanco cómico secundario²⁷, queda desplazada por la figura del sofista astuto y charlatán que se erige como blanco cómico privilegiado²⁸.

nueva (1998: 52). Sobre el tipo del "filósofo cómico" véase también O' REGAN (1992:35).

²⁵ Utilizamos la edición de DOVER (1968).

²⁶ *Ilíada* 2.173, etc.

²⁷ MACDOWELL caracteriza de manera muy ajustada al personaje de Estrepsiades: no tiene cualidades heroicas -ni morales, ni intelectuales-, pero genera mayor simpatía en la audiencia que cualquier otro personaje de la obra.

²⁸ Algunos autores han sostenido que no tanto Sócrates es el objeto de burla en *Nubes*, sino la ignorancia y la incomprensión de gente como Estrepsiades (cf. MURRAY, 1964: 95-99; HEATH, 1987: 9-12). Pero la gran mayoría de la crítica se alinea en sentido contrario

En *Nubes* el personaje del astuto ya no ocupa el lugar de héroe cómico de la pieza, a diferencia de muchas de las comedias tempranas. Por ejemplo, en *Acarnienses* Diceópolis es un campesino aventajado y con habilidad retórica que se instaura como héroe de la obra. El blanco central en *Acarnienses* no es el hábil campesino, sino su antagonista, Lámaco. Lo mismo ocurre en las otras piezas que tienen un héroe cómico bien definido: el blanco principal está dado por la figura del antagonista del héroe. Por lo tanto, en estos casos el astuto -el héroe cómico- no constituye el eje de la burla, sino precisamente el personaje que le hace frente o compite con él y que suele ocupar una posición más destacada (militares, políticos).

En el caso de *Nubes*, Estrepsiades no tiene la astucia ni la habilidad de palabra que caracteriza al héroe cómico, sino que éstos son atributos de su antagonista. Aristófanes invierte así su propio modelo y el modelo tradicional homérico en el sentido de que el astuto se vuelve en *Nubes* el blanco cómico por excelencia. Si en el antecedente homérico el juego verbal ideado por Odiseo con el nombre "Nadie" logra burlar al tonto Cíclope y genera un efecto cómico donde el blanco está representado por el desaventajado Cíclope, en *Nubes* la habilidad verbal queda del lado del diestro sofista.

De este modo, Aristófanes opera un cambio de eje respecto del modelo homérico en cuanto al objeto de burla. Podemos marcar la misma diferencia respecto del género fabulístico, ya que en la fábula el personaje del tonto, escarnecido y vencido, suele funcionar como blanco cómico.

Aristófanes concentra, por lo general, su ataque cómico en aquellos personajes que tienen algún tipo de poder: en el caso de Sócrates, se trata de un poder ligado al saber y a la habilidad retórica. En definitiva, ese poder ligado al saber hablar y saber engañar está claramente emparentado con el poder político: en la Atenas clásica saber persuadir constituye un poder y una herramienta indispensable para llegar a concentrar poder político²⁹.

Sabemos que desde Epicarmo el campesino constituía un tipo cómico característico³⁰, pero en Aristófanes los campesinos -Diceópolis en *Acarnienses*, Trigeo en *Paz* y Demos en *Caballeros*, que también tiene rasgos campesinos- no constituyen el blanco central, sino que el blanco está

y considera que la sátira se orienta fundamentalmente hacia la nueva educación y la sofística, representada por Sócrates.

²⁹ La caracterización del demagogo en *Caballeros*, figura hábil en el engaño y en el arte de la persuasión, constituye al respecto una prueba evidente. Si bien el discurso como instrumento para alcanzar el éxito político es un tema poco significativo en *Nubes* en comparación con *Caballeros*, la obra tiene implicancias políticas en tanto involucra una discusión sobre el *lógos*, sus alcances, sus limitaciones y los peligros que implica su mal uso. Véase O' REGAN (1992:7).

³⁰ Sobre Epicarmo véase CARRIÈRE (1983: 191-207); PICKARD-CAMBRIDGE (1962).

representado por sujetos que ocupan algún lugar socialmente destacado: militares, como Lámaco, políticos, como Cleón o sabios como Sócrates³¹.

En resumen, Estrepsiades -a diferencia de los héroes cómicos, campesinos privilegiados, hábiles en retórica- es un campesino arquetípico: ingenuo e inferior al hombre de la ciudad desde el punto de vista intelectual³²; en este sentido tiene rasgos que lo llevarían a constituir en el blanco cómico central de la obra, sin embargo, como hemos visto, el eje del ataque cómico se ha desplazado desde el tipo cómico tradicional del campesino y desde del tópico homérico del tonto -unido en un mismo personaje- hacia la figura del astuto.

El referente extratextual

Hemos visto algunos rasgos que caracterizan el proceso de apropiación del par homérico del tonto y del astuto en Aristófanes:

- 1) La adopción de la lógica tradicional donde sólo uno de los polos constituye el blanco dominante.
- 2) En las comedias donde hay un héroe cómico claramente definido, observamos la presencia de un héroe astuto y un antagonista ridiculizado, como en el modelo homérico.
- 3) En el caso particular de *Nubes*, verificamos un proceso de inversión respecto del eje tradicional de la burla: el astuto se convierte aquí en el blanco satírico por excelencia.

Un cuarto rasgo diferencial que caracteriza la utilización del par tópico en Aristófanes es la adopción de referentes extratextuales. En el par cómico, uno de los polos suele ser un personaje creado por el autor, mientras que el otro es un individuo de existencia real, más allá de que los rasgos con los que el poeta lo construye no se adecuen exactamente a la realidad histórica³³.

³¹ Si bien Cleón pertenece a la clase de los "políticos nuevos" y carece de un origen aristocrático, su poder como líder de la democracia radical lo ubica por encima del ciudadano común y corriente; del mismo modo, el cargo militar, en el caso de Lámaco, y la relevancia de Sócrates dentro del mundo intelectual ateniense, hacen de estos personajes figuras socialmente relevantes.

³² EHRENBERG (1951:86) presenta las características típicas del campesino.

³³ Sobre la inadecuación entre figuras reales y personajes históricos véase MACDOWELL (1995). Sobre la figura de Sócrates en particular y su representación en *Nubes* véase O' REGAN (1992: 142), quien sostiene que el Sócrates de Aristófanes es una representación cómicamente exagerada del Sócrates "real". Algunos autores como STRAUSS (1966) consideran la representación esencialmente adecuada a su referente, mientras que otros (DOVER, 1972) lo ven como una invención cómica relacionada con una clase entera de nuevos intelectuales.

Al respecto, podemos remontarnos a la poesía yámbica, donde el foco ridiculizado del par cómico adquiere un referente que se pretende extratextual: el enemigo personal del poeta³⁴. A diferencia de la fábula, donde los personajes son la concretización de una máxima y no tienen un referente concreto, sino que representan al hombre común, en el par cómico de la fábula incorporada al yambo, el blanco cómico adquiere una referencia específica. Podemos sostener la hipótesis de que la comedia antigua hereda este rasgo de la poesía yámbica: el par cómico que retoma la tradición homérica, previo pasaje por el yambo, adopta para uno de sus polos la existencia de un referente extratextual. Pero al incorporar para uno de sus polos un referente extratextual de alta significación política y social, la comedia -a diferencia del yambo- busca un mayor grado de compromiso e interacción con la realidad contemporánea³⁵.

Conclusiones

A partir de nuestro análisis podemos concluir que la existencia de pares cómicos puede remontarse a la tradición homérica: los personajes del Cíclope y de Odiseo conforman un par cómico en la medida en que son personajes opuestos y complementarios y constituyen el nudo semántico del canto IX. Este par tópico originario y fundacional del tonto y el astuto es retomado por la tradición literaria cómica y adquiere significativas variantes en los diferentes géneros. En la fábula y el yambo, que utiliza la fábula como recurso cómico para atacar a los enemigos del poeta, el par cómico pierde su halo legendario.

Aristófanes retoma el modelo, pero lo modifica considerablemente. En *Nubes* el poeta invierte el foco de la burla del par tradicional del tonto y el astuto y coloca como blanco privilegiado la figura del astuto. En otras obras, como *Acarnienses* y *Avispas*, el comediógrafo mantiene, aunque parcialmente, la lógica tradicional: sólo uno de los polos de la dupla cómica se erige como el blanco central, mientras que el otro constituye un blanco atenuado.

La otra variante que Aristófanes adopta respecto al par tradicional es la incorporación de referentes extratextuales: al igual que el yambo, en la comedia el foco ridiculizado del par cómico adquiere un referente externo, que lo distancia del ámbito mítico y lo sitúa en la realidad contemporánea.

³⁴ Sobre la relación, por ejemplo, entre Hiponacte y la figura histórica de Búpalo cf. ROSEN (1988b).

³⁵ Encontramos una lectura antagónica a ésta en el trabajo canónico de GOMME (1996:29-41), que postula la visión de Aristófanes como un simple dramaturgo, cuyo objetivo sería estrictamente artístico.

El par cómico de la comedia mantiene sus raíces en el modelo homérico, retoma elementos de la fábula, como la desmitificación del par cómico homérico, y elementos del yambo, como la incorporación de referentes extratextuales, pero se readapta al nuevo género y se inscribe en la nueva línea de blancos cómicos dominantes que encontramos en el comediógrafo: el blanco está representado por sujetos que ocupan algún lugar socialmente destacado³⁶: militares, como Lámaco, políticos, como Cleón o sabios como Sócrates, en lugar de ciudadanos comunes y corrientes, campesinos como Estrepsiades, Demos o Diceópolis.

³⁶ Al respecto, véase nota 31.

Bibliografía citada

- BÉRARD, V. (1933) (edición y traducción) *L' Odysée. Poésie Homérique, Tome II, Chants VIII-XV*, París.
- BELTRAMETTI, A. (2000) "Le couple comique. Des origines mythiques aux dérives philosophiques", en DESCLOS, M.L., *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, pp. 215-226.
- BERGSON, H. [1900] (1991) *La risa* (trad. cast. de A. H. Raggio), Buenos Aires.
- CARRIÈRE, J. C. (1983) *Le Carnaval et la politique. Une introduction a la comédie Grecque suivie d' un choix de fragments, (Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 212)*, París.
- CASCAJERO GARCÉS, J. (1991) "Lucha de clases e ideologías: introducción al estudio de la fábula esópica como fuente histórica", *Gerión*, 9, pp.11-58.
- CHAMBRY, É. (1960) (edición y traducción) *Ésope. Fables*, París.
- DOVER, K. L. (edited with introduction and commentary) (1968) *Aristophanes Clouds*, Oxford.
- (1972) *Aristophanic Comedy*, Berkely - Los Angeles.
- EDMUNDS, L. (1987) *Cleon, Knights and Aristophanes' Politics*, Lanham - New York - London.
- EHRENBERG, V. (1951) *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*, Oxford.
- FORD Jr., G. B. (1965) "The *Knights* as a source of Aristophanes' attitude toward the demagogue and the *demos*", *Athenaeum* 43, pp. 106-110.
- GARCÍA GUAL, C. (1978) "Introducción", en *Fábulas y vida de Esopo. Fábulas de Babrio* (traducción y notas de p. Bádenas de la Peña y J. López Facal), Madrid.
- GENETTE, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid.
- GLENN, J. (1971) "The Polyphemus Folktale and Homer's *Kyklopeia*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 102, pp. 133-181.
- GOMME A. W. [1938] (1996) "Aristophanes and Politics", en Segal, E. (ed.), *Oxford Reading in Aristophanes*, Oxford – New York.
- HEATH, M. (1987) *Political Comedy in Aristophanes*, Göttingen.
- HENDERSON, J. (1991) *The maculate muse. Obscene language in attic comedy*, New York - Oxford.
- (2003) "Demos, Demagogue, Tyrant, in Attic Old Comedy" en: Morgan, K. A (ed.), *Popular Tyranny. Sovereignty and its discontents in ancient Greece*, Austin.

- (1996) "The *Demos* and the Comic Competition" en: Segal, E. (ed.), *Oxford Reading in Aristophanes*, Oxford – New York.
- HUBBARD, T. K. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the intertextual parabasis*, Ithaca - London.
- IMPERIO, O. (1998) "La figura dell'intellettuale nella commedia greca", en AA. VV., *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari.
- MACDOWELL, D. M. (1995) *Aristophanes and Athens. An introduction to the plays*, Oxford.
- MONDI, R. (1983) "The Homeric Cyclopes: Folktale, Tradition, and Theme", *Transactions of the American Philological Association*, 113, pp. 17-38.
- MURRAY (1964) *Aristophanes: a Study*, New York.
- NOJGAARD, M. (1964) *La fable antique. I. La fable grecque avant Phèdre*, Copenhagen.
- O' REGAN, D. E. (1992) *Rhetoric, Comedy, and the Violence of Language in Aristophanes' Clouds*, New York - Oxford.
- PHILLIPS, E. D. (1959) "The comic Odysseus", *Greece & Rome*, 6, pp. 58-67.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1962) *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1981) *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Madrid.
- ROSEN, R. M. (1988a) *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta - Georgia.
- (1988b) "Hipponax, Boupalos and the Conventions of the Psogos", *TAPA* 118, pp. 29-41.
- (2007) *Making Mockery. The Poetics of Ancient Satire*, Oxford.
- SOMMERSTEIN, A. H. (edited with translation and notes) (1983) *The comedies of Aristophanes. Vol. 4. Wasps*, Warminster.
- STIERLE, K. (1989) "La historia como ejemplo, el ejemplo como historia", en *Lingüística interdisciplinaria (El discurso histórico)*, Buenos Aires, pp. 1-9.
- STRAUSS, L. (1996) *Socrates and Aristophanes*, Chicago.
- THIERCY, P. (1964) *Aristophane: fiction et dramaturgie*, París.
- WHITMAN, C. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge – Massachusetts.

Fecha de recepción: 04-04-09

Fecha de aceptación: 01-07-09